

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Situación del arte en el momento actual

Departamento Historia del Arte/Bellas Artes



Evolución y revolución de género en las series de ficción contemporáneas

La última salida: la comedia

NORMA BLANCO

Director: Fernando González García

Salamanca, 2015

*“Lo único que está entre tu meta y tú
es la historia de mierda que te sigues contando
de por qué no puedes lograrlo”*

JORDAN BELFORT

Evolución y revolución de género en las series de ficción
contemporáneas

La última salida: la comedia

AGRADECIMIENTOS

Llevar a cabo este trabajo ha sido inmensamente duro. Luchar contra el tiempo deja a una exhausta pero luchar contra la desazón, asfixia. No se trata sólo de ponerse a investigar un poco cada día, sino que también has de batallar con las incontables distracciones que pululan por el mundo y que, además, parecen reproducirse por miles cuando tienes que estar centrada. Han sido años muy duros, que casi han formado esquirlas en el alma. Porque a riesgo de sonar en exceso poética, siento como si estuviera repleta de moratones por dentro.

Por suerte he contado con la paciencia inestimable de un director de tesis fabuloso, que ha respetado mis tiempos y ha sido permisivo en cuanto a mi forma de trabajar. Su continuo enojo hacia la televisión que a mí tanto me gusta ha sido tierno y paradójico a partes iguales, pues mientras yo la defendía, él se enervaba. No puedo por menos que agradecerle ser como es y disculparme por cualquier quebradero de cabeza que pudiera haberle dado. Volvería a trabajar con él mil veces, pues valoro en demasía lo tranquila que siempre me ha hecho sentir.

Al final he podido y aún no me creo que lo haya logrado. Esto ha sido mi Kilimanjaro, mi ballena blanca, mi obsesión y mi meta. Sé que una vez pase el aturdimiento la sensación reinante será estupenda. Sé que después del *sprint*, el aire que respiras es más puro, más suave, mejor.

Como deseo último, espero que el lector encuentre un escrito cuanto menos ameno, cuanto más interesante y que surja en él o en ella un proceso crítico para con el medio televisivo y para con el movimiento feminista. Porque al fin y al cabo, de esto va este trabajo: de humor, de series y de mujeres.

Norma Blanco

INTRODUCCIÓN.....	8
OBJETIVOS, METODOLOGÍA E HIPÓTESIS.....	11
I. EVOLUCIÓN	
I.1. EL CICLO DE LA VIDA (TELEVISIVA)	
<i>Paleotelevisión, neotelevisión e hipertelevisión.....</i>	<i>14</i>
I.2. ALGO SE MUERE EN EL ALMA CUANDO UN MEDIO SE VA	
<i>La muerte de la televisión y el nacimiento de nuevas plataformas.....</i>	<i>20</i>
I.3. CUANDO EL HERMANO PEQUEÑO SUPERA AL MAYOR	
<i>El porqué del apogeo de la televisión frente al cine.....</i>	<i>26</i>
I.4. TÚ SÍ QUE VALES	
<i>Televisión culta, televisión de culto.....</i>	<i>32</i>
I.5. INFANCIA, ADOLESCENCIA Y MADUREZ TELEVISIVA	
<i>Las tres edades doradas de la televisión.....</i>	<i>38</i>
I.6. NO TODO IBA A SER UNA LUCHA FRATRICIDA	
<i>Las influencias de la televisión sobre el cine y viceversa.....</i>	<i>45</i>
I.7. “QUE SE JODA EL ESPECTADOR MEDIO”	
<i>David Simons dixit.....</i>	<i>52</i>
I.8. ¡CÓMO HEMOS CAMBIADO!	
<i>Evoluciones narrativas, de personajes y argumentales.....</i>	<i>58</i>
I.9. MUTAD, MUTAD, MALDITAS	
<i>Nuevos formatos de series de ficción.....</i>	<i>64</i>
FIN DE LA PRIMERA PARTE.....	69

II. RECEPCIÓN

II.1. POR QUÉ NOS GUSTA LO QUE NOS GUSTA

Estudios de recepción sobre la noción del gusto.....71

II.2. NO ES ORO TODO LO QUE RELUCE (NI INOCENTE TODO LO QUE SE PROYECTA)

De la Teoría de Cultivo a la alfabetización audiovisual.....77

II.3. WHY SO SERIOUS?

El humor como arma de crispación masiva.....84

II.4. LA ERA DE LA COMEDIA EN TELEVISIÓN

La reinención de un género.....90

II.5. LA VIDA ESTÁ LLENA DE OPCIONES. LA COMEDIA TAMBIÉN

Stand-up, sketches, late-shows, slapstick y anicom.....97

II.6. AND THE WINNER IS...

O de cómo la sitcom se hizo con el poder.....105

II.7. LA COMEDIA ES COSA DE CHICOS

La sempiterna incompatibilidad del humor con ser mujer.....110

FIN DE LA SEGUNDA PARTE.....116

III. REVOLUCIÓN

III.1. DE LOS SALONES LITERARIOS AL *GIRL POWER!*

Breve historia del feminismo.....118

III.2. CUARTA PARTES SIEMPRE FUERON BUENAS

El postfeminismo.....126

III.3. ESPEJITO, ESPEJITO

La crítica fílmica feminista.....134

III.4. EL MOVIMIENTO SE DEMUESTRA ANDANDO	
<i>Nuevas feminidades (y masculinidades)</i>	143
III.5. TODO DEPENDE DEL GÉNERO CON EL QUE SE MIRE	
<i>Drama, acción, terror y romance</i>	151
III.6. DE HABITACIONES Y DE SERIES (PROPIAS)	
<i>Protagonismo femenino en televisión</i>	161
FIN DE LA TERCERA PARTE	168
IV. EPÍLOGO: EL LEGADO	
<i>2 broke girls</i>	170
<i>The Big Bang Theory</i>	175
<i>Transparent</i>	181
<i>Girls</i>	187
<i>Orange is the new black</i>	193
<i>My mad fat diary</i>	199
<i>You're the worst</i>	204
<i>The Mindy Project</i>	209
<i>Miranda</i>	214
<i>Scrotal Recall</i>	218
CONCLUSIONES	222
SERIEGRAFÍA	225
REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA	226

INTRODUCCIÓN

Oscar Wilde dijo una vez que prefería los placeres sencillos porque siempre dejan a uno insatisfecho. Ciertamente es que también aseguró que ninguna mujer era un genio, sino un sexo decorativo que nunca tenía nada que decir pero que lo decía de modo encantador.

La primera de las frases habla del placer de los gestos, de los actos nimios, la segunda de la carga peyorativa que ha arrastrado siempre la mujer como sujeto creador. Y curiosamente encontramos en ellas motivos más que suficientes para explicar tanto el origen de este trabajo como sus objetivos finales.

La televisión es y siempre ha sido un placer, bien fuera para obtener información, bien para distraerse de la dura jornada de trabajo. Fue concebida como fuente de ocio y distracción, apelando a la necesidad más básica del ser humano, entretenerse. Sus funciones han ido parejas al contexto histórico en que ha habitado y, con ella, el espectador ha ido evolucionando, en una suerte de sinergia constructiva que ha dado productos bien nefastos, bien mediocres, bien espléndidos.

Su motivo, su fin, su sencillez, no siempre ha obrado en su beneficio, sino todo lo contrario, ha servido para tacharla de inútil, innecesaria y hasta prescindible. Porque mientras la complejidad se lleva los méritos, la sencillez se lleva el descrédito.

Esta injusta realidad ha provocado que no se valore ni el contenido ni el cometido de la televisión a lo largo de su existencia y que siempre haya quedado a la sombra del cine, el indiscutible hacedor de maravillas. Sus etapas, sus edades, sus características, han sido ninguneadas y lo único que ha conseguido el medio televisivo ha sido la etiqueta de la caja tonta.

Por su parte, la historia está plagada de cientos de frases, aseveraciones y documentos que atestiguan la inferioridad de la mujer y su más que merecida consideración en tanto que sexo decorativo. Ilustres pensadores elaboraron sesudas tesis sobre el porqué de la inferioridad femenina, arguyendo hipótesis biológicas, culturales, históricas o directamente personales. Y funcionaron.

Por suerte, siempre hay algún escéptico entre el rebaño, que incluso posee ciertos seguidores y juntos llegan a fundar un movimiento en contra de ciertos dogmas. En el caso que nos ocupa, ese movimiento fue el feminismo, surgido a raíz de las injusticias para con las mujeres y del hartazgo de éstas ante las mismas. Su objetivo era bien sencillo, la igualdad entre sexos; las trabas puestas para conseguirla, incontables. De nuevo la sencillez como sinónimo de insatisfacción, de nuevo la sencillez como sinónimo de fracaso.

Dicen que al final todo sale bien y que si no sale bien, es que no es el final. Los años ochenta del siglo pasado trajeron dos cosas sumamente importantes para cambiar tanto la concepción de la televisión, como la concepción de la inferioridad femenina: la Segunda Edad Dorada y los restos de la Segunda Ola Feminista. La primera arrojó series de una calidad no vista hasta entonces, la segunda la revisión del pasado y el reconocimiento y rescate del papel de las mujeres. Se abría entonces una brecha que sólo podía ir a mejor y que, en algún punto, debía unirse para crear un producto televisivo de calidad que versase sobre los triunfos del feminismo. O eso era al menos lo que cabía esperar.

Por ello este trabajo se compone de tres partes que funcionan como una única entidad y que, a nuestro parecer, es el devenir lógico para lograr la hipótesis anteriormente planteada: comprobar si los éxitos del feminismo van parejos al éxito televisivo. Para tal fin se ha dedicado un primer bloque titulado evolución a todo el entramado narrativo que ha permitido ensalzar a las series de televisión como sinónimo de calidad, bien por las novedades en materia de difusión del producto, bien por el amplio abanico de formatos seriales, bien por la nueva tipología de espectador que lo ha hecho posible. De igual manera no se ha querido obviar su estrecha y siempre polémica relación con el cine, a todas luces innecesaria, pues ambos medios aprovechan las sinergias que el otro le brinda y uno no puede ni explicarse ni comprenderse sin el otro. Aspectos entonces medidos en términos evolutivos, de cambios en positivo del medio, de superación de tabúes y de limitaciones que han encumbrado a la televisión, específicamente gracias a las series de ficción, como el principal reclamo cultural de nuestro siglo.

Un segundo bloque, que sirve como intermediario, es el que versa sobre el papel jugado por el proceso de recepción de los mensajes, desde el mecanismo que se activa cuando vemos televisión, la identificación con los personajes como motor principal, pero también las estrategias más efectivas para la canalización de esos discursos. Es entonces cuando proponemos que, tal vez, el humor y su representación a través de la comedia, tenga más beneficio que ninguno para lidiar con las dinámicas de nuestro tiempo. Género denostado e infravalorado, ha compartido denigración con el género femenino, así que, como segunda hipótesis, tal vez sean capaces de salvarse conjuntamente y recibir el trato justo y ecuánime que ambos merecen.

Ese aspecto revolucionario, en tanto que cambiaría radicalmente la opinión generalizada sobre la comedia y sobre el género femenino, pretende alcanzarse en el último de los bloques. En él, se da buena cuenta de los estudios de género para aplicar todo lo expuesto anteriormente a un conjunto de series que exponen de manera cómica los prejuicios aún latentes tanto por hombres como por mujeres en nuestra sociedad, superándolos del modo más sencillo posible: riéndose de ellos. Es entonces cuando la sencillez abandona su carácter peyorativo y ofrece la solución más simple a un problema muy complejo. Es entonces cuando las problemáticas feministas encuentran en un género tan básico, la manera más efectiva de desarticular los estereotipos a los que han tenido que hacer frente desde el inicio de su existencia. Y es entonces cuando el medio televisivo, inmerso en su Tercera Edad Dorada, demuestra que de tonto, no tiene nada.

Así que, respondiendo a Oscar Wilde, puede que también prefiramos los placeres sencillos y el halo de insatisfacción que dejan. Algo de eso hay en el consumo actual de series de ficción contemporáneas, porque rozando la excelencia, siempre dejan al espectador ávido de más. Pero si duda alguna no estamos de acuerdo con la segunda de sus afirmaciones, pues la mujer, en modo alguno ha sido un mero objeto decorativo, sino más bien un potencial sujeto al que nunca han dejado libertad de acción. Por eso el medio televisivo, en el terreno de la ficción, le brinda un espectacular escenario en el que evolucionar y al que revolucionar, adueñándose de formatos tan complejos como la comedia y participando de esa suerte de liberación de estereotipos que brinda el humor. El género femenino nunca estuvo tan cerca de alcanzar la libertad de una vez por todas, tan sólo hace falta que encuentre una salida del laberinto al que la han confinado. Y a todas luces, ésa parece ser la comedia.

OBJETIVOS, METODOLOGÍA E HIPÓTESIS

El estudio parte de la idea de que la televisión determina en buena medida la manera en la que concebimos el mundo, las relaciones interpersonales e incluso la construcción de nuestra propia identidad. Se centra especialmente en la época presente, que algunos autores han denominado Tercera Edad Dorada por la revolución temática, técnica y receptiva que las series de ficción contemporáneas han propiciado. Los argumentos de estos relatos de ficción han supuesto el encumbramiento de la televisión como medio hegemónico de masas, de ahí la necesidad de analizar qué se cuenta, cómo se cuenta y de qué forma se entiende. Una segunda idea de partida es la representación mediática de hombres y mujeres de modo polarizado, esto es, uno ligado a la esfera pública, la del reconocimiento y del éxito, y otra a la privada, a lo doméstico y al olvido.

Teniendo en cuenta el poder de persuasión del medio audiovisual, así como el ferviente acogimiento de la televisión y sus productos estrella, una primera hipótesis sería si sigue apareciendo esa representación polarizada en televisión o si, a tenor de los nuevos tiempos, costumbres e ideologías, ambas esferas pueden ser pobladas por ambos géneros.

Si esto fuera así, una segunda hipótesis a plantear sería si los postulados feministas, por ser los que más han insistido en la destrucción de categorías cerradas a lo masculino o femenino, han influido en el modo de hacer, ver y entender la televisión. La muestra más evidente serían productos de ficción donde aparecieran mujeres y hombres protagonistas no anclados a la feminidad o masculinidad clásicas, sino encarnando el fruto de la hibridación de las características de una y otra, permitiendo el disfrute de lo mejor de ambos géneros.

Si diéramos por válida esta segunda hipótesis, y atendiéramos al paulatino protagonismo femenino en televisión, habría que preguntarse por qué se concentra casi todo en el género dramático y otro, más denostado y difícil de conquistar como el cómico, si triunfa, lo hace en clave masculina. Por ello la tercera hipótesis a plantear sería el porqué de la reticencia a mostrar mujeres protagonistas de comedia actual, atendiendo a la evolución sufrida por el género, el concepto y beneficios del humor y el estado actual de ambos.

Como última hipótesis se aventura que la confluencia de feminismo, comicidad y protagonismo femenino puede desarticular inmediatamente los estereotipos más recalcitrantes que han acompañado a hombres y mujeres a lo largo de su existencia televisiva y, por extensión, identitaria. En esta línea, se apunta a que el factor humorístico, tan reñido con el feminismo de base, es la pieza necesaria para que éste triunfe.

El objetivo principal es mostrar que toda esa secuencia relacional de hipótesis es cierta y su manifestación más evidente son series pertenecientes a la Tercera Edad Dorada, del género cómico, con protagonismo o coprotagonismo femenino que se burlan de las concepciones clásicas de feminidad y masculinidad y muestran una construcción de la identidad progresista que empatiza con una audiencia receptiva a la superación de viejos clichés.

La metodología para lograr tal fin se escinde en la historiografía narrativa del medio, la historiografía feminista y un análisis cuantitativo de algunas de las comedias actuales. La primera dará cuenta tanto de la evolución de la televisión como de la audiencia, intentando trazar una línea escalonada que permita explicar el estado actual de ambos. La segunda analizará las fases del feminismo, sus principales demandas, sus logros más destacados pero también sus fracasos, para señalar su situación actual. El último punto pretende la demostración práctica de lo analizado con anterioridad, amén del análisis de la construcción de las protagonistas en tanto características físicas, psicológicas, interpersonales y sociales.

Al igual que se ha pretendido en esta presentación, el presente trabajo respetará esta procurada deducción lógica a la hora de exponer los argumentos. De ahí que un primer capítulo llamado “evolución” atienda a los factores exclusivos del medio televisivo para ver sus fases, rivalidades etc. Un segundo capítulo denominado “recepción” se ocupará de explicar la relación entre la televisión y el espectador pero también entre éste y el género de la comedia. Finalmente el tercer capítulo tendrá por nombre “revolución”, en tanto que se construirá en base a las ideas feministas y su relación con los productos mediáticos. A modo de epílogo, la demostración práctica, donde se resumen y se aplican las ideas de los tres capítulos anteriores a través de comedias actuales protagonizadas por mujeres.

A modo de cierre, el tono con el que está analizado el trabajo, que si bien ha pretendido ser lo más científico posible, ha querido ser coherente con la comicidad que defiende, en tanto que ha expuesto las ideas en tres actos aristotélicos, con una narrativa amena y un desenlace, si no feliz, al menos optimista.

Capítulo 1

EVOLUCIÓN

I.1. EL CICLO DE LA VIDA (TELEVISIVA)

Paleotelevisión, neotelevisión e hipertelevisión

Los años inminentes al final de la Segunda Guerra Mundial, a tenor del incipiente *american way of life*, provocaron un auge y cálido encumbramiento de la importancia de la televisión en los hogares estadounidenses. El número de aparatos televisivos que poblaron las salas de estar de las familias pronto se contó por millones, provocando una reorganización radical del modo de comunicación vigente hasta ahora, ya que el núcleo familiar va a configurarse a través del televisor. Autores como McLuhan equipararon la televisión con el orador sempiterno en torno al cual se narraban historias y se configuraban el aprendizaje y el ocio. La focalización de lo anterior era unilateral y unívoca, pues el nuevo aparato ostentó todo del poder comunicativo¹. McLuhan etiquetó este proceso como “aldea global”, pues equiparaba al televisor como parte fundamental del desarrollo informativo, pero también como foco principal del disfrute. Como si de un jefe tribal, casi mesiánico, incuestionable y centralizador de la vida doméstica se tratase, la televisión lo cambió todo.

Durante estos años, no sólo aumentó exponencialmente el número material de televisores en los hogares, sino que se gestaron las tres cadenas principales –CBS, ABC y NBC– y la programación empezó a ser cuidadosa con su contenido. A mitad de siglo, harán su irrupción tanto los avances técnicos como las transmisiones a color, instrumentos meramente facilitadores del disfrute televisivo como el mando a distancia, el VCR en los setenta, la alta definición en los ochenta o el cable unos años más tarde. Ya en los albores del nuevo siglo, la televisión entablará relaciones con el nuevo medio de difusión, internet, a la par que generará discursos sobre su fin o su resistencia a morir. Pero antes de llegar al fin de esta consabida

¹ Carlos Scolari, “This is the end. Las interminables discusiones sobre el fin de la televisión” en Mario Carlón y Carlos Scolari (eds.), *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate* (Buenos Aires: La Crujía, 2009), 203

línea temporal, merece la pena detenerse en las etapas clave o momentos destacados del, hasta ahora, indiscutible medio de masas.

La televisión, como todo ser vivo, ha tenido y tiene sus fases: inconclusas, confusas, susceptibles de analizar, pero cada una con sus peculiaridades. Consecuencia directa de esa afirmación, pero también del afán humano por etiquetar todo cuanto le rodea, los estudiosos han establecido al menos tres etapas televisivas que dependen enteramente del qué se cuenta: Paleotelevisión, Neotelevisión e Hípertelevisión. El principal responsable de las dos primeras fue Umberto Eco, quien observó las cadenas televisivas de su país y las tipificó en función de sus formas e intenciones. La restante ya no pertenece al autor, sino que es la etiqueta que algunos estudiosos dan a la televisión actual.

El análisis de Eco, aunque centrado en la televisión italiana y europea, nos sirve para trazar un estado de la cuestión atendiendo a la función misma del aparato televisivo. El interés que tiene para nosotros el estudio de las etapas televisivas, aunque sean europeas las dos primeras, resulta crucial debido a que las características de ambas pueden transmutarse de alguna manera a ciertos productos de ficción que se producirán a lo largo de la televisión norteamericana. No en vano, una vez llegados a la última etapa, la hipertelevisiva, nos facilitará el análisis pormenorizado de esta misma televisión en los sucesivos capítulos de esta investigación, prestando especial atención a sus productos –las series de ficción-, que se alcanzan como sinónimos de culto y calidad de la época actual.

Como decíamos, la televisión ha quedado enmarcada en tres categorías que se diferencian perfectamente: paleotelevisión, neotelevisión e hipertelevisión. Tal y como indica Anna Tous Rovirosa, dichos términos van a sernos de gran utilidad no sólo para observar cómo ha evolucionado el medio televisivo, sino también cómo han mutado sus propósitos: la paleotelevisión informa, educa y entretiene; la neotelevisión entretiene, hace participar al espectador y convive; y la hipertelevisión entretiene, fragmenta y recicla².

La evolución sufrida es síntoma de las necesidades del público pero también del concepto mismo de comunicación, que no hará sino mutar a lo largo del tiempo y reflejar sus avances en el propio medio. Los Estudios Culturales empiezan a valorar adecuadamente las aportaciones televisivas como piezas clave para nuestra construcción del mundo. Así que, expuestas a modo de los tres actos aristotélicos, las etapas que conforman la vida televisiva dan fe de lo orgánico y vital del propio medio, asegurando que, de momento, aún respira.

² Ana Tous Rovirosa, "Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses, *Comunicar* XVII, nº 33 (2009): 176

Paleotelevisión. La introducción

Esta primera etapa se configura como una ventana transparente abierta al mundo, la cual, en un ejercicio de claridad formal y temática, establece una especie de contrato entre un espectador totalmente pasivo y el Estado, que posee dos funciones divulgativas y claramente diferenciadas: la de informar y la de culturizar³. Es típica de las cadenas públicas, de la programación dividida entre contenido y publicidad y aspira a ser el reflejo objetivo y exacto de la realidad. Casi como si de un cicerón heroico y abnegado se tratase, su fin y principio es ser un espejo donde el espectador pueda mirarse y una fuente de información de la que fiarse.

Algunos de los rasgos de esta etapa inicial dentro del nuevo medio de comunicación serán el marcado sesgo etario, de género y de público que predomina en el mismo. Hay programas para determinadas edades y a determinadas horas, de igual manera que un programa informativo no guarda ninguna relación con uno de entretenimiento. La hibridación no ha lugar. El estilo, por su parte, aún se apega al discurso institucional, a imagen y semejanza de la escuela y la familia, en buena medida influenciado por el hecho de que las cadenas son públicas y se entiende la relación con el espectador de manera jerárquica. El medio televisivo divulga y educa, por lo que habrá censura en varios temas, especialmente en los relativos al sexo y al dinero⁴.

Fue un canal propicio para todo lo que tuvo que ver con la relación Estado-ciudadanía y por ello, todo se enfocaba a la mejora y cuidados del individuo. Los servicios públicos daban sentido a este quehacer televisivo, ajenos a la suplantación que sufrirían por parte de los requerimientos del mercado años más tarde. Esta consecuencia, que obra en la segunda etapa, pondrá de relieve la nula oposición que supuso la Paleotelevisión frente a la Neotelevisión, con su parrilla fragmentada, sus avances tecnológicos y sus aperturismos al futuro.

Neotelevisión. El nudo

Es la época del desarrollo y de la madurez del medio, donde se van abandonando características propias de la etapa anterior como el afán educador, institucionalizador y la relación jerárquica para con el espectador, a favor de otras más democráticas que se consolidarán en la etapa siguiente, como la proximidad y la interactividad. De igual manera, la

³ Rainiero Valcárcel Espinoza et al., "El sujeto espectador-el sujeto productor. El 5º poder en la universidad, para la universidad", (Congreso, Universidad Nacional de La Plata, mayo de 2012) [Sin paginar] (Consultado en 3 de abril de 2014) http://www.perio.unlp.edu.ar/congresos/sites/perio.unlp.edu.ar/congresos/files/mesa_3-caballero-bersi_final.pdf

⁴ Tous Roviroza, "Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión", 176

hibridación de los géneros empieza a forjarse, de una manera tímida, en esta etapa, siendo ya dificultosa la diferencia entre realidad y ficción. La Neotelevisión quiere mostrarlo todo, que se haga visible, es la apertura de compuertas a lo que luego será la hipertelevisión⁵. La crisis se fragua con la multiplicación de canales a raíz de la compartición de espacio de los monopolios estatales con las cadenas privadas. La consecuencia directa fue la segmentación de audiencias y, por consiguiente, cambios en el modo de consumo⁶. De igual manera, elementos clave en la producción televisiva asumen un nuevo papel, más visible, casi intrusivo. De esta forma, según Eco, se ven los micrófonos y con ello se muestra el artificio y la emisión en directo, lo real; se ve la cámara como otro signo de realidad; el aplauso ya no precede a un cartel luminoso, sino que es el estallido consciente y deseado de un público que aprueba lo que ve⁷.

Gérard Imber⁸ escinde las características de esta etapa en cinco grandes bloques. La primera abarcaría la disolución de funciones, donde ya es imposible –o al menos notoriamente difícil- distinguir entre información y espectáculo, dando como resultado una tendencia donde todo cabe, ausente de jerarquización de temas o intelectual y que incluso plantea serias dificultades a la hora de discernir entre cultura popular y de élite. En segundo lugar, habla de la introducción de nuevos modos de ver, principalmente gracias a la inclusión en el espacio privado y a la máxima de que ya nada es indecible. En tercer lugar es innegable la integración del público al discurso televisivo, partícipe activo del juego comunicativo, contento de disfrutar de una identificación que le acerque a discursos mediáticos a la par que cuente con él. La característica siguiente es el propio narcisismo del medio, tal y como lo llama el autor, el cual se escinde en su labor de espectacularizar absolutamente todo, partiendo de la información más nimia que pasa a ser lanzada como si de un gran acontecimiento se tratase, y de especular sobre absolutamente todo, pues la televisión, con sus tramas y temáticas, no deja de ser un espejo en el que contemplarse y reflexionar. Por último, apunta el autor, nada de esto hubiera sido posible sin la creación o adaptación de un lenguaje y discurso común, una pluralidad de decires y sentires, un uso del habla ordinaria que se aleja del enteramente informativo pero también de lo eminentemente lúdico, provocando de alguna forma, cierta autonomía del lenguaje televisivo respecto a sus homólogos. Lo obsceno, en el sentido de mostrar todo al detalle numerosas veces desde diferentes ángulos y recrearse en lo morboso de lo impúdico, es inherente a la televisión. La sobrerrepresentación de imágenes satura y simula la realidad.

⁵ Ibid., 176-177

⁶ Carlos Scolari, "Hacia la hipertelevisión. Los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo", *Diálogos de la comunicación*, nº 77 (2006): 3

⁷ Umberto Eco, *La estrategia de la ilusión* (Barcelona: Lumen, 1999), 151-169

⁸ Gérard Imbert, "Nuevos imaginarios, nuevos mitos y rituales comunicativos: la hipervisibilidad televisiva", *DeSignis*, nº9 (2006): 129-130

Hipertelevisión ¿El desenlace?

A diferencia de las anteriores, y como marca personal, no entran en funcionamiento las cadenas públicas o privadas, sino que se suman el cable, los canales Premium estadounidenses y las plataformas digitales. Con ello, el abanico de posibilidades se abre enormemente, destacando la autorreferencialidad, la intertextualidad, la mezcla de géneros y, por supuesto, la audiencia activa⁹.

Dos hechos podrían ser los pilares bases de esta nueva forma de hacer y entender la televisión: la mencionada audiencia activa que juzga y participa de esta nueva modalidad y la hibridación consciente que la forma. No obstante, la hibridación no afecta sólo a los contenidos, sino también a los continentes, pues la televisión de este nuevo siglo se ve positivamente contaminada por otras especies mediáticas que obligan a convivir lo antiguo con lo moderno. Como fruto de esta obligada y necesaria unión, surgen lo que Carlos Scolari ha tenido a bien denominar especies bastardas, esto es, medios que emulan tanto lo gramatical como lo narrativo, obligando a los tradicionales a adaptarse a la nueva audiencia y conquistando a ésta gracias a su uso, disfrute y costumbre de experimentar con diferentes supuestos, léase *web*, *software* o videojuegos¹⁰.

Como rasgos propios de esta nueva etapa, podemos encontrar el deceso de la importancia de la parrilla televisiva; desacuerdo y desequilibrio entre oferta y demanda de productos; y fin de la centralización que la televisión hace de sí misma, en tanto que el espectador es el protagonista de muchas modalidades televisivas actuales a la par que decide sobre aspectos hasta entonces para él vedados, a saber, programación, elección y forma de consumo de contenidos¹¹.

Es la época de lo sincrético, lo híbrido y lo reciclado. Los géneros tradicionales van a mezclarse y fundirse, originando formatos novedosos tanto en forma como en contenido, en buena medida gracias a la publicidad y al entretenimiento, que multiplicarán los modelos que ya habitaban en la época de la Neotelevisión. Esta hibridación y mezcolanza guardan una estrecha relación con el pensamiento posmoderno actual, en tanto que desconfía de las definiciones tradicionales de verdad, razón, identidad y objetividad, diluyendo y flexibilizando las fronteras entre realidad y ficción¹².

⁹ Tous Roviroza, "Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión", 177

¹⁰ Scolari. "Hacia la hipertelevisión", 2

¹¹ Valcárcel Espinoza et al., "El sujeto espectador-el sujeto productor"

¹² Inmaculada Gordillo et al., "Hibridaciones de la hipertelevisión: información y entretenimiento en los modelos de infoentertainment", *Revista Comunicación* 1, nº9 (2011): 94

En cuanto a la numeración de características típicas de esta etapa, el medio televisivo adopta multiplicidad de programas narrativos, personajes tipo, mayor complejidad de tramas y estructuras internas de los contenidos, aumento de fragmentación de la pantalla en diversas ventanas propia de internet; ritmo acelerado en los contenidos y su obsolescencia inmediata, intertextualidad desenfadada, citas entre distintos textos televisivos, ruptura de las secuencias y de la linealidad en las tramas que aumenta el nivel interpretativo y la hibridación de soportes y discursos¹³.

Es en esta etapa donde ha surgido el reconocimiento de la excelencia televisiva gracias a las series de ficción norteamericanas, que al apostar por las nuevas formas de transmedialidad de la hipertelevisión disfrutaban de una posición privilegiada. No obstante, esa apuesta no es nada novedosa, sino una constante desde la gestación de la televisión, ya que lo único que ha cambiado es el medio con el que confluir: teatro, seriales radiofónicos, novelas etc¹⁴. Como consecuencia de su devenir lógico, la televisión se amolda a las circunstancias propias de su tiempo, tal y como siempre ha hecho, hermanándose con el nuevo medio hegemónico, Internet. El resultado va a ser fructífero pero no exento de polémica, pues esa alianza implica numerosas ventajas e inconvenientes. No obstante, el afán de supervivencia que parece acompañar al medio televisivo, permite asumir los riesgos de la actual relación y demuestra ser lo suficientemente maduro para acarrear con las consecuencias.

El futuro, siempre incierto y en ocasiones atemorizador, plantea una bifurcación sumamente interesante. Por un lado existen autores que defienden que, televisión generalista, multimedia e Internet no suponen ningún conflicto, sino que son la perfecta muestra de la televisión personalizada. Con ello, vendrían a agudizarse, de manera exacerbada, los rasgos de la Neotelevisión, desechando la idea del fin de un era, a la vez que se apunta a la hipótesis del culmen de la misma¹⁵. Por otro, muchas voces se han alzado, teniendo como referente estas mismas características hipertelevisivas y han augurado si no el fin de la televisión, al menos el fin de su hegemonía y la sustitución por otra especie. La pregunta obligada, teniendo en cuenta que la introducción de una nueva especie foránea supone una amenaza y la casi segura muerte de la especie autóctona, sería ¿quién es el heredero actual de la televisión?

¹³ Valcárcel Espinoza et al., "El sujeto espectador-el sujeto productor"

¹⁴ Concepción Carmen Cascajosa Virino, "Transmedialidad y ficción televisiva en Estados Unidos: de lo analógico a la realización digital" en José Antonio Pérez Bowie y Pedro Javier Pardo García (eds.), *Transcripciones audiovisuales* (Madrid: Pígalión Edypro S.L., 2015): 111-116

¹⁵ M^a del Camino Gallego Santos, Begoña Gutiérrez San Miguel, M^a Isabel Rodríguez Fidalgo, "La fragmentación, la retroalimentación y la hibridación como nuevas estrategias en la circulación de contenidos televisivos en los formatos de la crónica rosa. Estudio de caso *Aquí hay tomate*", (Ponencia, Universidad de Málaga, 5 de febrero de 2010) <http://www.ae-ic.org/malaga2010/upload/ok/224.pdf> [Sin paginar] (Consultado el 4 de abril de 2014)

I.2. ALGO SE MUERE EN EL ALMA CUANDO UN MEDIO SE VA

La muerte de la televisión y el nacimiento de nuevas plataformas

El nacimiento y consolidación de la televisión alternativa es ya un hecho indiscutible, en buena medida gracias a los avances tecnológicos del siglo, que han permitido cambiar formato y contenido. Entre ellos destaca el acceso a internet desde los hogares, que se ha visto incrementado exponencialmente, así como el uso del teléfono móvil. En conjunto, y sumado al uso y disfrute de otros aparatos tecnológicos como videoconsolas, han supuesto una tangible sumisión de la televisión a la realidad presente¹⁶. Todo producto televisivo, especialmente el más reseñable en la televisión como son las series de ficción, va a experimentar con estos cambios y no especialmente en negativo. La modificación producida en el qué se cuenta, va a determinar el cómo se cuenta. Pero la clave no está sólo en el medio, sino también en el código usado, en el lenguaje que a la televisión le es propio. Por eso, ante una muerte anunciada, temida y esperada, cabe buscar las causas, el modo y los culpables de su defunción.

¿Por qué se ha muerto?

El motivo principal, como apuntábamos, es la aparición de internet y demás avances tecnológicos. En esencia la tecnología trae consigo dos cambios fundamentales: el modo en que consumimos la televisión y el modo en que ésta se produce. Ambas consignas van a beneficiar a los productos televisivos con una temática más arriesgada y una audiencia más minoritaria. Las múltiples ventanas en las que se difunden los nuevos contenidos, desde ordenadores hasta móviles, se alejan cada vez más de su función de meros promotores para acercarse más a su faceta de campo a explorar¹⁷.

¹⁶ Mario García de Castro "La televisión hipermoderna", *Telos*, nº 73, (2007): 12

¹⁷ Concepción Carmen Casajosa Virino, "La nueva edad dorada de la televisión norteamericana", *Secuencias: Revista de historia del cine*, nº29 (2009): 29-31

Estas nuevas ventanas crean nuevas narrativas, que se erigen sin duda alguna como la mejor y más clara materialización de los avances tecnológicos actuales. Estas nuevas narrativas, son todas aquellas narraciones que quiebran la linealidad del texto escrito o audiovisual, teniendo muy en cuenta la experiencia del receptor.

Tal y como apuntan Costa y Piñeiro¹⁸ esta convergencia mediática es fruto de la hibridación de géneros y de formatos. Los nuevos soportes digitales implican que el espectador participe más y mejor en la forma, acto y contenido de la historia. De hecho la intervención del autor puede ser externa, denominándose entonces lectoautor o interna, llamándose entonces avatar o inmersión.

Un relato ya no es capaz de difundirse, ni tan siquiera de pensarse, para un solo canal, sino que se lanza desde diversas plataformas, originando la convergencia mediática. Ésta puede adoptar diferentes formas en función de diversos condicionantes, dando como resultado que el relato interactivo se vierta desde narrativas multiplataformas, crossmedia o transmedia¹⁹. De manera sucinta, la primera es la más básica, esto es, el relato es contado en diferentes medios o soportes. Seguidamente, nos encontramos con la crossmedia, donde existen diferentes realidades, esto es, una misma narración desarrollada por diversos medios, autores y estilos que exigirán que el receptor consuma todos para obtener y entender el relato completo. Finalmente, la transmedia se compone de relatos interrelacionados, que se desarrollan en muchas plataformas pero son independientes en la narración y con un sentido completo, pudiendo ser éste bien individual bien colectivo. Lo que provoca la transmedia es la fragmentación narrativa y de audiencias, facilitando rentabilidad económica y procurando, en todo momento, que la experiencia vertida sea lo más real posible para los espectadores²⁰.

La riqueza tecnológica, por tanto, determina la riqueza narrativa y receptora del mensaje. La confluencia de la televisión con internet ha resultado fructífera, puesto que es innegable que, frente a ella, internet supera ciertos obstáculos que la televisión presentaba, tales como las interferencias entre emisor y receptor; la libertad de opción; y el tiempo destinado a su uso y disfrute, indefinido en el caso de la ventana *online*²¹.

Pero sosteníamos al principio que las transformaciones tecnológicas traen consigo mutaciones narrativas, que se traducen en el modo de contar las historias. El cambio de continente implica cambio de contenido, algo identificativo de la transmedia actual.

¹⁸ Carmen Costa y Teresa Piñeiro. "Nuevas narrativas audiovisuales: multiplataforma, crossmedia y transmedia", *Icono14*, 10, nº2 (2012): 107-108

¹⁹ *Ibid.*, 103

²⁰ *Ibid.*, 110-113

²¹ Lorenzo Vilches, "De la audiencia de los medios al usuario interactivo", *Pensamiento educativo* 21, (1997): 136

¿Cómo se ha muerto?

Las principales sospechosas son las innovaciones narrativas o lo que es lo mismo, el modo de contar las historias. Si en el punto anterior se aborda desde dónde se cuentan, en éste, nos demoraremos un poco en señalar los cambios introducidos en cómo se cuentan las historias.

El lenguaje hipertelevisivo posee una gramática propia, donde algunas de sus más notables características serían la estela dejada por el *reality show*, híbrido por excelencia; expansión de las historias; programas narrativos en varios focos o personajes; retomo del concepto de tiempo real; y extensión a través de los años y de diferentes medios, dando lugar a narraciones transmediáticas²².

Los relatos matriz buscan la expansión a las nuevas tecnologías, consecuencia casi obligada y lógica, debido al repertorio tan vasto que impide la concreción en una única vía de comunicación. Ese relato sufre una transformación, determinado por las capacidades cognitivas del espectador, que favorece que la autoría sea compartida debido a la retroalimentación²³.

Además de contar con la complicidad y coautoría del receptor, estos nuevos relatos transmediáticos surgen de la relación de la televisión con internet. El resultado del su quehacer conjunto posee dos consecuencias innegables, a saber, la fragmentación de la audiencia –entendida ésta en términos positivos pues los productos también se fragmentan y especializan llegando a un público mucho más heterogéneo- y la dispersión de los horarios, que evita la atadura o el condicionamiento de anuncios, días de emisión o franjas concretas²⁴.

Esta situación ha sido favorecida por el bilingüismo de la televisión, el directo y el grabado, elementos clave en las mutaciones actuales por las que atraviesa el medio. Como recuerda Mario Carlón²⁵ el directo nació a la par que la propia televisión, dotándola de una especificidad que, por ejemplo, no poseía el cine. Por su parte, el grabado trajo consigo el enriquecimiento de la oferta televisiva, aunque esa misma ventaja se convertiría en su obstáculo en su pugna con el cine. Ambos lenguajes, a día de hoy, pueden verse afectados. Si nos atenemos a las predicciones del autor, la suerte del grabado será negativa, en tanto que perecerá, debido a las posibilidades de visionado actual que posee la audiencia, capaz de ver lo que quiera cuando quiera y cómo quiera. La espera ante la televisión para ver un programa

²² Scolari, "Hacia la hipertelevisión", 5-6

²³ Charo Lacalle, "La ficción interactiva: televisión y web 2.0", *Ámbitos*, nº 20, (2011): 90

²⁴ Silvia García Mirón, "La sinergia web-televisión: una nueva estrategia de fidelización de las cadenas televisivas", *Hologramática*, nº9 (2008): 6-8

²⁵ Mario Carlón, "¿Autopsia a la televisión? Dispositivo y lenguaje en el fin de una era" en Mario Carlón y Carlos Scolari (eds.), *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate* (Buenos Aires: La Crujía: 2009), 170-171

grabado va a ser, en el mejor de los casos mínima y en el peor inexistente. Diferente suerte poseerá el directo, que tal vez por el hecho de configurarse como generador de discursos masivos debido a la transmisión de hechos de diferente índole, resistirá.

¿Quiénes llevan el caso?

Javier Pérez de Silva anuncia tres razones del porqué de la defunción del medio, a saber, en un primer lugar por el cambio del modo de hacer televisión que afecta a los contenidos que han de ser lanzados a través de nuevos formatos; en segundo al modo de visionar la televisión, dando mayor autonomía al espectador en el sentido de que elige qué, cuándo y cómo ve esos nuevos contenidos; y finalmente el aparato en sí, la televisión, culminando con toda probabilidad en la fusión con el PC ²⁶.

Autores que aseguran la muerte de la televisión, tal vez compartan con Javier Pérez de Silva su matización al respecto cuando apuntilla que no es la defunción del medio basándose en su efecto comunicador, sino la muerte de la televisión en su sentido analógico a lo que se refiere. Continúa el autor señalando que las nuevas posibilidades tecnológicas indican otros tantos senderos, cada uno apuntando en una dirección, pero convergiendo todas en un gran aparato hipermedia y aglutinador, deudor de la televisión y del ordenador, que ofrece entretenimiento, información y servicios²⁷. Pero Pérez de Silva no está solo defendiendo esta idea, sino que la tríada de expertos formada por Scolari, Verón y Carlón, también dieron su punto de vista sobre la defunción del medio y sobre qué o quién lo sustituiría.

Carlón aborda dos cuestiones fundamentales: la disolución del objeto televisión y el fin de las etapas de la televisión aspectos que, aunque parecen discurrir por vías distintas, acaban convergiendo. El primero de ellos significará la crisis de los canales tradicionales, en tanto que la televisión podrá verse a través de sitios específicos, abriendo paso a la interactividad y finalizando la emisión centralizada²⁸. Para el segundo, según la reflexión conjunta de Carlos Scolari y Jorge Carrión²⁹, convendría diferenciar la construcción etimológica que dan los académicos acerca de las etapas televisivas de la construcción que el espectador lleva a cabo basándose en su propia experiencia personal.

²⁶ Javier Pérez de Silva, *La televisión ha muerto. La nueva producción audiovisual en la era de internet: la tercera revolución industrial*, (Barcelona: Editorial Gedisa, 2000), 18-19

²⁷ *Ibíd.*, 24-25

²⁸ Carlón, "¿Autopsia a la televisión?", 166

²⁹ Carlos Scolari y Jorge Carrión, "La tercera edad dorada de la televisión", (MOOC, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, mayo-junio 2015) 1º módulo

La dimensión histórica, la perspectiva del tiempo, facilita la etiquetación tan compartimentada, pero la dimensión emocional, la complejiza. La conexión se realiza mediante la disposición del fan al entrecruzar su vida, los referentes generacionales que le marcan como individuo y lo visionado.

La problemática también afecta a la catalogación de las etapas televisivas como una mera secuencia lineal, sugiriendo los autores que es la consecuencia directa del talante crítico que opera mediante genealogías. Junto con la labor bibliográfica, da origen a esa tipificación tan determinada. No obstante, recuerdan que las etapas televisivas funcionan como una red intertextual, tremendamente compleja, que es totalmente consciente de su carácter ecológico y autocrítico.

Un autor convencido de fin de la televisión es Eliseo Verón, quien defiende esta idea amparándose en el desfase cada vez mayor entre oferta y demanda, alude al desarrollo tecnológico pero también al discursivo histórico de la televisión estableciendo etapas como Eco, el cese de la televisión como medio de masas y el fin de la programación³⁰.

Por su parte Scolari apoya la defunción televisiva amparándose en sus procesos evolutivos. Por un lado está el tecnológico que atañe tanto al cambio de pantalla, como a la aparición del TDT como a las sinergias con Internet. En segundo lugar está en comunicacional, es decir, la forma de producir, distribuir y consumir los productos. De igual manera el autor tiene en cuenta en factor cultural, en tanto que la televisión deja de ser el epicentro de la vida familiar y de dictar qué ver y cuándo verlo. Finalmente está el cambio semiótico, según atendamos a los diferentes formatos televisivos³¹.

Además, introduce el término de ecosistema, entendiendo éste como el conjunto de jerarquías, relaciones de poder, tensiones y especies depredadoras y devoradas que pululan en el mundo audiovisual actual.

El autor habla de dos consecuencias. Por un lado nuevas especies –*web* o videojuegos- obligan a las viejas –televisión, prensa, radio- a modificarse a un ritmo para el cual no están preparadas, mientras que por otro lado nacen especies bastardas, propias de los nativos digitales, con nuevas competencias cognitivas e interpretativas que habrán de aplicar para hacer frente a los nuevos discursos que se les lanzan, cada vez más atomizados, transmediáticos y complejos³².

³⁰ Carlón, "¿Autopsia a la televisión?", 166-169

³¹ Scolari, "This is the end", 197-199

³² *Ibid.*, 205

¿Cuál fue el móvil?

La respuesta corta, beneficios. La respuesta larga, pasa por cuestiones relacionadas con la pluralidad de la oferta televisiva, el intento de fidelización de la audiencia y las peripecias publicitarias que se aprovechan, tanto como pueden, del tirón y enganche de los nuevos relatos seriales de ficción contemporáneos.

En un escenario plagado de cadenas privadas que todo lo rigen, y cuyo beneficio es económico, la competencia de productos televisivos es pues obligada para luchar por la fidelización de la audiencia. Como apunta Silvia García Mirón, esta fidelidad va a pivotar no tanto ya en la devoción hacia una cadena, sino a un programa, que se forjará como enganche a otros espacios aprovechando las sinergias web-televisión³³. Estas mismas sinergias son el campo de cultivo perfecto para las operaciones publicitarias, pues esta disciplina sabe perfectamente que la publicidad en internet está determinada por la elección consciente del espectador, la comunicación es más concreta y se dirige a un público potencial. Algunos de los formatos³⁴ más novedosos que hay hoy en día son los *avatars* que permiten integrarse en ese universos, los *websodes*, *mobisodes* y cómics online que facilitan el desarrollo de historias paralelas que eviten el decaimiento de interés entre temporadas; las *webcast* y *postcast* que ofrecen el contacto directo entre espectador y productor para satisfacer las inquietudes de foros y webs oficiales; live experiencias y BD-Live que supone un chat en directo con los creadores; *widgets* actualizados y al día, obedeciendo a la regla no escrita de que la información es la mejor estrategia publicitaria y ARC, que supone una experiencia paralela ficcional en el mundo real que puede darnos información sobre la trama³⁵.

La televisión seguirá cumpliendo una doble función, esto es, entretener y ofrecer un mejor acceso a la realidad de la que forma parte el propio espectador. No obstante, la transformación actual que sufre la televisión es la resulta de la producción de contenidos audiovisuales, multimedia y online. Por ello, será necesario que, para no desaparecer o perder protagonismo, el medio televisivo se aleje de posturas conservadoras, abrace realidades y lenguajes propios de la etapa hipertelevisiva y amolde su comunicación a todos los públicos³⁶. En caso contrario, el cine no tendrá reparo alguno en recuperar el terreno que había perdido.

³³ García Mirón, "La sinergia web-televisión", 3-6

³⁴ Avatar es una representación gráfica, en su mayoría humana, que supone la identificación del usuario. Websode es un episodio propio de una serie hecha por y para internet. Mobisodes son los capítulos de series condensados y destinados al teléfono móvil. BD-Live es la creación de contenido online que alberga informaciones extras o incluso juegos para interactuar con otros usuarios. Widgets son aplicaciones que dan información o mejoran un servicio.

³⁵ Javier Lozano Delmar y Alberto Hermida, "La metamorfosis publicitaria digital. Nuevas estrategias de promoción en la industria del cine y la televisión a través de internet", (Congreso, Universidad de Málaga, 3, 4 y 5 de febrero de 2010), 11-13 <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3960988> (Consultado el 6 de septiembre de 2014)

³⁶ García de Castro, "La televisión hipermoderna", 12

I.3. CUANDO EL HERMANO PEQUEÑO SUPERA AL MAYOR

El porqué del apogeo de la televisión frente al cine

La disputa por la excelencia entre el medio televisivo y el cinematográfico colea desde hace tiempo no sólo en el ámbito académico, sino también en el cotidiano. Los defensores de la hegemonía cinematográfica se ven acosados por los defensores de la hegemonía televisiva, que refuerzan sus posturas con los medios actuales –blogs especializados, foros, redes sociales- para aclarar por qué el cine se ha visto desplazado por el medio que antaño despreciaba.

Aunque nunca se pueden asegurar de forma taxativa, sí que se otean ciertas perspectivas que explican este auge televisivo, en gran medida gracias a las series de televisión como objeto de culto y reclamo de calidad.

Perspectiva académica

Los puntos de vista son numerosos, puesto que en terreno anglosajón los Estudios Culturales sobre televisión, y en concreto sobre series de ficción, están pujantes en el mundo académico, pudiéndose encontrar posturas enfrentadas a la par que complementarias. Sirvan como ejemplo, las ideas de Peter Krämer, quien señala como signo de superación del medio televisivo frente al cinematográfico, temas de producción. Según el autor, el sistema regularizado de la televisión proporciona mucha más riqueza intertextual, similar al cine clásico que sonroja las carencias del cine actual. Por otro lado, si nos centramos en la narrativa, Kristin Thompson viene a aseverar algo parecido, puntualizando que tanto las películas del cine clásico como las series de ficción actuales, brillan por su inteligencia y sencillez. Siguiendo en la línea narrativa, será su estructura, llena de profundidad, contenido y complejidad la que dé riqueza al serial actual. Finalmente, James L. Longworth Jr. se centra en las audiencias, mucho más desregularizadas y diversificadas que antaño, lo cual desafía y pone

a prueba constantemente la genialidad de los creadores³⁷. Producción, narrativas y audiencias son la tríada sobre las que pivota el éxito actual de las series de ficción.

Ya hemos apuntado, la constante y manifiesta relación de amor-odio existente entre los dos medios desde sus inicios. Haciéndose eco de esta máxima, autores como Fran Benavente apuntan que la televisión respeta y admira al cine como a un progenitor del que aprender y heredar una valiosa carga, mientras que el otro ve a la televisión como una forja notable de cineastas y actores, algo que viene ya desde los años sesenta. Por su parte, Diego Salgado, con un prisma mucho más pragmático, nos habla de las relaciones entre ambos medios en términos de rentabilidad, asegurando que lo que sea rentable para un medio lo será para el otro. No podemos sino terminar mencionando a Iván Bort, quien asegura que el formato televisivo cada vez imita más y mejor al cinematográfico, siendo el factor tecnológico y la evolución del mismo la clave determinante de este asunto³⁸.

Perspectiva objetiva

Muchos autores llevan hablando desde hace tiempo de la muerte del cine. Más que posicionarse de un lado o de otro, tal vez sea más interesante centrarse en los argumentos que dan para ello.

El medio cinematográfico, en la actualidad, reúne una serie de características que limitan su consumo, como por ejemplo el elevado precio de las entradas, el notable vaciado de las salas, el aumento de la piratería, o la baja calidad de los productos, causa directa de la crisis brutal de ideas³⁹. Sumado a esto, los elevados aumentos impositivos, que se incrementan constantemente en intervalos más bien cortos, provocan la desconfianza del espectador cinematográfico y le impulsan a la búsqueda de alternativas, cuando no gratuitas, sí más baratas. Los abusos en materia de cultura para intentar frenar el auge de difusiones alternativas, escudándose en que lo hacen para salvar a aquélla, no hacen más que emparedarla, asfixiarla y condenarla.

Continuando con la ristra de inconvenientes que posee el cine, no podemos obviar la replicación en serie de productos exitosos o el ensimismamiento del autor, fruto de sus

³⁷ Concepción Carmen Cascajosa Virino, "Por un drama de calidad en televisión. La segunda edad dorada televisiva de la ficción norteamericana", *Comunicar* 2, nº25 (2005) <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15825158>

³⁸ Iván Bort Gual, "(DES) Encuentros. La ficción televisiva a debate", *L'Atalante: Revista de Estudios Cinematográficos*, nº8 (2009): 97

³⁹ Francisco Gómez e Iván Bort Gual, "Del cine a la televisión: de 24 fotogramas por segundo a 24 episodios por temporada", *Enl@ce* 6, nº1 (2009): 26

propios discursos o de toda la epopeya generada por los festivales⁴⁰. Estas deficiencias denunciadas en los productos cinematográficos son la resulta de la negación de la alteridad y de la consolidación del *mainstream*, donde no ha lugar para la reflexión o el cuestionamiento.

Por el contrario, el producto televisivo debe su éxito a su mera ambición. Ésta ha permitido que industria, audiencia y creadores depositen su confianza –y respeto- en la televisión, como vía eficaz y adecuada para desentrañar universos complejos⁴¹.

Perspectiva subjetiva

Este apartado no puede entenderse sin la evolución sufrida por el espectador que, a grandes rasgos, se traduce en renunciar a la pasividad que le identificaba, practicar la retroalimentación con productoras y creadores de series y adoptar unos modos de consumo totalmente diferentes a los de antaño. Por ello, la perspectiva subjetiva, la que afecta al disfrute personal de este nuevo espectador, contesta a cómo y por qué se acogen de manera tan fanática las series de ficción televisivas.

En primer lugar, para intentar contestar al cómo, tal vez debemos atender a los nuevos modos de consumo, esto es, la preferencia por la comodidad del espacio doméstico pero también el trasvase del visionado de la televisión al ordenador, el cual ofrece una parrilla a placer, personal y modificable en cualquier momento. Además, hemos de contar con el ritmo frenético de vida que llevamos, el cual casi exige un entretenimiento corto, conciso, a mano⁴². Esta búsqueda de la referencia inmediata, sin anclajes, directa, es la que menciona Reviriego. cuando sintetiza las cuestiones subjetivas en un marcado manierismo y en la capacidad y audacia de la televisión para diagnosticar y reflejar las dinámicas de nuestro tiempo. El término manierismo, se refiere a la clara conciencia de las narrativas seriales cuando emplean la reutilización o la transgresión de materiales o temáticas. Es crear sobre lo ya existente y dar nuevas formas a las historias ya narradas. El segundo punto, el diagnóstico y reflejo de nuestra realidad, se erige como etiqueta identificadora de las series televisivas actuales a través de la interpretación inmediata que realizan los espectadores mediante blogs, redes sociales o foros; y de la representación y alzamiento de la cultura popular, de la ansiedad de nuestros días, de motor detector de los estados anímicos y de las inquietudes que nos afligen⁴³.

⁴⁰ Carlos Reviego, "Nuevas vidas para las series norteamericanas. Amplitud de miras". *Cahiers du Cinema. Series TV, una pasión cinéfila*, nº47 (2011): 7

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Gómez y Bort Gual, "Del cine a la televisión", 28

⁴³ Reviriego, "Nuevas vidas para las series norteamericanas", 8

Pero el apogeo de la cultura popular no siempre ha sido bien acogido. Como recuerda M^a del Mar Grandío, este término se asoció a lo masivo y propio del pueblo, contrario a la alta cultura, propia de minorías y de élites sociales. Ello alejaba completamente al gusto de la cultura del público general⁴⁴. Actualmente esa idea ha quedado completamente desterrada, puesto que al entrar en la ecuación el nuevo espectador, altamente educado en materia audiovisual, la aseveración de que si algo es masivamente loado, no puede ser bueno, está totalmente equivocada.

Perspectiva temporal

La temporalidad, el tiempo en el que una acción o sujeto se desarrolla, viene determinada por la evolución que le da lugar y también por la tecnología que la posibilita. El avance de la tecnología y la aparición de nuevos aparatos que determinan el disfrute del producto audiovisual, es en buena medida el responsable de la sofisticación de las series de televisión amén de una imitación formal y estética del cine. Pero de igual manera, estos cambios técnicos traen consigo unos cambios temáticos, propios de la época en la que se ubican, como pudieran ser la revisitación de lo real o la hibridación genérica⁴⁵.

Como asegura Bort Gual, las series se desligan a una velocidad vertiginosa del formato base al que estaban confinadas, atreviéndose y arriesgándose con la experimentación de géneros, temas y duraciones, así como guiones y tramas alternativos. Por ello, continúa el autor, lo relevante no es desde qué formato se lancen, puesto que lo importante es el contenido y no el continente debido al innumerable elenco de ventanas alternativas que se nos ofrecen para su disfrute⁴⁶.

Perspectiva autoral

Este punto, crucial para el desarrollo actual de las series de televisión, es la culminación lógica de los anteriores. Por ello, no resulta raro afirmar que nada de lo anterior hubiera sido posible sin un autor que cree la historia y que la lleve a cabo. Este concepto de autoría, permite al guionista no sólo idear la serie, sino mantener el control creativo adoptando el rol de productor ejecutivo. Al apostar por esta figura y conferirle mayor importancia, se le dio mayor libertad, ocasionando que en el centro del poder estuviese el escritor, desplazando al director, siendo un acto revolucionario. Y esta revolución no es sólo

⁴⁴ María del Mar Grandío Pérez, "El entretenimiento televisivo. Un estudio de audiencia desde la noción de gusto", *Communication & Society* 22, nº2 (2009): 143

⁴⁵ Gómez y Bort Gual, "Del cine a la televisión", 30

⁴⁶ Bort Gual, "(DES)encuentros", 95

asunto del cable Premium, sino también de las cadenas generalistas, que pronto aprendieron a imitar el modelo⁴⁷.

Parece que, de manera general, estudiosos de la televisión actual plantean un símil entre el encumbramiento del guionista televisivo y la *politique des auteurs*. El origen hay que buscarlo en la Francia de Truffaut y en la revista *Cahiers du cinema*, pues es ahí donde se encumbra la figura del autor fílmico, quien, a pesar de todo, se mantiene y se identifica por unos rasgos estilísticos concretos. No obstante, conviene recordar las posturas que las principales cabezas pensantes de esa misma política ostentaban y que estaban en las antípodas de reconocer la valía, cuando no la supremacía, del guionista frente al director.

Tanto Truffaut como Godard se oponían a la supremacía del guionista, en tanto que su preeminencia les resultaba antidemocrática, pensamiento nada extraño si tenemos en cuenta que Godard contaba con la colaboración de actores y equipo para crear sus historias y Truffaut, denunciaba la sumisión del director a aquél mientras aborrecía el *cinéma de papa*.

En lo que respecta a sus opiniones sobre cine y televisión en algunos de sus escritos, Godard aseguraba condescendentemente que la televisión ni tan siquiera era un medio de expresión, sino de transmisión. Su oposición al nuevo medio se hacía patente al asegurar que su función alienadora iba pareja a la fascinación que producía. Afirmaba que la televisión era un ser opresivo e instigador y el cine una víctima en manos de su verdugo. Asimismo se dejaba entrever cierto carácter negociador en la década de los noventa, cuando se percató de la necesidad de cultura que tenía el espectador y que el cine no supo satisfacer. La televisión entonces aprovechó la coyuntura, otorgó esa satisfacción, y por tanto, se convirtió en el futuro del cine. Según Godard el signo identificativo del entramado cinematográfico es la capacidad de pensar, de las autorías, de arte. La televisión por su parte es un coladero de mediocridad, un cenagal y la máxima expresión de atontamiento del ser humano⁴⁸. Y para su estupor, en la Tercera Edad Dorada de la televisión, el culto al guionista se ha hecho manifiesto.

Lo que ocurrió entonces fue un símil, entendiendo éste como que el director es al cine lo que el escritor a la televisión: el principio y fin de todo⁴⁹. Esto se tradujo en el nuevo proceder de la HBO, donde cada serie es una proyección de la personalidad cinematográfica de su director-guionista. Por ello se requieren creadores consolidados, prestigiosos, alejándose un tanto de la opción de jóvenes promesas que generen incertidumbre acerca de su valía⁵⁰

⁴⁷ Álex Martínez Roig, "La caja tonta es más lista", Archivo, *El País*, octubre 5, 2008 http://elpais.com/diario/2008/10/05/eps/1223188013_850215.html (Consultado el 9 de julio de 2015)

⁴⁸ Violeta Bruck, "Godard: el cine piensa", Cine, *La Izquierda Diario*, diciembre 18, 2014 en <http://www.laizquierdadiario.com/Godard-el-cine-piensa> (Consultado el 10 de julio de 2015)

⁴⁹ Cascajosa Virino, "La nueva edad dorada", 17-18

⁵⁰ *Ibid.*, 18-19

La búsqueda de autenticidad e innovación van de la mano entonces, corriendo en paralelo con la aparición y consolidación de un mercado de libre competencia entre las cadenas que forzaron a mejoras estéticas, narrativas y temáticas, contando nuevos temas a nuevos públicos⁵¹.

Perspectiva económica

El círculo vicioso del panorama serial estadounidense actual, reside en la proliferación de series y en el éxito de las mismas. A mayor rentabilidad, mayor número de productos producidos. Tomando como referencia el modelo de Showtime, otras cadenas repiten el patrón, escindido en tres puntos y que puede servirnos como base generalista para entender los objetivos que aseguran beneficios económicos: la serie tiene que crear expectativa; la serie tiene que ayudar a la construcción de marca de la cadena y estar enfocada al *target* del espectador que se busca; la serie tiene que empujar al éxito al resto de los productos de la cadena⁵². Además la actual ficción televisiva es heredera del mejor cine de autor en tanto que manifiesta una tendencia a arriesgar en sus propuestas y desarrollar ampliamente la mejor novela. Esta ficción, tan espectacular y especular, al invadir un medio tan masivo como la televisión, ha superado al cine en inmediatez, en difusión y en acogida. Hablando en términos económicos, el 30% del presupuesto de una película se invierte en *marketing*, descuidando tal vez con ello otras mejoras que pudieran tenerse para el mimo y éxito del filme⁵³. Eso en la televisión no ocurre, el riesgo a perder dinero es menor y el miedo, por tanto, disminuye.

Las perspectivas anteriormente expuestas que pretenden justificar la primacía de las series de ficción contemporáneas, conducen tanto a su etiquetación de objetos de culto como al análisis del término mismo. De alguna manera este análisis es obligado, pues es aplicado a un medio que desde sus inicios no ha podido desligarse de categorías peyorativas. Mientras que el cine alardea de productos de éxito y de calidad –y éstos no son incompatibles-, en televisión esos dos conceptos parecen irreconciliables. La estigmatización televisiva arrastra una importante losa de la que deshacerse, empezando por configurarse como un medio capaz de realizar productos de calidad. Algo que, sin riesgos ni miedos, es más fácil de alcanzar.

⁵¹ Alberto Nahum García Martínez, “El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión” en Enrique Fuster (ed.) *Congreso La figura del padre nella serialità televisiva* (Roma: EDUSC, 2014), 5-6

⁵² Martínez Roig, “La caja tonta es más lista”

⁵³ *Ibíd.*

I.4. TÚ SÍ QUE VALES

Televisión culta, televisión de culto

La función clásica de la televisión siempre ha pivotado sobre tres ejes: informar, formar y entretener. Al hilo de la clasificación de Camacho Ordóñez, la primera función, meramente informativa, garantiza la pluralidad y la libertad de expresión, amén de la difusión y de los derechos y deberes de informar a los ciudadanos. La segunda, la formativa, se ceñía a los valores cívicos que el medio podía transmitir, así como evitaba la deseducación mediante la censura de contenidos indeseables. En última instancia, la función de entretenimiento, propugnaba por conducir al público hacia una programación que rehusase las concesiones propias de una audiencia fácil, siempre en pos de un entretenimiento de calidad, que marcase diferencias y tendencias. Huelga decir que esta función, tiene un matiz que no debemos olvidar, pues el entretenimiento es la resulta de las manifestaciones de la cultura popular, del origen y naturaleza de la comunidad para la que opera⁵⁴.

Históricamente hablando, en términos estéticos, la calidad y por extensión lo bueno, siempre ha ido asociado a las minorías y a la alta cultura. La baja cultura, siempre opuesta a la alta, estaba asociada con lo masivo y con el pueblo. Era la cultura de masas, el bajo sentido del buen gusto y la masa de audiencias los sinónimos usados para referirse a ella.

Habrá que dejar pasar el tiempo y esperar hasta la década de los ochenta del siglo XX para que el concepto de cultura popular se desligue de la baja cultura, se revalorice y no se tilde de inferior respecto a la alta cultura, sino de diferente.⁵⁵

⁵⁴ Rafael Camacho Ordóñez, "Televisión de calidad: distinción y audiencia", *Comunicar* nº25, (2005): 31-32

⁵⁵ Grandío Pérez, "El entretenimiento televisivo", 142-144

La definición de televisión de calidad no es algo simple, ni acaso abarcable, sino que requiere de multitud de puntos de vista para aproximarse a su sentido semántico. Pretendiendo propiciar esa aproximación, sirvan las palabras de Teresa Ojer Goñi cuando define la calidad televisiva en base a varias premisas: unas subjetivas, relativas a los juicios de los espectadores; otras objetivas y cuantificables, como las audiencias o costes de producción y, finalmente, otras más complicadas de medir, como la influencia que la televisión puede ejercer en los espectadores, al margen de que sea beneficiosa o dañina. No obstante, prosigue la autora, aunque existan estas dificultades, es posible establecer una serie de pautas a tener en cuenta para la correcta valoración de la calidad de los programas televisivos: el género, la realización técnica, la opinión de la audiencia, los premios obtenidos y las críticas recibidas⁵⁶.

Giuseppe Richeri centra su significación con el epicentro puesto en el espectador. El autor se interroga acerca de las opciones que tiene actualmente éste para encontrar la calidad en televisión, llegando a la conclusión de que los antiguos planteamientos que la definían en función de sus resultados, formas y funciones, han quedado hoy día obsoletos e, irremediablemente, menos operativos⁵⁷. Intentando poner remedio a este análisis desfasado de esos mismos planteamientos, expone cuatro razones que facilitan hablar de calidad televisiva. En primer lugar está el ofrecimiento que hace la televisión al individuo en tanto que aquélla le aporta información para formarse una idea determinada sobre cuanto le rodea, la compartición de interés y objetivos de la comunidad. Complementariamente a ésta, hay una segunda razón, en este caso pedagógica, en tanto que la televisión es buena cuanto más y mejor educa y eleva el nivel cultural de los espectadores. Una tercera idea es la adecuada televisión en tanto en cuanto orienta los comportamientos de la comunidad y pide su participación en la vida común. Es un objeto a imitar que potencia comportamientos positivos, integradores y socializadores. Finalmente la versión ecológica es la que impide la contaminación con programas antisociales, violentos, inmorales etc. No obstante, recuerda el autor, no existe un consenso suficientemente vasto sobre lo adecuado o incorrecto, la unanimidad es un mito. Lo que parece estar claro es que la televisión influye en la gente, lo que es totalmente diferente de decir que la televisión se propone influir sobre la gente⁵⁸.

Otro matiz que ayuda a enriquecer la cuestión sobre la calidad televisiva, viene de la mano de Rafael Camacho Ordóñez. Este autor emplea el término calidad ligado al

⁵⁶ Teresa Ojer Goñi, "Televisión de calidad: una realidad posible", *Nueva Revista de política, cultura y arte*, 130 (2010) <http://www.nuevarevista.net/articulos/television-de-calidad-una-realidad-posible> [Sin paginar] (Consultado el 27 de enero de 2015)

⁵⁷ Giuseppe Richeri, "La calidad de la televisión", *Telos: Critical Theory of the Contemporary*, 42 (1995) http://telos.fundaciontelefonica.com/telos/anteriores/num_042/opi_tribuna3.html [Sin paginar] (Consultado el 10 de febrero de 2015)

⁵⁸ *Ibid.*

condicionante de que ésta sea mayoritaria, esto es, que no se entienda únicamente para una selecta minoría, que rehúya del elitismo, ni que esa misma minoría sea la encargada de definir la calidad. Por el contrario, la mayoría ha de apreciar esa calidad, para lo cual ha de trabajarse en las mejoras de producción, realización, formatos, ideas, guiones, escenarios, principios, valores cívicos y códigos ético-profesionales⁵⁹. Con esta máxima, se recoge una de las primeras ideas expuestas en este epígrafe: la disolución final de la relación alta cultura-calidad que ya empezaba a desinflarse a mediados de los ochenta. Con todo lo visto anteriormente, podemos aseverar que el término “televisión de calidad” no puede desligarse de la excelencia temática, estilística o contenido del propio programa televisivo.

En la década de los ochenta, a raíz de las creaciones de la MTM, se escriben libros por parte del British Films Institute y se crea una asociación denominada *Viewers of the quality televisión* que defendía unos programas considerados por ellos mismos de calidad que, o bien se aproximaban al gusto de la clase alta urbana y joven, bien innovaban en materia de género, bien dejaban atrás lo comercial y abrazaban lo autoral o creativo⁶⁰. Sea como fuere, germinada tres décadas atrás, la consolidación del término televisión de calidad, hay que ubicarla en el desarrollo del canal Premium de cable HBO, cuyo modelo ha sido copiado por el resto de cadenas estadounidenses en producción, estética, imagen, audiencia y recepción y al nombre de Robert J. Thompson, quien con su libro *La segunda edad dorada de la televisión* fija las claves que definieron y definen hoy en día los estándares de calidad de la ficción televisiva. Las palabras de Thompson⁶¹ aclaran de manera concreta cuáles son las características que definen a la televisión de calidad y que, pese a haber sido escritas en los noventa, pueden ser usadas hoy en día para ejemplificar los productos actuales.

La primera característica sintomática de la calidad televisiva es que la televisión se aleja de la normalidad y se adentra en la ruptura de las reglas prefijadas para el propio medio. Ello no significa otra cosa que la renuncia al papel secundario al que estaba relegada la televisión y también el carácter arriesgado y transgresor que adopta al ser consciente de las novedades de las etapas, décadas e innovaciones que la rodean.

La segunda característica es que la calidad no se puede entender sin el pedigrí adquirido gracias al trabajo de artistas reputados en el medio televisivo o cinematográfico así como directores tendentes a éxitos minoritarios –autorales- antes que de éxitos comerciales.

⁵⁹ Camacho Ordóñez, “Televisión de calidad”, 30

⁶⁰ Milagros Expósito Barea, “Flashforward o el avance de una muerte anunciada. Quality popular televisión de saldo” en Miguel Pérez Gómez (ed.), *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la televisión*, *Frame* (noviembre 2011): 124-125

⁶¹ *Ibid.*, 125-130

La tercera es que la calidad televisiva atrae a las clases altas, educadas en todos los sentidos, incluido el audiovisual, por lo general frecuentes en zonas urbanas y generalmente de una horquilla etaria joven. Bien es cierto que esta proclama merece recordar la reformulación que la cultura popular sufrió, así como la misma categoría de clase alta. La pertenencia del audiovisual a la clase alta, se debe tanto a la reconsideración de su importancia como medio de comunicación como a la calidad actual de sus productos. Los elementos propios de la cultura popular que antaño fueran tildados de burdos, se constituyen ahora como síntoma de los devenires contemporáneos, necesarios entonces para una correcta identificación con las historias que el medio proyecta.

La cuarta viene dada por las usuales batallas entre lo artístico-estético y lo comercial por un lado y entre la creatividad del autor y los requisitos de la cadenas por otro. Esta premisa hay que contemplarla a día de hoy a través de la figura del nuevo espectador, pues de alguna manera hermana estos conceptos tan antagónicos. Una férrea apuesta por el producto estético no está reñida con los beneficios económicos que ése pudiera dar. Los mandatos de las cadenas, a través del empirismo mostrado por los guionistas-creadores, no funcionan ya como tales, sino como meros consejos o sugerencias.

La quinta es el reparto coral, el cual aporta numerosos puntos de vista, lo que facilita la identificación de un público más amplio. La audiencia globalizada y masiva espera su representación televisiva a través de personajes que puedan encarnarla. La creación por tanto de un relato escindido en identidades de diferente nacionalidad, sexo, edad o preferencia sexual aseguran, al menos en parte, la pretensión de contentar al mayor porcentaje posible de la audiencia y respetar las múltiples sensibilidades que la forman.

La sexta pasa por la creación de nuevos compromisos nacidos de acontecimientos contados en las series. Esto quiere decir que los personajes sufren una evolución a la par que la trama de la serie. De igual manera, existen las referencias a programas anteriores, imitación de capítulos de otras series y referencias que la audiencia –bien educada- entiende.

La séptima se refiere a la hibridación de géneros o la creación de uno a partir de los ya existentes. Síntoma inherente a la televisión actual, las fronteras delimitadoras que antaño marcasen los códigos a seguir por el drama, la comedia, la ciencia ficción o el terror, están ya extintas. La hibridación es riesgo, normativa y signo de calidad.

La octava asegura que la calidad es sinónimo de una buena escritura, de ahí la importancia suprema del autor o guionista, quien centra el corpus de las serie al mimar las tramas, argumentos, giros etc. Su figura concentra la responsabilidad y la genialidad del relato.

La novena menciona la autorreferencialidad, bien a la alta cultura, bien a la popular, bien a la propia televisión en sí, jugando con las modalidades metaficcionales, tan presentes en las series actuales. La inteligencia del medio al hablar sobre sí mismo es síntoma de la autoconciencia del pasado, que elabora el presente, pero también del talante crítico para consigo mismo. En lucha constante por la mejoría de las historias, éstas se inspiran en la herencia televisiva, logrando así una suerte de reciclado perfeccionado que, con grandes dosis de humor, apunta a mejorar constantemente.

La décima alude a la controversia que envuelve a estos productos, en buena medida debido al uso de tópicos controvertidos y subversivos. No puede olvidarse el tratamiento innovador de los mismos, bien por aperturismo, bien por una segunda mirada, bien por ruptura de tabúes. La controversia es sinónimo aquí de análisis, de sensibilidad y de implicación política para con el tiempo vivido. Es la afirmación más palpable de que la televisión se hace eco del momento en el que vive y participa de las políticas de mejora para con el mismo.

En penúltimo lugar tenemos la cuestión del realismo, la familiaridad o el tratamiento que se da a determinadas situaciones verídicas que son llevadas a la ficción, lo que provoca una mayor y mejor identificación del espectador con esas historias, al encontrarlas auténticas y próximas.

En último lugar y a modo de conclusión, el conjunto de las características anteriores provoca el reconocimiento común, tanto de público como de especialistas del medio, lo que se traduce en premios y elogios.

El devenir lógico y casi obligado del cumplimiento de este dodecálogo, conlleva la creación —y adoración— de un culto, en este caso, ejemplificado a través del objeto de culto de nuestro tiempo: las series de televisión. No obstante, para hablar de culto, tres son los aspectos a tener en cuenta: calidad, carácter particular tanto en argumento como en personajes y fans. Esos tres factores determinan la definición de culto.

Lo paradójico viene con las audiencias. Por un lado son tan abrumadoras que se asemejan a lo *mainstream*, lo cual es singular puesto que antaño era todo lo opuesto a esto. De hecho, el concepto de culto estaba íntimamente ligado a lo minoritario, no pudiéndose escindir de cierto componente peyorativo que etiquetaba a sus loadores como enfermizos fans que vivían por y para el objeto venerado.

La situación hoy día ha cambiado, pues es notorio el efecto que producen las series para con estas comunidades de fans. Esto es así porque las series reúnen a una comunidad

subcultural determinada, posibilitando así la identificación por estratos de la población. Reunidas en comunidades culturales, los mandatos y querencias de estas audiencias, a través y gracias a los medios, pueden facilitar el éxito de una serie pero también su fracaso⁶².

Si finalmente aunamos a los dos conceptos claves de este capítulo –calidad y series de culto- el pormenorizado análisis⁶³ de Emilio de Gorgot, puede ayudarnos a entender las sinergias de ambos y vislumbrar el significado de su simbiosis.

El término series de calidad se aplica a conceptos de producción e intencionalidad, esto es, más al cómo se hace que al resultado final. No obstante, el autor menciona cinco requisitos imprescindibles para que una serie se considere de calidad: visión artística, en tanto que concepción de obra de arte, con personalidad propia y unos objetivos artísticos; mente creativa, en tanto que el autor es un visionario, alguien que dirige y crea, algo que en el cine se daba por hecho y en la televisión se omitió; una alta producción, en tanto que precisa mayor atención al detalle, y por ende, una mayor inversión; temas trascendentes, en tanto que lo social cobra relevancia y adquiere un significado profundo; y en última instancia unos referentes de prestigio, en los campos de dirección, creación y representación.

A modo de cierre, reflexionando sobre las cuestiones y argumentos aquí expuestos, debemos de desligarnos de una vez por todas de concepto de televisión como caja tonta que embrutece y emboba a la población que la observa. Lejos de ese análisis simplista, el medio ofrece productos de calidad para una público de calidad, ya no acotado por las características de un espectador pasivo y hueco, que se ve alienado por lo que en ella contempla.

Hemos de aprender a separar el producto podrido -la denominada telebasura- del sano -esos productos ficcionales de calidad- y reconocer el mérito que tiene el medio televisivo, ya que desde el principio ha visto obstáculos en su camino evolutivo y los ha sorteado de una manera asombrosa, amoldándose -a veces no si ciertas reticencias- a los cambios que operaban en el contexto que le tocaba vivir. Porque el actual florecimiento de la televisión es la resulta de una madurez gestada a lo largo de los años: de su nacimiento, de su desarrollo y de su periodo dorado.

⁶² Anna Tous Rovirosa, "Temas y tramas de la narrativa serializada de los EEUU", *OPA: Observatori de la producció audiovisual* http://www.researchgate.net/publication/267796105_Temas_y_tramas_de_la_narrativa_serializada_de_los_Estados_Unidos (Consultado el 2 de enero de 2015) [Sin paginar]

⁶³ Emilio De Gorgot, ¿Por qué vivimos una edad de oro de las series? *Jotdown*, septiembre de 2014 en <http://www.jotdown.es/2014/09/por-que-vivimos-una-edad-de-oro-de-las-series/> (Consultado el 10 de febrero de 2015) [Sin paginar]

I.5. Infancia, adolescencia y madurez televisiva

Las tres edades doradas de la televisión

Corrían los años cuarenta, Europa estaba en guerra y Estados Unidos combatía la dura realidad a través de espectáculos diversos. El cine reflejaba las bondades del país, el coraje de sus soldados y proponía comedias amables o románticas. Todo pintaba bastante bien para el cine, el supremo medio de masas, tan poderoso que él solo se encargaba de los diferentes sectores de la industria: exhibición, producción y distribución. Pero hete aquí que las protestas no tardaron en aparecer, y de repente, para certificar que lo bueno no puede durar eternamente, la Comisión Federal de las Comunicaciones y el Gobierno Federal amenazaron con desestabilizar el orden. Y lo consiguieron.

Convencido de que la ley antimonopolio sacaría al país de la Gran Depresión, el presidente Roosevelt, inició un proceso civil contra las grandes *majors* por sus abusivas prácticas monopolísticas. El primer paso fue la renuncia a la venta por bloques, el segundo la prohibición a los estudios de ser propietarios de las cadenas de exhibición. El fin del sistema industrial era una realidad y la adaptación a los nuevos tiempos, obligada. Fue el principio del caos, o al menos de ciertos cambios que modificarían el panorama cinematográfico y televisivo para siempre.

1948 quedó fijado entonces como el año de las resoluciones de la Corte Suprema, del descenso de asistencia a las salas de cine pero también del inicio del gran monopolio televisivo formado por las tres *networks*, CBS, NBC y ABC⁶⁴. La televisión estaba floreciendo y no ya a la sombra del cine, sino a su lado. Las circunstancias le permitían ahora desarrollar todo su

⁶⁴ José Luis Castro de Paz, *El surgimiento del telefilme. Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión* (Barcelona: Paidós, 1999), 21-23

potencial y aspirar a la creación de productos tan óptimos como los de su principal competidor. Y aunque los obstáculos no desaparecieron del todo, la televisión vio allanado su camino cuando un reputado director cinematográfico, Alfred Hitchcock, y un formato con buena acogida en el mundo radiofónico, la antología, consagraron la Primera Edad Dorada.

Primera Edad de Oro

Esta primera etapa hay que situarla en sus inicios, en los años cuarenta y cincuenta, con la antología como bandera y una audiencia limitada y concreta, tanto económica como socio-culturalmente. Realizadas en riguroso directo y protagonizadas por profesionales teatrales, el género antológico podía oscilar entre obras únicas con conciencia crítica, adaptaciones de clásicos literarios o bien reproducciones resumidas de éxitos cinematográficos recientes⁶⁵.

La antología por excelencia fue *Alfred Hitchcock Presents* (Shamley Productions, 1955-1962), un conjunto de dramas independientes, que no compartían ni argumentos, ni personajes ni ambientes. Las aportaciones realizadas por Hitchcock al género antológico fueron las presentaciones que funcionaban a modo de prólogo y los epílogos. Su figura, omnisciente, fue la constante. Su inmersión en el mundo televisivo fue totalmente inesperada aunque sirvió como reclamo y sello de calidad para las antologías. Su obra televisiva provocó que el telefilme fuese mejor valorado y que el cine se introdujese definitivamente en la producción televisiva⁶⁶.

Los años del cambio serán 1954 y 1955, cuando se sucederán tres hechos insólitos que van a redefinir por un lado la relación de la televisión con el cine y sentar las bases para las innovaciones televisivas por otro. En primer lugar, siguiendo la estela de Disney con su acierto de producir para televisión, tanto la Warner como la Fox comenzaron a adaptar títulos cinematográficos, abriendo así las puertas para que otros estudios las emulasen y se iniciase el proceso contrario, el cine adaptase productos televisivos. En segundo lugar se introduce una nueva sensibilidad en los productos televisivos, donde priman los temas más reales. Esta sensibilidad se debe a diversos factores, como que las historias son adaptaciones de obras teatrales, novelas o relatos cortos, exentos de derechos de autor; que reflejan los conflictos emocionales del momento enriqueciendo la oferta temática; y sin dejar de mencionar la incursión de un grupo de profesionales, de realizadores, que a posteriori serán denominados la

⁶⁵ Cascajosa Virino, "La nueva edad dorada", 8

⁶⁶ Castro de Paz, *El surgimiento del telefilme*, 46-48

Generación de la Televisión y que vendrán con ideas y modos de hacer novedosos y frescos. Esta denominada Generación de la Televisión era un grupo de cineastas que se habían formado creando programas dramáticos para televisión, tenían su sede laboral en Nueva York y eran indeliberables de los talleres del Actor's Studio. No provocaron una ruptura significativa y radical con los cánones clásicos, sino que más bien variaron sus referentes, reforzaron sus preocupaciones intelectuales y apostaron por posturas más críticas y realistas para con la situación del momento. Su actitud implicaba un punto de vista que contrarrestaba enormemente con el ambiente hostil y de exacerbado nacionalismo que imperaba en los Estados Unidos, futo de la Guerra Fría, Eisenhower y el conflicto coreano⁶⁷. Su impronta fue decisiva para ambos medios, modernizándolos y oxigenándolos.

No obstante, tanta modernidad no tardó mucho en ser frenada en seco, censurando productos debido a temas tabú, palabras malsonantes o la férrea oposición de sectores conservadores que veían la televisión como un medio en exceso libertario para una sociedad aún no muy aperturista⁶⁸.

A esta etapa le siguió otra, aún en la misma horquilla cronológica, protagonizada por las series B que reciclaban decorados, guiones, equipos técnicos e incluso creativos y por una producción estandarizada. Esta adhesión a la fórmula complacía a los anunciantes por un lado –sumamente cómodos en formatos y contenidos que hablaban del orden social, del pasado fundacional mitificado o del espacio feliz y seguro de la casa- y a un máximo de espectadores por otro, partidarios del mínimo común denominador que poco a poco, iría sentando las bases de la relación entre contenidos degenerados y televisión⁶⁹.

Como consecuencia, la antología entró en crisis, en buena medida por esas oposiciones en cuanto a los temas pero también porque los esfuerzos de renovación se centraron de forma desigual en las innovaciones técnicas y no tanto en las narrativas. Consecuencia directa fue la sustitución del género antológico por otros menos problemáticos y más cómodos, como el *western* y el policíaco⁷⁰, que tuvieron mucha audiencia. Pero por simples, excesivamente amables y nada tendentes al riesgo.

Aunque existieron programaciones interesantes y de calidad, fueron casos aislados y nunca algo sistemático hasta la década de los ochenta y noventa, cuando se libere el mercado

⁶⁷ Iván Bort Gual, "S(c)inergias televisivas: los años 50, el fin de la era de los estudios de Hollywood, las transformaciones del medio televisivo y la generación de la televisión como ecos del hoy, (Jornadas, Universitat Jaume I, 2008-2011):19

⁶⁸ Concepción Carmen Cascajosa Virino, "La televisión llega a Hollywood: una aproximación a los dramáticos llevados al cine", *Ámbitos: Revista andaluza de comunicación*, 14 (2005): 91-95

⁶⁹ Cascajosa Virino, "La nueva edad dorada", 9-10

⁷⁰ Cascajosa Virino "La televisión llega a Hollywood", 96

ampliando el número de cadenas, se consolide el cable, explote el mercado publicitario y se integre con la industria del cine⁷¹.

Segunda Edad de Oro

Los años sesenta terminaron con la necesidad de un cambio que frenase el declive en el que se encontraban las series de televisión. Como recuerda Emilio de Gorgot⁷², éstas no reclamaban un público fiel y numeroso, sino uno más elitista y educado, reclamo atractivo para los anunciantes. La economía no estaba interesada en invertir en una audiencia con baja formación cultural y escaso poder adquisitivo, sino en uno rentable, al margen de que fuera menos numeroso, con mayor formación cultural. Y si eso implicaba obviar a determinados sectores mayoritarios de la audiencia, se hacía. Si esto no se hubiera llevado a cabo, los efectos perniciosos que amenazaban con hacer de la televisión un campo de producción yermo y poco interesante hubieran persistido hoy día. Entre ellos alejar a los anunciantes clave que no veían ventaja alguna en estas mayorías no rentables; falta de interés de un público culto y con dinero; la creación de una mala imagen de la cadena que, pese al éxito de sus productos, no podían desligarse de las etiquetas de anticuados, desfasados y con escaso prestigio cultural. Así las cosas, la CBS optó por emprender una nueva política y acogerse al esquema arriba descrito, concibiendo series de mayor valor de producción, cancelando series con audiencias excelentes, sumamente populares e intocables en la parrilla. La jugada salió bien y el germen de la HBO quedó sembrado. Tan sólo habrá que esperar unas décadas más para que esa política y modo de hacer, geminen.

La Segunda Edad de Oro de la televisión se produce en los setenta, cuando comienzan a fermentarse renovaciones formales y narrativas, coralidad de los personajes, el realismo, la serialidad o la crítica social. Este compendio de factores provocaba que la televisión se alejase cada vez más del convencionalismo que venía arrastrando desde hacía tiempo, gracias en buena medida al pedigrí de contar con directores o dramaturgos reconocidos, una audiencia de clase media, urbana y formada, hibridación de géneros, uso de fórmulas referenciales y auto-reflexivas, una marcada base literaria y, tal vez lo más importante, el reconocimiento crítico y de premios que desplazaba la importancia hegemónica que hasta ahora, de manera significativa, habían tenido los grandes índices de audiencia⁷³. A los elementos narrativos se les unieron otros no menos importantes, los formales, responsables directos de los cambios en el

⁷¹ Concepción Carmen Cascajosa Virino, "Primeros apuntes: pensando la televisión" en Concepción Carmen Cascajosa Virino (ed.) *La caja lista: televisión norteamericana de culto* (Barcelona: Laertes, 2007), 20

⁷² De Gorgot., "¿Por qué vivimos una Edad de Oro de las series?"

⁷³ Cascajosa Virino, "La nueva edad dorada", 10-12

modo de consumo y disfrute del visionado televisivo: el vídeo y el cable⁷⁴. Hasta los ochenta, la publicidad, y con ella su deseo de vender, eran los ejes vertebradores que configuraban la parrilla televisiva.

Tercera Edad de Oro

La última de las etapas, en la que nos encontramos, está marcada por el apogeo del cable. Su uso fue minoritario en los cincuenta, pero en las décadas posteriores floreció, trayendo consigo una programación mucho más diversificada y fragmentada.

La principal problemática del cable siempre fue lo elevado de su producción. Mientras que en las cadenas en abierto la productora recuperaba su inversión entre los derechos de distribución y publicidad, en el cable esa situación no se daba. Los ingresos por publicidad eran nulos y su éxito dependía única y exclusivamente de sus suscripciones. No obstante, como recuerda Emilio de Gorgot, el objetivo era el mismo: hacer que el público con alto poder adquisitivo se suscribiese al cable, dándole series de calidad. Además, sumado a ello, el éxito de las mismas en mercado extranjero subía como la espuma, motivo de más para atreverse a romper con la tradición y arriesgarse con la novedad⁷⁵.

Siendo sus mayores entusiastas las clases medias urbanas y los jóvenes, que veían abrirse el horizonte ante la desafección del medio; y sus retos distinguirse entre un mercado híper saturado de opciones así como ofrecer algo significativo que justificase la cuota del abono, el cable redefinió el concepto de éxito, la longevidad de las series y marcó significativamente la producción posterior⁷⁶.

Podemos señalar tres características básicas e innovadoras que trajo el cable consigo, a saber, la inversión económica del cliente-espectador conllevaba la libertad de exigencia que éste hiciese del producto visionado; las limitaciones creativas se reducían y se experimentaba, sin miedo a la censura o multas debido a los consabidos temas sexuales o violentos; el concepto de autoría se consolidaba, el escritor era el eje vertebrador de todo el producto, dando como resultado obras derivadas de la personalidad distintiva del trabajo cinematográfico previo de sus creadores⁷⁷.

⁷⁴ Cascajosa Virino, "Por un drama de calidad"

⁷⁵ De Gorgot, "¿Por qué vivimos una Edad de Oro de las series?"

⁷⁶ Cascajosa Virino, "Por un drama de calidad"

⁷⁷ *Ibíd.*

Sea como fuere, la excelencia de la que goza hoy día la televisión en su Tercera Edad Dorada, debe gran parte de su éxito a la diversidad preponderante en el medio, que facilita la producción e incursión de programas innovadores. Iniciadas en la segunda etapa, las narrativas se vuelven más complejas y las temáticas se amplían, subiendo el listón de calidad de manera notable y vertiginosa, obligando a afinar contenidos y tramas y escuchando las exigencias de una audiencia que, cada día más, está mejor educada y es más difícil de complacer⁷⁸. Pero para eso nació la HBO.

En inicio identificada por sus retransmisiones deportivas, dio un giro radical en su configuración, apostando desde el principio por la ambición, lidiando con las experimentaciones de la CBS, NBC o ABC. Así las cosas, HBO inició su periplo vanguardista y rompedor con *Oz* (1997-2003), adoptando un tema polémico e inusual como era el carcelario, con un reparto coral, tramas múltiples y atrevimiento en el tono⁷⁹. Tras eso, la fórmula fue repetida y mejorada en todos los productos de la cadena, creando un universo propio que se identificaba con calidad, transgresión y modernidad. A día de hoy, y atendiendo al esquema de Cascajosa Virino, existen tres cuestiones que explican la calidad de la cadena: trabaja con autores consagrados, incorpora temas tabú y renueva fórmulas narrativas y genéricas⁸⁰.

En lo relativo a la autoría del producto, esto es, al creador, Cascajosa Virino señala el mayor control que éste tiene sobre la historia, consecuencia directa de la reducción tanto del equipo como del número de capítulos. Es tal el poder del creador que si éste abandona el proyecto, aquél se cancela, manteniendo así una férrea y comprometida unión umbilical entre uno y otro.

El segundo punto, recuerda la autora, viene marcado por una historia conocida de denuncias e intentos de censura por parte de sectores más conservadores, reacios a que temas tan controvertidos sean expuestos de manera tan cuidada y explícita. Con lo que no parecen contar es con que el propio funcionamiento de la cadena, carente de publicidad y mantenida con el pago del cliente, permite ignorar todos esos intentos de derribo y apostar por lo prohibido o al menos, por lo poco común.

El tercer y último punto atiende a unas innovaciones narrativas poco comunes para productos televisivos, donde podemos encontrar una serie de elementos que se repiten, tales como la radical modificación de la estructura inicial del capítulo, la ausencia de resúmenes de episodios obligando al espectador a esforzarse por recordar y seguir el relato, la eliminación de

⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁹ De Gorgot, "¿Por qué vivimos una Edad Dorada de las series?"

⁸⁰ Concepción Carmen Cascajosa Virino, "No es televisión, es HBO: la búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO", *Zer 11*, nº21 (2006): 23-33

una secuencia introductoria, el inicio inmediato de los créditos, donde no se muestra el resto de los actores y las letras no interfieren con el relato.

Por si esa tríada explicativa no cubriese las justificaciones pertinaces para encumbrar a la HBO como sinónimo de genialidad, sirvan las palabras de Chris Albrecht, director de la cadena hasta 2007 al ofrecer cuatro motivos del porqué del éxito de la misma: no hace caso de los dictados de los estudios de mercado, sino del criterio propio; apuesta por la originalidad; respeta la inteligencia de la audiencia y, finalmente, recuerda que los valores de la HBO son literarios, lo que implica cultivar el talento, la libertad creativa y atraer a los mejores⁸¹.

Señaladas las principales características de las diferentes etapas de la televisión y ubicados en la era presente, la perspectiva histórica favorece la etiquetación en las denominadas Edades Doradas, correspondientes con los años cincuenta, los ochenta y los albores del nuevo milenio respectivamente.

De igual manera, las nociones y términos que aluden a la calidad, se aplican perfectamente a las series de ficción contemporáneas, incluso pudiendo decirse que han sido ellas las que han reelaborado el término.

El siguiente paso, lógico y obligado, sería atender a las cuestiones de qué préstamos e intercambios se han dado entre cine y televisión a lo largo de la historia. Para ello no debemos olvidar los numerosos obstáculos y zancadillas que desde sus inicios ambos medios se han puesto. Sin duda alguna es lo que ha dado pie a la creencia consensuada de que los dos funcionan como antagónicos, cuando en realidad la explicación de su comportamiento radica en lo filial. El cine es el hermano mayor, el experimentado y al que le toca, por derecho propio, abusar del pequeño. La televisión es un hermano tardío, sonrosado y tierno que siempre trata de emular al otro, provocando en enfado del grande por su insistencia y continuo deseo de reconocimiento. Las relaciones no pueden por menos que ser tirantes, a ratos complejas, pero en el fondo siempre afectuosas. Las envidias, los celos, la egolatría y los préstamos son connaturales y entendibles porque a fin de cuentas quién no ha visto a dos hermanos pelearse.

La era presente parece haber relajado un poco este carácter beligerante entre dos medios obligados a encontrarse y a entenderse, pues aunque en apariencia simulen ser tan diferentes, en el fondo se necesitan mutuamente. El paso del tiempo ha permitido comprobar que cuando trabajan juntos la riqueza resultante siembra precedentes y el espectador puede disfrutar de lo mejor de ambos mundos.

⁸¹ Martínez Roig, "La caja tonta es más lista"

I.6. No todo iba a ser una lucha fratricida

Las influencias de la televisión sobre el cine y viceversa

Contrariamente a lo que se cree, la relaciones entre televisión y cine están en las antípodas de lo conflictivo. Tal vez de manera impostada, se ha querido fomentar esta imagen de oposición beligerante, de terrenos acotados y de intrusismos. No obstante, la realidad es bien distinta, ya que ambos medios mantienen una relación de dependencia temática, técnica y de profesionales desde el inicio que los enriquece y mejora continuamente. El trasvase entre ambos medios, así como la retroalimentación, ha sido una constante desde sus inicios, al margen de que actualmente estas fórmulas de explotación se hayan multiplicado exponencialmente.

Para analizar esta relación, y dado que los cambios en producción afectan a los cambios en contenidos, escindiremos el análisis de este apartado en tres bloques que atenderán respectivamente al estilo visual, a los intercambios narrativos y la propia historia de ambos medios. De esta manera, comprenderemos mejor por qué las series actuales pugnan en calidad con los productos cinematográficos, por qué las historias que se cuentan en un medio se inspiran en el otro, mejorándolas o superándolas y finalmente cuál ha sido la historia, a menuda rocambolesca, entre cine y televisión. Estas tres esferas ligadas entre sí explicarán cómo se hace, qué se cuenta y por qué se puede contar, conformando un grueso significativo y ejemplificante de la influencia de un medio sobre el otro.

Los factores estéticos son determinantes a la hora del disfrute del relato, noción de la que son conscientes las producciones seriales contemporáneas. Los riesgos narrativos rechazaban mostrarse en televisión, pues eran terreno vedado de la cinematografía más transgresora. La historia de ambos medios hizo que todo cambiara, difuminando las fronteras entre cine y televisión y demostrando que tanto uno como se necesitaban irremediabilmente.

Sobre el estilo visual

En primer lugar, la notable calidad de las series de ficción contemporáneas, es una consecuencia directa de la adopción del estilo visual cinematográfico, derivado de la intencionalidad de productores y creadores por imitarlo, del incremento del tiempo disponible para narrar las historias así como del presupuesto invertido y, finalmente, de una audiencia más educada y exigente⁸²

Todo ello se traduce en la *televisualidad*⁸³, esto es, el estilo visual donde van a confluir las influencias del espectro cinematográfico en el televisivo. Afectando primordialmente el tiempo –más corto- y el presupuesto –más reducido- a la televisión respecto a su homólogo, es innegable y entendible que se cuide la primera impresión de una serie y se contrate a directores y responsables de fotografía que vienen del cine⁸⁴. La consecuencia directa es la innegable calidad de los productos televisivos actuales, la cual ha mantenido y mantiene una estrecha vinculación con los contenidos o con la audiencia, bien determinada por los estándares profesionales o bien por la percepción que tengamos del producto.

La emulación de la práctica cinematográfica aplicada a los productos televisivos, atiende, según el esquema trazado por Laura Cortés Selva y María del Mar Rodríguez Rosell a las cuestiones de iluminación, cámara, planificación de escenas, formato de grabación, movimientos de cámara, ópticas y colorimetría que van a actuar en todo momento como reforzadores de la idea del lenguaje anti-televisivo⁸⁵.

Comienzan las autoras analizando las cuestiones lumínicas, señalando la herencia de imagen brillante, fruto de la clave alta, que siempre ha identificado a la televisión. El descuido del contraste potencia la ausencia de intención dramática, algo bastante negativo para cualquier producto de ficción. Así las cosas, las autoras señalan las dos divisiones que podemos hallar dentro de las series actuales en esta cuestión: según atiendan a la dramatización de la imagen y según rechacen el propio dramatismo. En el primero de los casos, podemos observar un tratamiento más clásico en tanto que se hace uso del sistema de tres y cuatro puntos o más barroco en tanto que se subraya la sombra y el claroscuro a favor de una mayor y mejor expresividad. En el segundo de los casos, para renunciar al dramatismo, lo idóneo sería un uso de las luces naturales, que ayudaría a la transmisión de una imagen realista, heredera de las

⁸² Laura Cortés Selva y María del Mar Rodríguez Rosell, "La influencia del estilo visual en las series de ficción televisivas" en Miguel Pérez Gómez (ed.) *Previously On. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión. FRAME* (noviembre 2011): 71

⁸³ Concepción Carmen Cascajosa Virino, *Prime time: las mejores series de TV americanas, de CSI a Los Soprano*, (Madrid: Calamar Ediciones, 2005), 11

⁸⁴ Cortés Selva y Rodríguez Rosell, "La influencia del estilo visual", 71-73

⁸⁵ *Ibid.*, 75-83

olas galas de mediados del siglo pasado, de Dogma 95 y de los documentales. También en la línea de cómo se ve una imagen, la colorimetría de la televisión, siempre ejemplificadora de una gran pobreza expresiva, ha visto descender su saturación, la aplicación expresiva del color y blanco y negros y la introducción de colores poco reales en las series más recientes.

La autoras se centran después en la propia cámara, tanto en el número de las mismas como en sus movimientos. A tenor de la primera cuestión, el cambio fundamental en el planteamiento de rodaje ha sido la sustitución de la multicámara por una sola, lo cual ha ayudado a una mejora del resultado estilístico a la par que una expresividad más próxima a la del cine. Por su parte, el movimiento puede operar en terrenos más próximos a concepciones clásicas, donde predominan estabilizadores de la imagen –y las variaciones no son tan obvias-, o en terrenos más barrocos, donde se intenta siempre potenciar la vivencia directa de la acción para el espectador gracias a diferentes resultados expresivos contando con cámaras al hombro o grúas.

Relacionados con este punto, los cambios en materia de formatos de grabación han adoptado de manera casi homogénea la alta definición, lo cual no impide que determinados productos seriales operen con formatos cinematográficos como 35mm o 16mm.

En penúltimo lugar, las autoras analizan las evoluciones en materia de ópticas, donde la baja calidad de las mismas siempre estaba destinada a la televisión, mas hoy en día lo normal es la hibridación entre ópticas de distancia focal variable y fijas, pero también ópticas poco convencionales, para resultados pictóricos, subjetivos o incluso microscópicos.

Si todo lo anterior actúa en pos de una nueva y mejorada expresividad, que haga la experiencia televisiva más realista y conecte con el espectador, no podemos olvidar los cambios que operan en la planificación de escenas, donde se han incrementado los planos de mayor tamaño o generales, favorecidos tanto por el aumento del tamaño de receptores como un formato menos cuadrado.

Sobre la historia

Por otro lado, la relación entre cine y televisión siempre ha sido peculiar e íntima, no carente de conflictos y tiranteces, aunque, a fin de cuentas, dependiente. Cascajosa Virino traza una línea temporal desde los cincuenta hasta la actualidad, basándose en los intercambios narrativos entre uno y otra, ejemplificando perfectamente esa relación de tirantez, competitividad y dependencia.

A modo de introducción, radio, televisión e internet han sido los medios que han querido –o logrado- amenazar la hegemonía de la industria cinematográfica como indiscutible contador de historias. Como contrapartida, con ese intento se ha producido la mayor riqueza de oferta ficcional posible, desde sus inicios hasta nuestros días.

El momento en el que el cine tuvo que fijarse de una vez por todas en la televisión como amenaza fue en 1948, cuando la ruina se aproximaba velozmente a la RKO, una de las cinco *majors*, provocando que, años después, ésta vendiera toda su filmoteca a la General Tire & Ruber Company por veinticinco millones de dólares. La televisión, complacida aunque no del todo satisfecha, apostó principalmente por títulos anteriores a ese año, lo cual le permitía librarse de molestos impuestos a diversos grupúsculos del espectáculo. Aunque antiguos, los títulos eran variados y numerosos, lo que provocó un éxito abrumador entre los espectadores de la época. Sentadas las bases y certificado el éxito de la operación, las imitaciones no tardaron en sucederse y, así, el cine obtuvo notables beneficios económicos y la liquidez suficiente la financiar nuevas películas destinadas a la pantalla grande⁸⁶.

Llegados a la década de los setenta, la televisión era un ente marginal en cuanto a la oferta de producto, en lo cual, factores políticos-institucionales por un lado y económicos por otro tuvieron entera culpa de ello⁸⁷. En primer lugar, mencionado ya el desprecio que desde los estudios cinematográficos se hacía de la televisión, éste seguirá cual mancha indeleble, en la relación entre ambos medios. Esta distinción entre los dos productos tiene muchas deudas para con los canales de distribución: sala cinematográfica para las películas y televisión para la ficción televisiva, originando que las primeras conquisten cuotas fuera del territorio patrio y las segundas se circunscriban al interno. En segundo lugar, en el campo cinematográfico la relación entre demanda y oferta es directa. Por el contrario, en la televisión –bien pública, bien privada-, no se da esa relación, sino que la oferta es gratuita y accesible al público en general. La consecuencia de que cine y televisión operen en mercados diferentes origina entonces productos diferentes que eclosionarán en el antimonopolismo siguiente.

Una década más tarde, en los ochenta, se produce un giro radical, consecuencia directa de la ruptura de monopolios de radiotelevisión nacionales y la llegada de nuevas tecnologías. El panorama audiovisual se caracteriza por una enorme oferta, que irá aumentando y mejorando hasta la situación de nuestros días⁸⁸.

⁸⁶ Luis Moreno Torres, "Cine y televisión: las amistades peligrosas", *Comunicar* 2, nº25 (2005) <http://webmail.redalyc.org/articulo.oa?id=15825102> [Sin paginar] (Consultado el 4 de mayo de 2015)

⁸⁷ *Ibíd.*

⁸⁸ *Ibíd.*

La contrapartida a esta carrera de superaciones y mejoras viene con el gran problema del audiovisual actual: la piratería. Gracias al fácil, rápido y sobre todo, alternativo acceso de los usuarios a múltiples productos en la red, las necesidades de acudir a la sala cinematográfica a visualizar el último éxito del momento, son nulas. Ello ha propiciado una vorágine de imperativos, normativas y graves consecuencias para aquellos que desafíen al sistema imperante de producción-visualización convencional.

Este mismo problema, que afecta de igual manera a la televisión, ha sido mejor llevado por el susodicho medio, en primera instancia porque concuerda más y mejor con los designios de internet y, en segunda, porque adopta estrategias que frenan en buena medida el pirateo de productos, tales como las emisiones sin mucha diferencia horaria de capítulos, el visionado *streaming* o la simple campaña publicitaria que el entusiasmo de la *fandom* actual provoca.

Sobre los intercambios narrativos

El primer intruso que osó lidiar con las maravillas del séptimo arte fue la radio, aunque nunca fue una amenaza en potencia, sino más bien un medio dócil que no suponía ningún peligro. El medio radiofónico, carente de imágenes, parecía no suplir las carencias que por entonces tenía el cine mudo de los años veinte. Eso cambiaría cuando el cine abrazase el sonido, con todas las consecuencias que eso supuso, incluido el reclutamiento de profesionales del medio análogo, capaces de adaptarse a los cambios operantes. Con ello el cine consiguió promocionar sus películas. Habrá que esperar hasta la década de los treinta y cuarenta para que la radio adquiriera notoriedad, tanto por configurarse como la era cumbre de los estudios, como por alcanzar la máxima difusión posible, ayudada en buena medida por la Gran Depresión, cuya población requería algún tipo de abstracción y escape. El campo de cultivo era perfecto para las adaptaciones radiofónicas de películas en las archiconocidas antologías. Las ventajas eran numerosas y los riesgos escasos, puesto que los estudios podían publicitarse a través del nuevo medio de forma muy barata y las emisoras disfrutaban, gustosas, de contenidos atractivos⁸⁹.

El segundo de los intercambios sin embargo no fue tan pacífico. Aconteció en los años cuarenta y cincuenta, cuando la televisión focalizaba el centro de la vida doméstica, aseguraba mayor comodidad al consumirse desde casa, no suponía ningún desembolso y contaba con el apoyo empresarial y político. El conflicto estaba pues, servido, y el riesgo de desplazamiento

⁸⁹ Concepción Carmen Cascajosa Virino, "Pequeña gran pantalla. La relación entre el cine y la televisión en los Estados Unidos", *Revista Historia y Comunicación Social* nº11 (2006): 24-25

era una amenaza muy real. Los estudios, tal vez subestimando el poder del nuevo medio, intentaban frenar los mecanismos de exhibición, produciéndose tres grandes episodios bélicos que terminaron suponiendo el triunfo de la televisión: los propios exhibidores que ya gozaban de mayor independencia adquirieron más, las *network* competidoras directas de los estudios de televisión que se empeñaba en experimentar con el pago por visión y el propio gobierno, que a través de sus autoridades, no dieron licencias a los estudios para emisoras y obligaron al abandono del pago por visión, debido a la eterna demora de su visto bueno⁹⁰.

Hay que entender que por aquella época la hegemonía del cine era incuestionable. La postura de los grandes ejecutivos que manejaban los hilos del negocio no veía motivos para apoyar la competencia, en este caso, la televisión que emergía como arrogante antagonista. Por ello el obstruccionismo siempre fue constante y obligado, pero también el contraataque del nuevo medio: la creación de emisoras propias así como canales, sin olvidar las salas de cine donde se proyectaba televisión. Después de que este ejercicio fuera parado en seco –los estudios se negaron a vender o alquilar películas a la televisión- y la idea de la televisión de pago abandonada tras cerciorarse de su propio fracaso, la clave estuvo en las compañías de menor rango que, deseosas de obtener beneficios y viendo una oportunidad perfecta, ofrecieron sus productos gustosamente. Tras este ejercicio de confianza, se generó un clima aperturista y el foco pujante de la televisión se desplazó desde Nueva York a Los Ángeles.

La victoria fue un tanto amarga, puesto que aún coleaba el gran reto de rellenar innumerables horas de parrilla con contenidos interesantes y a buen precio. El directo, entonces, fue desplazado por la filmación debido a la aceptación de las repeticiones, ampliación de los horarios de visión al margen del *prime time* y el florecimiento de nuevos mercados internacionales. Ante la negativa de los estudios de ofrecer su catálogo de películas, los productores independientes vieron aumentar sus posibilidades de visión y éxito. Si bien su existencia fue efímera, despertaron la curiosidad de empresas más consolidadas, como Columbia entre otras, provocando que produjeran directamente para televisión. Ello trajo consigo una entrada de ingresos estable, una mayor ocupación de platós y empleados y un desembarco paralelo de materiales narrativos y de profesionales⁹¹.

El intervalo temporal que le sucedió se caracterizó por una audiencia cuanto más amplia posible, unos argumentos ramplones y sencillos, un tono dominante completamente inocuo que ni ofendiese ni fuera complejo y una pléyade de clichés en los géneros⁹². Habrá que

⁹⁰ *Ibíd.*, 25-27

⁹¹ *Ibíd.*, 25-29

⁹² De Gorgot, “¿Por qué vivimos una Edad de Oro de la televisión?”

esperar hasta dos décadas más para que, finalmente, la televisión empiece a sentar las bases de lo que es hoy día.

El tercer y último episodio importante en las relaciones entre televisión y cine, guarda relación con los avances tecnológicos –cable, DVD’S- así como las temáticas arriesgadas, frescas y realistas gestadas en décadas anteriores y la ideología multimedia. Las empresas empezaron a formar grandes conglomerados internacionales, poniendo su interés y atención en el mercado de la televisión y del cine. Pero sus ansias de ganancias o de aunar sinergias no cesaban ahí, sino que contaron con los logros y gracias de editoriales, empresas tecnológicas, prensa, discográficas, parques recreativos e incluso equipos deportivos. Obviamente, todos estos conglomerados se circunscribían en el ámbito de la comunicación, pretendiendo que el epicentro fuera el estudio cinematográfico. Sin embargo la cantidad de satélites que orbitaban alrededor, constituían verdaderamente el motor que lo ponía en funcionamiento⁹³.

Como se ha apuntado en numerosas ocasiones a lo largo de este trabajo, cine y televisión han de competir con el gigante actual de internet. Principal alterador de difusión, narración y recepción, el avance tecnológico más importante de nuestros días ha enriquecido enormemente los relatos de ficción actuales, pues al menos en las series contemporáneas, la retroalimentación mantenida con el receptor es crucial. No sólo su opinión sobre el producto sino por los guiños privados que el relato actual realiza para con un espectador erudito y exigente, son las señas de identidad mantenidas entre televisión y público. El examen continuo al que uno y otro se someten no se había dado hasta ahora, de igual manera que tampoco se habían experimentado las consecuencias de esa práctica, la creación de historias portentosas, cuidadas y destacadas.

Hay ocasiones en que todo concuerda. Los elementos que conforman el universo se alinean y dan como resultado que todo fluya favorablemente. Algo de esa teoría parece que subyace bajo la relación entre series de ficción actuales y el espectador contemporáneo, algo que no deja de ser también un intercambio y en este caso, totalmente fructífero.

Respetado y consultado, el bagaje cultural del nuevo espectador es un elemento más en la construcción del entramado narrativo actual. No obstante, su positiva consideración no siempre fue tal, sino que hubo de recorrer un camino repleto de obstáculos, donde las etiquetas de alienado, domeñado y manipulable habitaban a placer. Los productos eran mediocres porque el espectador era mediocre. Así que cuando esta nueva tipología de espectador irrumpió en escena, no se sabía muy bien qué hacer con el otro. Bueno, tal vez sí.

⁹³ Cascajosa Virino, “Pequeña gran pantalla”, 34-36

I.7. “Que se joda el espectador medio”

David Simons dixit

En un diálogo mantenido entre David Simons y un periodista, éste preguntó las directrices seguidas para la creación de su serie *The Wire* (HBO, 2002-2008). Simons, en un alarde de concisión y sinceridad, aseguró que tan sólo tuvo una, que se jodiera el espectador medio. Con esa sentencia, se personificaba a una audiencia acomodada intelectualmente, blanca, de clase media, ignorante y necesitada de explicaciones constantes e inmediatas. A la vez se exigía la necesidad de sustituirla.

La proclama de Simons más que despreciar al espectador corriente –que también-, estaba loando un nuevo tipo: el espectador inteligente. Con ella además pretendía hacer justicia con el mismo, pues implicaba la creación de productos alejados del ramplonismo existente hasta ahora y premiaba el compromiso y esfuerzo de estas nuevas audiencias educadas. Fue un acto de justicia y una apuesta arriesgada por lo que antaño siempre se quedó fuera de los márgenes de la rentabilidad o al menos soterrado, por el cuanto más, mejor. Tampoco podemos olvidar que al dar visibilidad a este nuevo tipo de espectador, Simons estaba siendo consciente del cambio operado en materia de audiencias, por lo que, su decisión de no crear más productos absurdos para espectadores absurdos, fue el signo distintivo de esta nueva etapa televisiva.

Si nos detenemos a reflexionar acerca de las cuestiones que explican el auge y la consolidación de este espectador inteligente defendido por Simons, observamos que es el devenir lógico de un proceso evolutivo, en el que el intercambio de ideas; las comunidades de espectadores; los medios de difusión de las mismas, las características del consumo y las consecuencias económicas, originan ese nuevo espectador.

El nuevo espectador comparte su saber con los creadores de las series y éstos premian su sapiencia con guiños, referencias culturales o cualquier otro tipo de mensajería privada que afiance la relación entre emisor y receptor. Sin embargo, este intercambio de conocimientos tan propio de esta etapa televisiva ha sido un proceso evolutivo. Como apunta Lorenzo Vilches, este proceso no afecta tan sólo a los seriales de ficción, sino que también se transmuta a otros formatos y se compone de cuatro estadios, cuyo final aún no ha sido cerrado. El primer estadio fue lo relativo a la escritura, un proceso bastante unilateral cuyo mejor exponente fue el libro; el segundo vino como consecuencia de la reducción del tiempo en el que sea creaba el producto y se consumía, teniendo en el teléfono o en la radio sus mejores ejemplos; el tercer estadio se identificó por el aumento e importancia de la imagen como explicación clara y evidente de lo que se pretende transmitir, donde cine, televisión o fotografía copan los primeros puestos ; y finalmente, en el cuarto estadio, hallamos la interactividad informática y la digitalización, que anuncian a internet como dueño y señor de la comunicación actual⁹⁴.

Internet funciona no sólo gracias al vertido de información, sino a la retroalimentación entre sus usuarios. Así las cosas, en el auge del medio tienen mucho que ver las comunidades de espectadores-fans-usuarios. Estas comunidades de internautas se presentan como la versión evolucionada de las comunidades de espectadores, loadoras de series de culto. No obstante, se diferencian de éstas en tres aspectos básicos: abundan más, poseen carácter transnacional y una organización más eficiente. Siendo cada vez más conscientes de su potencial, las productoras llegan incluso a utilizarlas para la mejora de sus contenidos a través de páginas *web*, comentarios de episodios, tonos para móvil o demás material promocional. Sus opiniones y sugerencias sirven en buena medida para medir las reacciones ante la evolución de las series, usando esas conexiones que se establecen, de carácter emocional, como perfectos y gratuitos promotores⁹⁵.

Buscar cómo se comunican esas comunidades y observar los beneficios que generan son dos cuestiones a tener en cuenta. Para explicar la primera de ellas hay que reseñar una vez más la retroalimentación entre internet y televisión, la cual es ya un hecho, modificando hábitos de consumo o, al menos, registrándolos. Gracias a ello, los espectadores, a través de blogs y demás narrativas anexas al producto de ficción amado, pueden conocer más información sobre sus productos predilectos y, a la vez, intercambiar opiniones. Los guionistas, también operan en dualidad, pudiendo, por un lado, hacerse eco de esas peticiones realizadas desde foros, blogs y demás, y por otro abordar todo un *marketing* viral que promocióne series

⁹⁴ Vilches, "De la audiencia de los medios", 134

⁹⁵ Cascajosa Virino, "La nueva edad dorada", 28-31

que no están aún en antena, jugando con el misterio y la curiosidad latente en el espectador activo actual⁹⁶.

Formalmente entendido, un blog viene a ser una mezcla de sitios donde se opina y se intercambian ideas, un espacio donde se ponen tabloneros de anuncios electrónicos, un *chat* donde se da conversación en tiempo real de los asuntos pertinentes y todo ello bajo la batuta de un director-creador, que escribe cada día, establece el inicio y final del debate, adelanta secretos y alienta el éxito o fracaso de la serie⁹⁷. Como consecuencia, supone la unión de personas en una comunidad virtual, la conformación de un colectivo, la expresión de un espacio democrático, causa directa de su éxito y supervivencia⁹⁸.

Al hablar de espacio democrático el ejemplo más perfecto son las redes sociales, erigidas y consolidadas como auténticos focos de información vertida e información recabada. Algunos autores se refieren a ella como *Communitainment*, interesante juego de palabras entre comunidad-comunicación-entretenimiento⁹⁹. Lo curioso de este vertido de funciones, es que el papel de los críticos ha quedado un tanto desplazado, en tanto que los usuarios depositan su confianza antes en otros usuarios que en los expertos, básicamente porque ahora los expertos son ellos¹⁰⁰.

Lejos de resultar un galimatías, debemos tener en cuenta que antes de la llegada de las redes sociales y lo virtual, como señala Vilches, las audiencias se erigían como “árbitros del gusto, la moralidad y el orden social”¹⁰¹. Ello provocaba que los espectadores fueran una masa informe pasiva que asimilaba y asumía la violencia vertida desde el medio para luego recrearla en el devenir diario. Pero en los años ochenta las cosas cambiaron, pues empezó a colear el término audiencia activa. Dicho término cohabitó con el apogeo de la posmodernidad, el fenómeno Dallas y el supergénero conversacional¹⁰², que irrumpía con fuerza en el panorama televisivo para quebrarlo y cuestionarlo todo, amén de instaurar un nuevo modelo a imitar¹⁰³. Lo que ocasionó fue la conversión de la televisión en un ente social, que poco a poco provocó que el comentario de los capítulos o incluso la toma de decisiones pasase y se dejase influenciar por lo que coleaba en las redes sociales. Estas comunidades se personificaron como

⁹⁶ Graciela Padilla Castillo, “Los blogs y foros de series de televisión como nuevo espacio de comunicación, discusión y programación”, (Congreso, Universidad Complutense de Madrid, 2010) <http://www.aeic2010malaga.org/upload/ok/172.pdf> (Consultado el 2 de marzo de 2015) [Sin paginar]

⁹⁷ *Ibíd.*

⁹⁸ *Ibíd.*

⁹⁹ Lacalle, “La ficción interactiva”, 91

¹⁰⁰ *Ibíd.*

¹⁰¹ Vilches, “De la audiencia de los medios”, 130

¹⁰² Dallas es un serial ubicable dentro de la Segunda Edad de Oro. Era una ficción que inauguraba una nueva estética. El segundo es típico de la neotelevisión y se afianza en la hipertelevisión: una parrilla con cierto gusto a vacío y efectismo, que mezcla el habla, lo real y lo inmediato, como pueden ser los *talkshows* o los *realities*.

¹⁰³ Vilches, “De la audiencia de los medios”, 131

auténticos hervideros de comentarios, ideas, reproches e hipótesis, configurando una auténtica audiencia social.

Este concepto es definido por Natalia Marcos¹⁰⁴ como el número de personas que lanzan comentarios de un programa treinta minutos antes, durante su emisión y treinta después. Es una forma de medición de audiencia, es cierto, siendo su principal diferencia respecto a los tradicionales, su lado cualitativo, esto es, que este nuevo método mide la fidelidad del espectador y también recoge las opiniones vertidas sobre diferentes aspectos: afinidad de personajes, sentimientos que producen las historias etc.

La segunda cuestión señalada al inicio del capítulo, la relativa a los beneficios, también se ha visto afectada –generalmente para bien- por este nuevo tipo de espectador. Esto es así porque los nuevos hábitos de consumo dan como resultado nuevas estrategias adaptativas para la publicidad. Sin ir más lejos, en internet pulula una fuente de consumidores por las comunidades online más relevantes, público potencial al que dirigirse para rentabilizar estrategias publicitarias. La premisa es bien sencilla, pues para promocionar con éxito un producto determinado, lo más aconsejable tal vez sea buscar un público determinado. La mayor ventaja es que se puede medir realmente el consumo, observando particularmente el comportamiento de un usuario ante una página o bien dándole un mensaje.¹⁰⁵

Pero lo que es innegable es que la multiplicación de plataformas provoca la fragmentación de audiencias, signo inequívoco de la revolución digital, la cual abandona las etiquetas de masiva, pasiva y territorializada para erigirse como única responsable de lo que ve, cómo lo ve y desde dónde lo ve. Las consecuencias directas de esta revolución en gustos y maneras de consumo, trae la devaluación de conceptos hasta ahora infalibles para medir la economía de un producto televisivo, pasando así términos como *prime time* –mucho menos masificado-, y parrilla, contraprogramación o publicidad –evitable a tan sólo un botón del mando a distancia-, a un segundo plano, exigiendo un esfuerzo continuo por crear productos interesantes que capitalicen la consabida nueva audiencia fragmentada y diversa¹⁰⁶.

Es conveniente recordar que la gratuidad que trae consigo internet modifica los conceptos de autoría y de consumo y ejemplifica, en tres etapas evolutivas, estos términos. En un primer momento, el sistema imperante, totalmente amenazado por el nacimiento y la incursión de un nuevo medio, niega de forma taxativa la difusión de sus contenidos en la red.

¹⁰⁴ Natalia Marcos, “En busca del espectador social” Quinta temporada, *El País*, julio 1, 2012, Sección Cultura http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/29/television/1340992282_643126.html (Consultado el 10 de noviembre de 2014)

¹⁰⁵ Lacalle, “La ficción interactiva”, 103

¹⁰⁶ Carlos Menéndez Otero, “Live together, die alone. La audiencia global(izada) de *Perdidos*” en Miguel Pérez Gómez (ed.) *Previously On: Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la televisión*, Frame (noviembre 2011): 717

La consecuencia es inmediata y nefasta, puesto que se produce una migración hacia el nuevo sistema online. Tras esa etapa, viene una mucho más reflexiva, donde las cadenas amoldan lo que sea necesario para compartir sus contenidos. Por último, se da la irremediable convergencia, trasvase y retroalimentación entre ambos medios¹⁰⁷.

Álex Martínez Roig recuerda no olvidar que el factor económico que estas nuevas audiencias suponen, propiciado por *shows* o series, satisfacen a un círculo muy amplio de espectadores, amén de sus diversidades etarias, sexuales y sociales. Además, prosigue el autor, hay que resaltar la peculiaridad de las cadenas de nuestro tiempo, especialmente los canales de pago, quienes no necesitan publicidad, pues funcionan a base de la fidelidad, y pago mensual, del cliente. Ello genera una competencia notable debido a que la audiencia se disgrega y diferencia. Sin ir más lejos, en Estados Unidos, foco creador de las mayores y mejores series actuales, las grandes cadenas generalistas, *networks*, albergan el 45% de la audiencia, dejando el 55% restante para los canales básicos que, aunque pagando, tienen publicidad, y los canales Premium, carentes de ésta¹⁰⁸.

Todo este entramado de novedades y evoluciones es lo que da como resultado esa nueva figura que ha tenido a bien denominarse espectador activo. Este nuevo personaje surge a raíz de las diferentes opciones que se abren ante él, bien sea a través de sistemas, bien de contenidos, bien de acceso. Como consecuencia irremediable, al multiplicarse la oferta, la audiencia se fragmenta y se sofisticada, apareciendo un espectador más erudito y más difícil de complacer¹⁰⁹. Esta nueva audiencia, siempre loada por sus ventajas en tanto que puede abarcar a todo el mundo, disfruta del producto de una manera flexible y es activa, aunque a veces se olvidan sus contras, como su dispersión, anonimato e imposibilidad de control de la misma¹¹⁰. Pero ¿cómo es el usuario interactivo, qué le caracteriza? Podemos fijarnos –e incluso elogiar- tanto su actitud como los procesos cognitivos que la interactividad ofrece y actualiza. Su actitud trabajará a diferentes niveles, siendo éstos, sensorial para manipular objetos técnicos; cognitivo para asumir información y datos; y emotivo para aceptar o rechazar diversas cuestiones y contenidos. Por el contrario, los procesos aluden a la descodificación, al análisis para categorizar, cosificar, razonar, representar mediante esquemas e imágenes de la realidad virtual o física; potenciar la memoria y aumentar y mejorar el aprendizaje¹¹¹.

¹⁰⁷ Fernando Morales Morante y Paula Hernández, "La webserie: convergencias y divergencias de un formato emergente de la narrativa en Red" *Revista Comunicación* 1, nº10 (2012): 144

¹⁰⁸ Martínez Roig, "La caja tonta es más lista"

¹⁰⁹ Vilches, "De la audiencia de los medios", 132

¹¹⁰ Morales Morante y Hernández, "La webserie", 146

¹¹¹ Vilches, "De la audiencia de los medios", 145

El espectador activo nace con las multipantallas y el auge de las redes sociales como canal donde compartir informaciones, querencias o reclamos. Gracia a ello, el espectador ha pasado a programar sus visionados. Como recuerda Alberto Nahum, el público reclama estar en una conversación pendiente, lo que precisa de aportaciones constantes, esto es, analizar críticamente el producto en un blog, aportar información adicional en una *wiki* especializada, hacer un seguimiento pormenorizado de todo cuanto acontezca en *Facebook*, seguir el *twitter* del creador y todas aquellas estrategias publicitarias y de difusión que a los productores se les ocurran. Tamaño esfuerzo colaborativo va a tener su fruto, pues ahora la propia concepción de los relatos pasa por el sumo cuidado de sus creadores en cuanto a detallismo y previsión del más mínimo pormenor¹¹².

Este nuevo espectador, elitista en cuanto a lo narrativo y exigente en cuanto a la desenvoltura del relato, curtido ya por cientos de historias así como de sus resoluciones, no perdona ni el más mínimo desliz. Por ello, la gran prueba donde se medirá el éxito de una serie es su capítulo piloto, que será ratificado o no por la comunidad de fans. La importancia del piloto es tal que de él depende en buena medida el futuro del producto ficcionado. Si su valoración es positiva, se constituye como una apuesta de futuro para la consecución de ese producto, pero si fracasa, su destino es el olvido¹¹³.

El piloto además ha de responder a esas exigencias mencionadas por parte de los espectadores. Para ello ha de resultar atractivo y misterioso, participando de un verdadero acto de seducción para con quien lo contempla. El contexto, los conflictos y los personajes principales son presentados en ese primer capítulo, simulando un gran banquete de información que ha de digerirse a lo largo del desarrollo de las temporadas.

La apuesta es alta, pero es que las expectativas también lo son. Medio televisivo y espectador activo conforman una suerte de sinergia erudita y permanentemente insatisfecha, que siempre necesita un poco más, un poco mejor, un poco más diferente. Si el medio intenta evitar que el espectador se aburra y le abandone, éste se muestra preocupado por no satisfacer las necesidades metalingüísticas de aquél. Ninguna es una tarea fácil, pues la reinención de las historias en la época de la hiperinformación dificulta tanto el ingenio como la novedad. Por suerte, a día de hoy se han sucedido ciertos cambios que permiten asegurar el futuro y la salud de la relación entre medio y espectador: las nuevas historias, las nuevas formas de narrarlas y los nuevos protagonistas que las representan.

¹¹² García Martínez, "El fenómeno de la serialidad", 15-16

¹¹³ Scolari y Carrión, "La tercera edad dorada de la televisión", 1º módulo

I.8. ¡Cómo hemos cambiado!

Evoluciones narrativas, de personajes y argumentales

La idea del argumento único que antaño dominase las historias televisivas ya no existe. En la actualidad la tendencia es opuesta, es decir, los argumentos son varios y ellos se entrecruzan a lo largo de las tramas de los capítulos. No obstante, la ruptura con el pasado nunca es definitiva y la vista atrás siempre es edificante. Esta idea pretende demostrar que, pese a no respetarse los argumentos universales, sí que persisten aún dos en las series de ficción contemporáneas: el edípico y el órfico¹¹⁴. El primero tiene como motor central el autodescubrimiento del origen desconocido, un personaje que desconoce el origen y por qué de las cosas, así como su función en el mundo. A medida que la investigación se sucede y el misterio se clarifica, este personaje se percata de que la culpabilidad está en su interior o si no, próxima. El argumento de Orfeo también parte de un conflicto, pues personifica al personaje en crisis cuya resolución pasa por zonas oscuras, infernales, de las que se sale –si se sale- con aire de regeneración. El matiz actual es que el mundo infernal no está demasiado lejos, sino en la cercanía más próxima de los personajes. Lo importante de ambos argumentos, y típico de la serialidad contemporánea, es que no evolucionan hacia la resolución de los conflictos. Si antes los episodios se creaban mediante un modelo estable que aparecía al principio, un factor de crisis que lo quebraba y una recuperación del status quo original, en la actualidad esa forma ya no se admite. Las necesidades del público para la comprensión del relato, tienden hacia la corrosión y disolución, configurándose como una forma empática de entender la ficción. Los cambios operados en materia de audiencias que traen consigo un nuevo espectador, van en consonancia entonces con los cambios centrados en el modo de narrar, en las temáticas a tratar y en los personajes a representar.

¹¹⁴ Jordi Batlló en Carlos Scolari y Jorge Carrión, *La tercera edad dorada de la televisión*, (MOOC, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, mayo-junio 2015), 2º módulo

Como se ha apuntado en numerosas ocasiones, ese espectador perfectamente educado en materia narrativa, no hubiera sido posible sin la aparición del avance tecnológico más importante del momento actual, internet. Tal como sostiene Alberto Nahum García son realmente las cuestiones industriales las que han permitido ampliar la competencia y crear una marca a través de una producción propia. De igual manera cuestiones de distribución tuvieron sus más efectivos portavoces en los DVD'S y las descargas online, que pasaron a ser el modo preferente de consumo, compitiendo y quebrando el visionado colectivo y unidireccional. Finalmente apunta el autor a cuestiones de complejidad en el relato, que posibilita la excelencia de los actuales productos televisivos¹¹⁵.

Las complejidades aludidas no sólo se ciñen al hilado argumental, sino también a los obstáculos que las series de ficción actuales han superado. Aunque parezca paradójico señalar lo que no ha cambiado antes que lo que sí lo ha hecho, debemos recordar que, la excelencia mostrada por los seriales ficcionales actuales, ha de lidiar con dos factores que singularizan sus relatos: la rigidez del formato televisivo por un lado y la posibilidad de estructurar el relato dilatado por entregas por otro¹¹⁶. No obstante, las series de ficción actuales, solventarán lo que en principio pudiera ser visto como un obstáculo, para dar productos inéditos y de calidad que brillan por sí mismos.

La limitación más férrea que podrían encontrarse los creadores a la hora de crear y poner en práctica sus ideas sería la relativa a las instituciones. Ello afecta tanto a la estricta duración de los capítulos como al número de los mismos por temporada. El sistema manido de alargar las tramas para contar las historias ya no tiene cabida, ocasionando que los guionistas hayan de adoptar estrategias y recursos tanto novedosos como insospechados. Formalmente hablando, la duración de los capítulos en EEUU es de veintidós minutos para las comedias y cuarenta y tres para el drama, aunque el cable amplía su extensión temporal, situándolos en la franja de los cincuenta o incluso en la hora de duración. Por su parte el número de capítulos es de veintidós o veinticuatro para las series en abierto y de diez a trece en el cable. Al contrario de lo que pudiera parecer, que la existencia de tantas limitaciones afectase a la calidad del producto, estos contratiempos han originado nuevas fórmulas narrativas desbordantes de creatividad que enganchan al espectador¹¹⁷.

Pero la rigidez, como recordábamos al inicio, no sólo afectaba al formato, sino también a cómo se contaba la historia y a su extensión en el tiempo. Conviene recordar que el relato

¹¹⁵ Alberto Nahum García Martínez "Una máquina de contar historias. Complejidad y revolución del relato televisivo", *La televisión en España. Informe 2012* (Barcelona: Deusto Ediciones, 2012): 226

¹¹⁶ *Ibid.*, 227

¹¹⁷ García Martínez, "El fenómeno de la serialidad", 12

expandido es algo connatural a la propia televisión, que a su vez permite desenvolverse durante horas mientras crea una densidad argumental de la que otras artes carecen. Por ello, que una producción se fragmente en capítulos no es novedoso, pues ya se recoge en dos tipos de estructuras narrativas propias de la literatura: el relato conclusivo y la narrativa continua, fórmulas que adopta la serialidad contemporánea. En el primero, el equilibrio del argumento se rompe al inicio, desarrollándose el resto en la búsqueda y recuperación de la estabilidad perdida. Posee capítulos independiente y no requiere un seguimiento continuo, sino que el argumento empieza y concluye en el mismo. En segundo lugar está una modalidad más enrevesada y desafiante, donde el tema se reparte a lo largo de los episodios, son dependientes y el visionado requiere atención para poder comprender la historia en su totalidad. Aunque posea tramas autoconclusivas, respeta la tradición folletinesca de Dickens y la temporada es la principal unidad narrativa¹¹⁸. Al hilo del formalismo a la hora de contar la historia, también ha surgido una nueva modalidad, lo que ha dado en llamarse el minimalismo narrativo. En él, las tramas son lentas, privilegiando la reacción del espectador sobre la acción de lo que ocurre en el visionado. Pero aún cabe una última modalidad, tal vez la más pujante y representativa de nuestros días, la narrativa transmedia, última muestra de la revolución del relato, en boga y en pleno esplendor¹¹⁹, que apuesta por la fragmentación de la historia en varios formatos, la multipantalla, la adición de información y la múltiple perspectiva, para una audiencia múltiple.

Centrándonos no tanto en las evoluciones, sino en la situación actual de la serialidad contemporánea, ésta se bifurca, según Cascajosa Virino, en dos modelos narrativos: un primero en el que su fuente es la *soap-opera*, trabajando una fuerte independencia entre los capítulos de manera secuencial y un segundo que se aproxima a la novela, creando complejas mitologías argumentales¹²⁰. Según la autora, en el primer modelo, un capítulo necesita a su precedente para ser entendido pero, sin embargo, las tramas poseen funcionalidad efímera, es decir, permiten la renovación del relato, el cual a su vez facilita la incorporación de nuevos espectadores en las entregas siguientes. La temporada es la medida de entidad autónoma, donde las tramas son resueltas y el funcionamiento es independiente. El segundo modelo, por su parte, se centra en la resolución del misterio principal, sin olvidar otros menores, en su conjunto. La cohesión es obligada en la obra, imposibilitando la comprensión total si se desconocen las temporadas anteriores.

¹¹⁸ *Ibíd.*, 12-13

¹¹⁹ *Ibíd.*, 14

¹²⁰ Cascajosa Virino, "La nueva edad dorada", 20-21

Actualmente es apenas perceptible la representación de estos dos formatos en su forma prístina, sino que más bien cualquier narración episódica contiene problemas que se desarrollan a lo largo de cada temporada o incluso de la serie, mezclando lo serial con lo episódico¹²¹.

En un análisis más incisivo, García Martínez nos muestra varias estrategias¹²² que usan las series de ficción actuales para conseguir adeptos gracias a su magnificencia. Entre ellos menciona el flexi-relato, que oscilará entre lo conclusivo y lo serial, entre el capítulo y la temporada etc. También habla sobre lo que el autor denomina la herida del tiempo, un recurso donde el cómo se dice y no el qué se dice se impone sobre la narración, apremiando a la contemplación, al ritmo lento. Consecuencia directa es el origen de las novelas televisivas, las series que pueden desarrollar más de diez líneas argumentales por episodio, dando fe de un caudal narrativo arrollador. Una tercera estrategia sería la de los multiuniversos, antaño campo acotado en exclusiva por la ciencia ficción, así como los saltos temporales. De igual manera, haciéndose eco de la importancia del realismo como uno de los ejes principales de la narración, la acción se sitúa en tiempo real o los modos de consumo pueden hacerse de forma lineal –lunes a viernes- o si se prefiere en vertical –mediante el punto de vista de algún personaje- puesto que el relato está fragmentado y las historias son independientes entre sí. El consumo pues, se bifurca en esas dos líneas, o bien atendiendo al día en que se emite y viendo todas las historias juntas, esperando a la nueva entrega; o bien siguiendo tan sólo una historia, obviando las demás. No deja de mencionar el autor las modificaciones sufridas en cuanto al narrador. Mientras antes éste tenía un peso importante y relevante, en la actualidad tiende a representar una rememoración nostálgica como excusa, tal vez como sarcasmo o tal vez como monólogo interior que humaniza a quien lo emplea. Por último está la intertextualidad, los homenajes culturales y referencias, amén del pastiche, la parodia o la relectura. Este asunto es bastante representativo de la posmodernidad que afecta a la suma de un todo en el que nos movemos y habitamos. Por extensión, la narrativa actual no ha permanecido ajena a él.

La hipertextualidad fue definida por Kristeva como la certeza de que todo texto es el resultado de la absorción y la transformación de otro¹²³. Aunque Cascajosa Virino lo utilice para hacer un repaso sobre la hipertextualidad¹²⁴, escindiéndola en interna –ciñéndose al remake o secuelas- , cruzada –intercambios entre cine y televisión- y externa –intercambios con otros medios no audiovisuales como la literatura-, la creación de un nuevo texto gracias a

¹²¹ García Martínez, "Una máquina de contar historias", 228-229

¹²² *Ibíd.*, 229-239

¹²³ Cit. en Concepción Cascajosa Virino, "El espejo deformado: una propuesta de análisis del reciclaje en la ficción audiovisual norteamericana". *Latina. Revista latina de comunicación social* 9, nº61 (enero-diciembre 2006): 3

¹²⁴ *Ibíd.*, 7-11

la existencia de uno previo, puede llevarnos a reflexionar sobre la tendencia actual a que la narración hable de sí misma, a que sea autorreferencial. No es inusual observar, sobre todo en la comedia, las referencias no sólo a la sociedad o las tendencias en las que vivimos, sino también los guiños de la serie sobre sí misma, recordando capítulos anteriores, posicionándose como conocedores de que la serie es ficticia y en definitiva, apropiándose de la característica que empezaba en la neotelevisión y se colmaba en la hipertelevisión: el egocentrismo televisivo a hablar constantemente de sí mismo y desterrar la idea de que la televisión es un espejo fiel de la realidad. Es ficción, y como tal, nos lo recuerda.

Por ello, las narraciones hipertextuales y los relatos quebrados son también algo bastante usual en los seriales actuales, apelando al espectador y sus referentes culturales, mediante un discurso crítico sobre la sociedad que los encumbra. No obstante, quedémonos con lo que apunta Mikel Onandia a modo de conclusión: lo novedoso se circunscribe al propio medio, no a la forma de contar, esto es, el concepto de serie como campo de cultivo para referencias, guiños, homenajes, metarreferencias etc¹²⁵

Pero estas innovaciones narrativas y temáticas no tendrían sentido sin alguien que las encarnase. Por eso, la evolución también ha afectado a los personajes. García Martínez señala que la tendencia más manida de las series actuales sería la proliferación de la figura del antihéroe en el drama y la ambigüedad moral de éste como constante. La mutación se ha dado en sus rasgos y en cómo lo percibe la audiencia. De mediocre y decaído ha pasado al híbrido entre villano y héroe, personaje que lucha entre su ambigüedad moral, -que cree que el fin justifica los medios- y sus acciones se contradicen con sus ideales. Su esquema personal también funde y confunde rasgos admirables con otros denunciados¹²⁶.

Pero también sentimos empatía por con estos personajes, lo cual implica que donde hay complicidad, hay continuidad de la trama. Esta empatía, que se renueva produciendo multiplicación de conflictos y dilatación de la historia, posee, según el autor, tres estrategias dramáticas¹²⁷: la victimización -porque empatizamos con quien sufre-, las comparaciones morales -porque siempre hay un antagonista peor- y la presencia familiar, auténtico destabilizador de la moralidad en tanto que actúa como coartada justificadora de sus actos por un lado y por otro es el origen de la parte más salvable del personaje.

Las expectativas respecto a los protagonistas de las series, también han mutado con el tiempo. Si al principio personificaban los ideales del pueblo americano y en los ochenta-

¹²⁵ Mikel Onandia Garate, "Tres obras maestras de la ficción televisiva: The Sopranos, The Wire y Mad Men", *Bilduma Ars*. nº3 (2013): 135

¹²⁶ Alberto Nahum García Martínez, "El fenómeno de la serialidad", 8-9

¹²⁷ *Ibíd.*, 9-10

noventa, azotados por el realismo, se convirtieron en el ciudadano medio, hoy en día ansían la fascinación ante comportamientos amorales o malvados, fruto de complejidades psicológicas y disolución de fronteras entre el bien y el mal¹²⁸. Esto no puede desligarse del hecho de que las antologías de la Primera Edad Dorada de la televisión son las fuentes de las que beben las actuales series televisivas, en tanto que las primeras desaparecieron por las temáticas que barajaban, alejadas totalmente de la visión idílica de la existencia y, como consecuencia, dificultaban enormemente su consumo¹²⁹. Si desaparece la trama incómoda, desaparece el protagonista que la personifica. Al retomar una, viene el otro.

También se dio otro cambio, no tanto ya en el carácter o en el arquetipo del personaje, sino en su etnia o estilos de vida. Por lo general, personificaciones de razas diferentes a la blanca o estilos de vida que se alejaban de lo políticamente correcto no abundaban, sino que los argumentos se creaban por y para el mismo tipo de espectador: hombre blanco, de clase media, sin limitaciones físicas o mentales y occidental. Uno de los cambios más notables de la fragmentación de las audiencias y de la *narrowcasting* fue la emisión para grupos concretos, bien público homosexual (*Queer as folk*, Showtime 2000-2005), bien la comunidad negra (*Everybody hates Chris*, CBS 2005-2009), bien las discapacidades (*Lost*, ABC 2004-2010), bien las enfermedades mentales (*In treatment*, HBO 2008-2010)¹³⁰.

Chuchil dijo una vez que era optimista porque no parecía muy útil ser otra cosa. Eso mismo podría aplicarse a la filosofía con la que la televisión se ha enfrentado a sus opositores y se ha erigido si no como el relevo del cine, sí como una seria competidora. Todo lo señalado anteriormente en materia de argumentos, narraciones y personajes viene a significar el hecho evidente de que la mejor televisión actual es sinónimo de evolución y de optimismo, de ver la oportunidad en la calamidad y de adaptarse, siempre de adaptarse. Cuando el entorno consideró favorable otorgarle con algunas ventajas, el medio televisión elaboró una ristra de productos diversos hasta alcanzar sus más altas cotas de genialidad y reconocimiento en la serialidad contemporánea. Sin embargo, como ente vivo e inquieto que es, la televisión va indagando, perfeccionando sus productos, siempre en constante mutación. Por ello, a día de hoy, las series de ficción poseen una inspiración diversa, pero siempre fructífera. Amenazada su continuidad como hemos visto en los últimos años, la televisión es aún un campo a explorar -y explotar- que espera ansiosa nuevas ideas, nuevos modos de trabajo y nuevos productos resultantes. Siempre confiada, siempre dispuesta, siempre optimista. Porque, al igual que aseguraba Churchill, no parece muy útil ser otra cosa.

¹²⁸ Cascajosa Virino, "La nueva edad dorada", 23

¹²⁹ Tous Roviroa, "Temas y tramas de la narrativa serializada"

¹³⁰ Cascajosa Virino, "La nueva edad dorada", 27-28

I.9. Mutad, mutad, malditas

Nuevas modelos de series de ficción

La actual riqueza ficcional que identifica a las series contemporáneas, tiene por contrapartida la explosión de otras especies que atienden a aspectos tan variados como el formato, la duración o las fuentes en las que se inspiran.

El primero de los bloques es el formal, aquel que crea una serie atendiendo al formato que la encumbra. Ubicados en la era de la multipantalla, y de la explotación de los recursos que Internet ofrece, unas de esas especies ha sido la *webserie*. Este nuevo tipo, inseparable de la tecnología que lo justifica y elabora, es un producto de ficción pensado para ser disfrutado y difundido exclusivamente de forma online. No obstante, como casi toda la tipología que conforma este capítulo, tiene un corpus y unas características propias, amén de diferenciarse en tres categorías diferentes: las *webséries* tradicionales, que acontecen cuando se imita el argumento, tema, personajes y demás de las series convencionales pero con las limitaciones técnicas propias, como pueden ser los sistemas de rodaje, las escenografías adecuadas, o los actores conocidos; los videoblogs cuando es el propio autor o autores quienes actúan delante de una única cámara, por lo general fija; y las *webséries* interactivas, cuando la participación del usuario es clave en la manera en que se configura y desarrolla la trama¹³¹.

Referente a su gestación, al margen del apunte realizado al inicio del capítulo en cuanto a la dependencia del medio online, las *webséries* surgieron por los impedimentos y trabas impuestos desde los sistemas de producción y distribución habituales. Ante la proliferación de nuevos discursos, engendrados como consecuencia de un nuevo público y unas nuevas exigencias, las oposiciones fueron diarias y unánimes.

¹³¹ Morales Morante y Hernández, "La webserie", 142

La consecuencia ante una oposición tan férrea, suele ser la creatividad desbordante del oprimido y su disposición a buscar alternativas para seguir difundiendo lo que se quiere prohibir. En el caso mencionado, cuanto mayor fue la reticencia del sistema respecto a la convivencia de los dos formatos, más proliferaron las *webseries*, dando buena cuenta de que el ingenio, como las artimañas para mostrar los frutos del mismo, es inabarcable, inagotable e imparabile¹³².

En un estrato superior, cuando las puertas se abren y las alternativas se permiten, hay que pensar en las estrategias a llevar a cabo para amoldarse a ese sistema que antaño creíamos opresor. Dicho de otro modo, cuando el sistema acepta este nuevo tipo de serie y además ansía adaptarla a la televisión, han de buscarse los recursos necesarios para su materialización.

Al respecto, los investigadores de las *webseries* muestran un notable optimismo en cuanto a la adaptación de éstas por el medio televisivo, remarcando que este tipo de serie, al ser muy fácil de adaptar o llevar a la televisión, paulatinamente se introducirá en ésta con más fuerza –pese a que de momento lo hace de forma muy desconfiada por parte de lo estandarizado–, mezclándose con otra clase de productos y que, tal vez por ello, las *webseries* se creen, ya desde su origen, más dirigidas a ser lanzadas desde diversas plataformas, no sólo una¹³³.

Un segundo tipo, que ya no atiende al formato, sino a la duración del contenido, es la miniserie. Esta modalidad, tan pujante hoy día, no es producto del discurrir actual de los creadores contemporáneos, sino el rescate de las creaciones de la Segunda Edad Dorada de la televisión. En concreto el precedente hemos de buscarlo en un año, en una cadena y en un producto concreto. En 1977 ABC creó una miniserie de ocho capítulos, emitidos en una semana y la llamó *Roots* o *Raíces*. Cuidada en su elaboración tras la decisión de crear productos de prestigio artístico, no reparó en gastos, contando para ello con un reparto extenso y espectacular. De igual manera, antes de lanzarla, la promocionó por todo lo alto, etiquetándola como la iniciadora en tratamiento de temas tan polémicos y delicados como el de la esclavitud y racismo de una forma totalmente realista.

La fórmula salió perfecta. No sólo obtuvo grandes índices de audiencia en el propio continente, sino que traspasó fronteras e hizo estragos en multitud de países. El asombro del público era manifiesto, sintiendo que veía algo hasta ahora nunca tratado de esa manera. Los críticos también reconocieron su valía y obtuvo treinta y nueve nominaciones a los Emmy. Con

¹³² *Ibíd.*, 148

¹³³ *Ibíd.*

ello, quedaba demostrado por un lado la predisposición del público a unos temas más duros y por otro que la calidad y el éxito también podían conseguirse en formato más pequeño¹³⁴.

Miriam Lagoa Vidal¹³⁵ habla de las miniserias tildándolas de deudoras de las mejores antologías, aclarando que su formato no es ni nuevo ni revolucionario. No obstante, atendiendo a los hábitos de consumo y las costumbres de visionado, tan velozmente cambiantes, las cadenas recuperan este producto que fue culmen en la Primera Edad de Oro para satisfacer esos gustos.

Los experimentos previos al respecto de la implantación de este formato, parecían quedarse en la ciencia ficción, el terror e incluso en el género histórico. A día de hoy, no tienen límite y su espectro es amplio, atreviéndose tanto con el drama, como la comedia, como el terror. La diferencia con los antecedentes sería el *modus operandi* actual, que se circunscribe a las miniserias gancho, esto es, las historias con final cerrado, conclusivo, pero que, sin embargo, dejan una puerta abierta para que si funcionan, y responde favorablemente la audiencia, pueda realizarse otra temporada.

En tercer y último lugar tenemos la fuente de inspiración, dividiéndose ésta en tres subcategorías, a tenor de si la inspiración viene del cine -y en tal caso serán las series basadas en las películas representativas-, en la realidad -la docuserie- o el glorioso pasado -rescate de series con un destacado éxito, que concluyeron hace más de diez años-.

La primera práctica, las series basadas en películas, ubica su inicio en la década de los cincuenta y tiene a la antología como principal motor televisivo. Como ya ha sido mencionado, las antologías se correspondían con historias episódicas sin relación argumental o de continuidad de los personajes. Por ello, la productora pionera que cambió esta situación, fue la Warner, quien hizo dos cosas clave para el devenir futuro: propuso relatos con personajes continuos y reconvirtió éxitos cinematográficos en series de televisión. De igual manera, se dio el caso contrario. Los estudios, recelosos al principio, consideraron a la televisión como fuente de contenidos, puesto que era un medio que llegaba muy bien a las masas, disfrutaba de gran acogida, tanto popular como crítica y el modo en el que trataba la realidad era más progresista, e incluso, muchas veces generadora de polémica. Por ello, los estudios aprovecharon el filón de las series para explotar popularidad y avivar la promoción de series nacidas por sus correspondientes divisiones televisivas¹³⁶.

¹³⁴ De Gorgot, "¿Por qué vivimos una Edad de Oro de las series?"

¹³⁵ Miriam Lagoa Vidal, "Las miniserias han vuelto para quedarse", *Seriefilos. El diario.es*, junio 26, 2014 Recuperado en http://www.eldiario.es/cultura/seriefilos/miniserias-vuelto-que-darse_6_275132506.html (Consultado el 22 de marzo de 2015)

¹³⁶ Cascajosa Virino, "Pequeña gran pantalla", 29-31

Las series basadas en películas se remontan a los inicios televisivos y gracias a ellas los estudios superaron sus reticencias hacia la televisión y comenzaron a producir para ella. Por otro lado, las películas basadas en series, datan de los cincuenta y hasta los noventa únicamente prolongaban el universo de sus referentes, contando con el mismo reparto y destacando una producción de medio o bajo coste¹³⁷. En la actualidad el intercambio es a la inversa, pues son las series de televisión las que se basan en la película, especialmente en Estados Unidos aunque esto también es habitual en Europa. Este intercambio, a priori similar dado que series y películas eran relatos audiovisuales, poco tenía de equivalente, ya que las películas se entendían como textos autónomos y las series televisivas como episódicas o seriales, tendiendo hacia el infinito¹³⁸. Por suerte, como se ha señalado anteriormente, eso ya no tiene sentido, sino que televisión y cine intercambian, una vez más, sus productos.

Fargo (2014, FX- MGM), es una serie que retoma no sólo el nombre de su predecesora cinematográfica sino también el argumento en el piloto, cosechado éxito de público y crítica, a la vez que ha recuperado el magnetismo del universo Cohen.

Scream (2015, MTV), película que revitalizó el género de terror adolescente en un ejercicio metaficcional donde se repasaban los clichés propios del género, sitúa ahora la acción veinticinco años después de los acontecimientos narrados en la película, teniendo como iniciador de las crisis un viral en Youtube y de nuevo protagonista femenina.

Viernes 13 (EFO Films & Crystal Lake Entertainment) también correrá la misma suerte que las precedentes, aunque su odisea es aún más ardua si cabe, pues supondrá la ambiciosa tarea de condensar las doce versiones que se han hecho de la historia. Dato pertinente es la batuta del director de la película original de 1980, Sean S. Cunningham, quien trazará los devenires del archiconocido psicópata desde el campamento donde se ubica su muerte hasta el presente que desvelará nuevos secretos del asesino en serie.

Hannibal (2013, NBC) retoma los dictados de *El dragón rojo* y la relación entre el detective Will Graham y Hannibal Lecter. Con una exaltación gastronómica constante, intenta aproximarse a la psicología del doctor Lecter antes de su captura y encierro.

Bates Motel (2013, A&E; Universal Television / The Wolper Organization) recrea la adolescencia del protagonista de *Psicosis* (Paramount Pictures, 1960) y la particular relación mantenida con su madre tras una mudanza y compra del famoso hotel. Además, la serie plantea diversas tramas secundarias como los negocios turbios de un supuesto hermano de

¹³⁷ *Ibíd.*, 9

¹³⁸ Cascajosa Virino, "El espejo deformado", 7

Norman Bates, los amoríos de la madre, los primeros flirteos del protagonista o el inicio de su fijación por la taxidermia.

El tercer bloque es el relativo a la fuente de inspiración. Si ésta no se busca en el cine, sino en la realidad cotidiana, con sus despropósitos, atrocidades, crudezas y momentos decadentes, las docuseries serán la excusa perfecta para su reproducción. Híbrido entre la serie y el documental, adquiere de la primera la estructuración periódica de la historia y del segundo el análisis profundo de la realidad social. Como ejemplos punteros citar a *The Jinx* (2015, HBO) quien narra en seis capítulos la vida de Robert Durst, personaje que alberga tanto un imperio inmobiliario como la sospecha de triple asesinato, o *The Empire* (2015, Fox) musical que versa sobre el hip hop, la empresa Empire Entertainment y los entresijos de las luchas internas de los miembros fundadores.

Pero también la realidad sirve para otros fines, pues existe una tendencia basada en la reconstrucción de un hecho real en una ficción televisiva, bien conformada a base de los recuerdos vividos en primera persona de sus creadores en torno al transgénero de su padre en *Transparent*, (Amazon Studios, 2014), bien basadas en estudios pioneros sobre las polémicas generadas por la revolución sexual de los sesenta y el destierro de falsos mitos falocéntricos en *Master of Sex*, (Showtime, 2013), bien el desfile de personajes mafiosos, así como sus andanzas en Atlantic City entre los años veinte y treinta en *Boardwalk Empire*, (HBO, 2010)¹³⁹

Para finalizar, un último tipo que, si bien no tan pujante aún como el resto sí empieza a despuntar, es el rescate del pasado de éxitos consolidados y objetos de culto mundialmente reconocidos. Se trata de series que en décadas pasadas cosecharon grandes éxitos de público y crítica y que ahora vuelven, exactamente igual en contenido y en protagonistas, a intentar enganchar a una nueva audiencia. Éxitos como *Expediente X* (FOX, 1993-2002) o *Twin Peaks* (ABC, 1990) se exponen a ser juzgadas con un ojo más crítico que antaño y a competir en una parrilla mucho más sofisticada que la de su tiempo.

Lejos de restarles méritos a ambas producciones -y todas las que vengan detrás- habrá que dejar pasar el tiempo para corroborar si la vuelta de éxitos consagrados es un homenaje que en la televisión se hace para premiar la idolatría de los fans o bien una muestra sospechosa de que la Tercera Edad de Oro de la televisión empieza a adolecer de falta de ideas y peligró su reinado.

¹³⁹ Miriam Lagoa Vidal, "Series para huir de la Wikipedia", *Seriefilos*, *Eldiario.es*, marzo 24, 2015 http://www.eldiario.es/cultura/seriefilos/Series-huir-Wikipedia_6_369973024.html (Consultado el 4 de abril de 2015)

FIN DE LA PRIMERA PARTE

Ver una serie es el cortejo de nuestros días. Primero has de flirtear con muchas, de diferentes nacionalidades y de diferentes formas para conocer a la adecuada. Segundo has de iniciar una relación, aunque actualmente las abiertas están permitidas, y continuarla en el tiempo. Cuando vuestras personalidades se muestran afines, tan sólo confirmado por el factor tiempo, escribes sobre ella, ensalzas sus virtudes y confías en que vuestro noviazgo nunca termine. Pero a veces sucede, a veces la relación termina y no siempre de una manera amistosa, sino que su final te deja con un amargo sabor de boca, cientos de improperios exclamados y multitud de calificativos negativos para asignarle. No queda más remedio que seguir hacia delante, confiando en elegir mejor para la próxima.

El alto grado de compromiso adquirido del espectador actual para con las series es sólo comparable a la satisfacción que éstas producen. El amplio espectro de productos de ficción realizados actualmente permite cumplir las expectativas narrativas y temáticas que aquél ha adquirido a lo largo de los años. La función social que esta audiencia cumple la erige como crítica cultural pero también como guía del gusto. Su importancia es capital, tanto por la fuente de inspiración que significa como por el factor reflexivo que supone.

La elección de las series, al igual que la elección del amante, se rige por razones bien sencillas, porque gusta. Lo personal es un elemento a tener muy en cuenta, en tanto que justifica elecciones pero también conforma uno de los motivos más poderosos para identificarse con algo o alguien. Sentirse unido a una persona o a una serie implica dar algo de uno mismo, es un ejercicio de retroalimentación constante que aspira siempre a mejorar al otro, casi un acto afectivo. Esa afección produce bienestar, un ambiente propicio y un estado de ánimo puramente optimista.

La paradoja del drama ha mostrado que a veces el espectador valora positivamente relatos dramáticos que proporcionan estados emocionales negativos. También existen personas que son adictas a las relaciones tormentosas. Tal vez es que ninguno ha disfrutado de una buena comedia. Tal vez es que ninguno ha canalizado sus penas a través del humor.

Sea como fuere, nunca es tarde para cambiar y siempre ha de estar uno disponible para conocer al amor de su vida. No hay que renunciar a lo que a uno le gusta, pero tal vez sí haya que buscarlo en otro lado. Pero esto, como todo en la vida, es un asunto enteramente personal porque en cuanto a gustos, no hay nada escrito.

Capítulo 2

RECEPCIÓN

II.1. POR QUÉ NOS GUSTA LO QUE NOS GUSTA

Estudios de recepción sobre la noción del gusto

En 1934 Lev Vygotsky publicó *Pensamiento y lenguaje*¹⁴⁰, obra cumbre de la psicología, que le posicionó como uno de los teóricos más representativos de su época. En su tratado, Vygotsky expuso su teoría del aprendizaje, basada en la importancia del contexto donde se mueve el sujeto social y en la formulación de lo que denominó zona de desarrollo próximo, esto es, la capacidad que posee cada individuo para desarrollar aptitudes que sólo puede llevar a cabo con ayuda externa y que, finalmente, le posibilitará realizar por su cuenta las habilidades adquiridas. Las formulaciones del psicólogo ruso aseguraban que la construcción del propio conocimiento se daba, pues, a través de estímulos sociales, ya que el individuo no es ni ajeno ni independiente del contexto en el que vive. Como consecuencia, el desarrollo de las funciones psicológicas se dan primero en el plano social y después en el individual.

Años después, Albert Bandura recogió de alguna manera la importancia de esa imitación o influencia del contexto social en su libro *Pensamiento y acción*¹⁴¹ y aseguró que, a través de la observación, se podían adquirir comportamientos y actitudes. Denominó a este proceso aprendizaje vicario y señaló algunas de sus principales características. Entre ellas encontramos su inmediatez, en el sentido de que el aprendizaje vicario no requiere de un proceso gradual ni de una práctica previa para darse, sino que tan sólo precisa de modelos con los que identificarse y a los que imitar. Etiquetado en numerosas ocasiones como modelamiento, comunica la probabilidad de las consecuencias de los actos observados y también modifica el grado de motivación de quien observa para actuar, o no, del mismo modo. Muchas veces hay mayor efectividad en repetir la conducta vista, que no en realizarla mediante un refuerzo positivo. No obstante la identificación fluctúa y dado que la motivación

¹⁴⁰ Lev Vygotsky, L. *Pensamiento y lenguaje*. (Barcelona: Paidós Ibérica, 2010)

¹⁴¹ Albert Bandura, *Pensamiento y acción*. (Madrid: Martínez Roca, 1987)

no es la misma para todas las personas, la influencia que ejerce sobre nosotros el modelo a imitar, así como la identificación con la situación que acontece, también es relativa. Otra característica propia del aprendizaje vicario es su continuidad en el tiempo y en el desarrollo cognitivo de la persona, puesto que aparece en época infantil con la imitación de los padres, pasa por la influencia que tienen para nosotros las relaciones entre iguales en la adolescencia y nos acompaña hasta la edad adulta. No en vano surge de la interacción con el medio y con nuestros iguales, a los que identificamos como modelos a seguir por la similitud con las vivencias de las que son partícipes y que se asemejan a las nuestras. Una última característica a señalar es su naturaleza inconsciente, en tanto que los que aprenden no son plenamente conscientes de la instrucción, ni los modelos que son ejemplos para otros, del calado que ejercen.

Por su parte, en el terreno filosófico, existe la denominada Ley de la Navaja de Ockham, formulación que establece que, en una diatriba en igualdad de condiciones, la respuesta más simple tiene muchas más opciones de ser la correcta. No obstante, el mismo principio filosófico también establece que no es ni irrefutable ni científico, puesto que esa misma respuesta, más simple y probable, no tiene por qué ser necesariamente verdadera. Traemos esto a coalición porque, este mismo principio, así como las teorías de Vygotsky y Bandura, sirven perfectamente al capítulo presente, pues van a demostrar cómo el contexto, la imitación y el disfrute son los pilares que explican nuestros gustos.

La aplicación práctica *ockhamniana*, señala que la razón más simple acerca del porqué los espectadores consumen masivamente productos audiovisuales, es porque disfrutan y porque les entretienen, ya que de alguna manera se producen mecanismos identificativos con las historias o con los personajes que aseguran ese mismo disfrute¹⁴². Pero como señalaba el mismo principio, esto no es taxativo y puede refutarse, pues la identificación es tan sólo uno de los muchos factores que explican el disfrute mediático. No obstante, al ser uno de los que más peso tiene en dicha cuestión, será el motivo central de nuestra investigación.

Como apuntábamos, y aunque es un campo un tanto impreciso a día de hoy, todo lo relativo al disfrute tiene una importancia hegemónica en el proceso de entretenimiento mediático, el cual es la resulta de varios factores procesuales que operan en su gestación y desarrollo, a saber, inducción afectiva, identificación con los personajes, resonancia personal y cercanía cultural¹⁴³.

¹⁴² Juan José Igartua y Carlos Muñiz, "Identificación con los personajes y disfrute ante largometrajes de ficción. Una investigación empírica", *Comunicación y sociedad XXI*, nº1 (2008): 25

¹⁴³ *Ibíd.*, 26-27

A tenor del primer factor procesual, la inducción afectiva, cabe señalar que es un elemento central y vital que permite entender los efectos que originan los medios de comunicación pero también los procesos implicados y vinculados en el disfrute del entretenimiento. No obstante, hemos de diferenciar fundamentalmente dos tipologías de afectos primordiales, esto es, el estado de ánimo y las emociones que, aunque a priori parezcan iguales, poseen notables diferencias que cabe matizar. Por un lado, el estado de ánimo alude a lo genérico, a una intensidad moderada y no se ciñe a un objeto social delimitado. Un estado de ánimo es la tristeza, generalizada, por una situación no concreta y no originada por un suceso puntual. Por otro lado las emociones ganan en intensidad respecto a su homólogo afectivo, son mucho más complejas y delimitan un objeto, manifestándose en forma de expresiones, conductas, reacciones fisiológicas etc¹⁴⁴. Una emoción puede nacer de un estado de ánimo, incluso originarlo, puesto que es la exteriorización individualizada del mismo. Esa tristeza citada, se manifiesta a través de las lágrimas.

El segundo de los factores, resonancia personal, opera en armonía con el tercero, cercanía cultural, pues funcionan de manera sinérgica, es decir, la primera origina que el espectador sienta y asuma el texto ficcionado como cercano desde un punto de vista personal, amén de que ciertos espectadores puedan sentir como próximas las situaciones, acontecimientos, personajes etc. porque se establecen como culturalmente próximos. Huelga decir, que se pueden originar diferencias transculturales en el modo de recibir la información o en el modo de apreciar el contenido, en cuanto a la variación de cultura, territorio o costumbres¹⁴⁵. Cuando la memoria autobiográfica se activa, los recuerdos personales del espectador se avivan a medida que éste avanza en el relato. Lejos de resultar un proceso generalizado, depende en buena medida del grado de implicación con la historia. Porque esta implicación, también posee matices o, al menos, una clara bifurcación, ya que por un lado abraza lo analítico-distante, cuando el espectador hace una reflexión sobre la forma de presentar la historia atendiendo a recursos formales y por otro tiende más hacia lo afectivo-cognitivo si ese mismo espectador crea un vínculo fuerte y estrecho con el relato¹⁴⁶.

Finalizamos con el último de los factores, como apuntábamos el principal responsable del disfrute mediático, la identificación con los personajes, esto es, el poder de absorción que tienen las historias para con los espectadores. Campo abordado en origen por el psicoanálisis, fueron establecidos unos niveles de identificación primarios y secundarios. La diferencia entre ambos estribaba en que los primeros lograban identificar al sujeto con la cámara, con la

¹⁴⁴ *Ibíd.*, 28

¹⁴⁵ *Ibíd.*, 30

¹⁴⁶ *Ibíd.*, 29

mirada, mientras los segundos se cernían sobre la identificación con un personaje determinado. Cuando este factor empático hacía su entrada, puesto que empatía e identificación van de la mano, se establecía un orden jerárquico en función de la fuerza de aquélla, estableciéndose cuatro niveles: empatía emocional, empatía cognitiva, volverse el personaje-pérdida de autoconciencia y atracción personal hacia los personajes¹⁴⁷. El primer grado de empatía, la emocional, es la más suave y supone implicarse vicariamente con los personajes, esto es, sentir como ellos, preocuparse por su situación etc. El segundo grado de empatía, la cognitiva, permite adoptar la perspectiva del otro, anticipándose incluso a las situaciones que vivirá el personaje, así como las consecuencias que acarrearán. El tercer grado, volverse el personaje, supone sentir que somos el personaje, difuminando las barreras entre la realidad y la ficción. Finalmente, la atracción personal hacia los personajes, se conforma gracias a la valoración positiva de los mismos, al percibirlos como similares y al deseo de ser como ellos. El estado de absorción, de captura voluntaria y de vivencia interna e intensa del relato, son consecuencias directas de esa identificación con los personajes. Además, este mismo proceso identificativo es en sí mismo un constructo del entretenimiento mediático al erigirse los personajes como elementos centrales que explica el impacto de los relatos de ficción en las audiencias. O dicho de otro modo, la experimentación y sentimientos de los protagonistas de la historia, se trasvasa al espectador, posibilitando que éste experimente todo el proceso multidimensional que la experiencia en sí conlleva¹⁴⁸.

Concretando conceptos, podemos señalar que la identificación es un proceso imaginativo que conlleva la pérdida paulatina de la autoconciencia y el reemplazo temporal por la de un personaje. Bebe directamente del modelo vicario, adoptando unas situaciones no habituales en su quehacer cotidiano, alternando con identidades diversas y adoptando metas, sentimientos y pensamientos ajenos. Cabe matizar que su intensidad no es fija, pues variará a lo largo del relato de forma intermitente y que incluso puede cesar, pero en este caso siempre será debido a estímulos externos o a la toma de conciencia de la realidad y dimensión del espectador, antaño perdida¹⁴⁹. De igual modo la identificación puede ser independiente o dependiente, a tenor de las características de la audiencia, la creación de los personajes, factores narrativos y de producción o del contexto de recepción¹⁵⁰.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, 31-34

¹⁴⁸ Juan José Igartua, Tania Acosta y Francisco Frutos, "Recepción e impacto del drama cinematográfico: el papel de la identificación con los personajes y la empatía", *Global Media Journal* 6, nº11. (2009): 2

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p.3

¹⁵⁰ Juan José Igartua, "Identificación con los personajes y persuasión incidental a través de la ficción cinematográfica", *Escritos de psicología*, vol.2, nº1, (2008): 43

Pero también existe otra variable, propia de la época actual, que va a influir enormemente en los procesos de identificación: el cambio en el modo de consumir el producto. Al buscar la coparticipación en la autoría, se redefine la relación tradicional entre el autor, el texto y la audiencia. O dicho de otro modo, a mayor interacción con el argumento, mayor identificación con los personajes, afectando a las dos dimensiones de la identificación: aumento de la empatía cognitiva-emocional de los receptores con los personajes y aumento del sentimiento de volverse como ellos¹⁵¹. Toda la argumentación anterior, que pretende arrojar luz sobre los procesos de identificación y disfrute ante productos de ficción, está íntimamente ligada con otro concepto que la complementa, dependiente tanto de lo social, como de lo individual: el concepto del gusto acotado aquí por el *pleasure, taste* y *liking*.

El concepto de *pleasure* surge en los años ochenta, de la mano de los Estudios de Recepción y de la literatura. Concretamente pretendía responder a la cuestión de la fidelidad femenina respecto a los seriales románticos televisivos. A día de hoy aún está vigente, aunque sus intenciones han derivado hacia otros postulados, como el análisis del impacto social de la ficción norteamericana en el extranjero. Estas investigaciones pretenden discernir qué porcentaje de imperialismo cultural y qué impacto sobre las identidades culturales posee dicha ficción, a raíz del elevado número de apariciones en las parrillas televisivas mundiales. Por un lado, algunos investigadores señalan el proceso de americanización homogénea de las culturas nativas, pero por otro, diferentes investigadores apuntan que las audiencias interpretan esas mismas ficciones americanas bajo la óptica de su propia cultura nacional¹⁵².

En cuanto al *taste* y el *liking*, muchas veces se ha mencionado la correlación de ambos entre la alta cultura y la alta clase, relegando la baja cultura a una clase inferior. Uno de los interrogantes que se abren al respecto señala que, tal vez, ese conflicto permanente pueda obrar como un escudo de protección, que serviría a los que ostentan el título de alta cultura, amenazados por la baja cultura, para armarse con las palabras popular y comercial como meros insultos. Esto se reproduce en las artes, donde la literatura copa los altos puestos de erudición y el cine está siempre etiquetado por debajo. Además, en esta escala jerárquica, la alta cultura dicta que el cine, al obrar de igual manera con otras disciplinas como el cómic, los videojuegos o la televisión, esto es, no buscando en ellos inspiración, debe apuntar a las disciplinas mayores, como la literatura o el teatro. No obstante, la cultura popular nacida en el XVIII gana en complejidad y riqueza, no es tan simple como aparenta, y la clave de su éxito es

¹⁵¹ María Soto-Sanfi, Laura Aymerich-Franch y Francesc Xavier Ribes Guàrdia, "Impacto de la interactividad en la identificación con los personajes de ficciones", *Psicothema* 22, nº4, (2010): 822-825

¹⁵² María del Mar Grandío Pérez "Recepción de la ficción televisiva norteamericana en España. El caso de *Friends*" *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 10 (2007) <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/186/187> [Sin paginar] (Consultado el 13 de abril de 2015)

su configuración como el estímulo en forma de ocio y disposición de pagar por él, que el público precisa. Es entonces cuando la clase pasa de ser económica, a cultural¹⁵³. Ambas categorías resultan de la relación mantenida con un objeto a través de una experiencia sensorial íntima. Pero mientras que el *taste* es más común en el mundo académico y se relaciona con el placer estético y la belleza, el *liking* alude a afectos personales que clasifican de agradable o desagradable la sensación producida¹⁵⁴.

El *taste* siempre estuvo ligado a la relación de lo visual con la belleza y disciplinas como la estética, arte o literatura, lo referenciado como sensibilidad social y como síntoma inequívoco de buena educación. Por ello, con el nacimiento de la cultura popular televisiva, el concepto quedó enmarcado para siempre en la alta cultura y con ello, tildada de minoritaria y exclusiva de una élite social. Esta acepción, con uno o varios matices, será vigente hasta los años ochenta, cuando comience una revalorización del término de cultura popular y cese la equiparación de ésta con baja cultura¹⁵⁵.

El *liking* es la resulta de esa revalorización de la cultura popular y se presenta como una de las motivaciones principales de consumo, donde los aspectos sensoriales, emocionales y afectivos, adquieren más notoriedad que el mero placer estético¹⁵⁶. Por ello tres van a ser las condiciones que ha de cumplir el concepto de *liking*, a saber, una notable motivación hacia un mundo que se muestra agradable al espectador, una forma de consumo rápido, ligero, no exigente en cuanto al seguimiento y desencadenante de una gratificación inmediata y, finalmente, la creación de aspiraciones para con los personajes y para con el universo de ficción creado¹⁵⁷.

Estos dos mecanismos, identificación con los personajes y concepto del gusto, son dos de los pilares base para responder al porqué de nuestras preferencias televisivas. La empatía proyectada para con los protagonistas de las historias y el puro placer ante la visualización de las mismas, son dos síntomas o respuestas del hecho de ver televisión. Por ello, en el capítulo siguiente, se intentará dar respuesta a las consecuencias mismas de ese proceso a través de las diferentes teorías de la comunicación que han tenido lugar hasta nuestros días.

Porque con la cultura popular filtrándose por todos los poros del audiovisual contemporáneo y un espectador que sabe lo que quiere y sabe dónde buscarlo, el juego de persuasiones y persuadidos se torna necesario para una correcta alfabetización audiovisual.

¹⁵³ Cascajosa Virino, "El espejo deformado", 15

¹⁵⁴ Grandío Pérez, "El entretenimiento televisivo", 142

¹⁵⁵ *Ibíd.*, 143-144

¹⁵⁶ *Ibíd.*, 145

¹⁵⁷ *Ibíd.*, 155-156

II.2. NO ES ORO TODO LO QUE RELUCE (NI INOCENTE TODO LO QUE SE PROYECTA)

De la Teoría de Cultivo a la alfabetización audiovisual

Las casualidades no existen en el audiovisual. Todo lo proyectado lleva unos mensajes, unos más sutiles que otros, que influyen al espectador a hacer, sentir o pensar de una manera. La manipulación mediática ha sido usada desde el inicio, tal vez de forma inocente, para luego constituirse como una auténtica arma ideológica en manos de gobiernos, grupos empresariales o el mismo sistema. Los medios de comunicación han sido su instrumento, en tanto que han servido de altavoz para la difusión de mensajes interesados y doblegadores de la voluntad. Y hasta que la acepción de espectador como ente autónomo, inteligente y capaz de distinguir la realidad de la ficción no se materializó, el medio siempre fue corrosivo para la humanidad.

El mismo concepto de comunicación lleva implícitos dos sentidos: persuasión y entendimiento. El primero se ciñe a la inducción o apremio mediante razones para que el receptor crea o realice algo y el segundo significa tener pleno sentido de lo que se dice o hace pero también la posibilidad de llegar a un acuerdo.

Iniciado su estudio en el siglo IV a.C. con Aristóteles y desmenuzada teóricamente en el XX con los sociólogos americanos, la persuasión demuestra que, a día de hoy, es el concepto moderno de comunicación social y que sus fines son meramente pragmáticos, intentando descubrir qué efectos pueden lograrse en los espectadores, qué intenciones llevan los mensajes que se difunden y qué condiciones posee el medio en que éstas se reciben¹⁵⁸. Para estudiar estos condicionantes dos han sido los enfoques: positivista-funcionalista y crítico¹⁵⁹.

¹⁵⁸ José Cisneros, "El concepto de la comunicación: el cristal con que se mira", *Ámbitos* nº 7-8, (2001): 51-54

¹⁵⁹ José Carlos Lozano Rendón, *Teoría e investigación de la comunicación de masas*, (México: Pearson, 2007), 19-31

Enfoque positivista-funcionalista

Contextualizadas entre la segunda mitad del XIX y el primer tercio del XX, las teorías pertenecientes a este grupo, conciben a las audiencias como agrupaciones de individuos aislados, tendentes a la irracionalidad, con tintes de notable ignorancia y fácilmente manipulables. Dicho de otro modo, las teorías de la Comunicación en Dos Pasos, la de la Aguja Hipodérmica, y la de Usos y Gratificaciones aseguran que las masas se dejan influir por los medios de comunicación.

Al respecto, la visión aristocrática señala lo negativo de la participación de las masas incultas y la repercusión que ello tendría para el destino de la sociedad, animando a la asunción de su condición de subordinados y mediocres y al abandono voluntario de su participación en la toma de decisiones de la sociedad.

La visión de la influencia personal centrada en el flujo de la comunicación en Dos Pasos, sigue tildando a la audiencia de inepta y dependiente, en este caso, afirmando que la información no impacta directamente en los individuos, sino que lo hace en sus líderes y son estos los encargados de influir en sus seguidores. Es un concepto de imitación puro, en tanto que esa masa acrítica y vulnerable está condenada a repetir los esquemas de sus máximos representantes.

La visión de la Aguja Hipodérmica homogeniza a la masa, asegurando que su percepción de los mensajes es unánime, así como la respuesta ante los mismos. No pasó mucho tiempo hasta que se contraviniese toda esta amalgama de pensamientos de sometimiento y se empezara a estudiar mucho más detalladamente los efectos reales de los medios de masas, así como sus mensajes, sobre el individuo.

La teoría de Usos y Gratificaciones demostró que los medios sí ejercían influencias sutiles y a largo plazo. El análisis de cultivo certificó que a través de los medios se establecían concepciones compartidas sobre la realidad en públicos muy diversos, pero matizando que lo importante era la exposición continuada y además masiva, heterogénea y común a mensajes reiterativos durante largo plazo.

La teoría del Establecimiento de Agendas propuso que los medios no tenían tanto poder como para obligar al espectador a pensar algo determinado sobre un tema concreto, sino más bien eran meros indicadores que apuntaban a un tema para pensar sobre él.

Enfoque crítico

Tal y como su nombre indica, este enfoque se confrontará al anterior y resaltará continuamente el efecto perverso y dañino que poseen los medios de masas, en calidad de opresores y dictadores del pensamiento. El más manido provino de la Escuela de Frankfurt, que denunciaba la manipulación ideológica por parte de los medios de comunicación y la consecuencia directa para con los individuos, esto es, la creación de una falsa conciencia que aseguraba la existencia y pertenencia a una sociedad justa y democrática. Por ello, proponen que los más afectados luchan por obtener el poder y dirigir a la sociedad, implicando con ello su acceso a la cultura, que nunca ha de ser ni vulgar ni poco genuina. El enfoque crítico mantiene una eterna línea divisora entre el espectador dominado y el medio que lo domina.

Estas hipótesis han ido evolucionado y matizándose a lo largo de los años y, pese a todo, nunca han cambiado la máxima de que la televisión nos vuelve idiotas y nosotros lo permitimos¹⁶⁰. Como consecuencia, cuatro han sido las teorías que se han formulado para probarla: la de la manipulación, la de la imitación, la de la simulación y la de la idiotización.

La tesis de la manipulación tiene una importante carga política, tildando a la televisión de vehículo propagandístico y de agitador de masas. Acaba figurando como un recipiente totalmente indiferente que se centra en inculcar postulados a unos espectadores pasivos. Con ello las intenciones obtusas y malignas del medio, producen un deslumbramiento que termina por convencer de lo que él quiere a ese espectador felizmente manipulado.

El relevo aconteció con la tesis de la imitación, la teoría de que el consumo televisivo afecta a los valores morales. Esto es así porque quien la consume adopta el libertinaje, la falta de responsabilidad, la tendencia al delito y la fascinación por la violencia que el medio transmite. Cabe matizar que sus fuentes se encuentran en las advertencias burguesas del XVIII que aconsejaban alejarse de los peligros que conllevaba la lectura de novelas.

Por su parte, la tesis de la simulación ya engloba la crítica a la evolución tecnológica y con ello gana en seriedad la existencia de la televisión. La teoría de la simulación asegura que la distinción entre realidad y ficción no es posible, puesto que la ficción televisiva enmascara la realidad vivida.

Finalmente está la tesis de la idiotización, por la cual los medios anulan nuestro poder de criticar, discernir, nuestra moral, nuestra percepción y incluso nuestra psique. El fin conduce irremediabilmente a la alineación del espectador, acrítico, pasivo e indiferente.

¹⁶⁰ Hans Magnus Enzensberger, "El vacío perfecto. El medio de comunicación *cero* o por qué no tiene sentido atacar a la televisión" en MACBA (ed.) *¿Estáis listos para la televisión?* (Barcelona: Museu d'Art Contemporany de Barcelona, 2010), 10-13

A pesar de la buena argumentación que presentan todas ellas, adolecen de un factor imprescindible para ser tomadas en serio: la aportación de pruebas. Tal vez, un estudio más riguroso, arrojaría luz sobre la dicotomía de manipuladores y manipulados, simuladores y simulados o idiotizadores e idiotizados que continuamente se repite, como un mantra, en todas ellas. Del mismo modo, esa misma rigurosidad explicaría el papel del teórico, cuya moral está intacta y posee inmunidad ante los efectos de ambos bandos.

Como puede observarse, la evolución del concepto de comunicación es mínima, puesto que no se transforma demasiado desde el sentido de persuasión, que sigue siendo el dominante, hasta uno con mayor participación de los receptores.

Actualmente podemos afirmar, sin miedo a equivocarnos, que la televisión ha ido adquiriendo importancia en el desarrollo de diversos patrones de comportamiento y actitudes. Los contenidos vertidos por la televisión se erigen como fuente de aprendizaje, dado que el medio informa, distrae y opera socialmente, generando hilos discursivos, así como corrientes de opinión. La identificación con las imágenes, expresan una forma de vida, así como de entender ésta, por lo que es erróneo considerar el visionado televisivo como simple ocio y entretenimiento. Es justo, por tanto, etiquetar a la televisión como un agente cultural¹⁶¹.

Desgranados en sexo y edades, de una manera general, hombres y mujeres buscan entretenimiento en el visionado televisivo, atrayéndoles en mayor medida los personajes de las series cómicas, por lo general varones de edad madura y de ficción. El rango etario de la adolescencia opta por los contenidos divertidos y humorísticos, así como por personajes de series cómicas y dibujos animados, de nuevo amparándose en justificaciones afectivas y personales, esto es, por su talante divertido y positivo¹⁶².

El hecho constatado de que las narraciones de ficción operan de forma más compleja que tan sólo el entretenimiento e impacto afectivo, asegura que la exposición a los medios ejerce notable influencia en las actitudes y creencias sobre las temáticas tratadas en dichas narraciones. Por ello, teniendo bien presente la persuasión narrativa como foco del asunto, los mecanismo y procesos implicados en ella nos ofrecen dos modelos a tener muy en cuenta: el modelo de transporte narrativo de Green y Brock y el modelo de probabilidad de elaboración extendido de Slater y Rouner¹⁶³.

En el primero de los casos las claves son focalizar la atención en el relato, activar imágenes almacenadas en la mente y la implicación emocional en el proceso. Bien es cierto

¹⁶¹ Concepción Medrano et al., "Los programas y características de los personajes preferidos en el visionado de la televisión: diferencias evolutivas y de sexo", *Cultura y educación* 22, nº1 (2010): 4

¹⁶² *Ibíd.*, 16

¹⁶³ Igartua, "Identificación con los personajes y persuasión", 44-45

que se opera con relatos cortos, pero da como resultado una relación directamente proporcional, en la que a mayor transporte durante la lectura, mayor grado de acuerdo con las creencias implícitas. En resumen, la persuasión aquí es incidental, directamente derivada del descenso de la capacidad crítica o reflexiva durante el proceso.

El segundo modelo nace con la intención de analizar el impacto de la persuasión ceñida a las ficciones destinadas a las intervenciones educativas y de entretenimiento en el campo de la comunicación para la salud. La identificación para este modelo es inseparable de la persuasión narrativa en tanto que ésta es capaz de cortocircuitar los procesos reflexivos o de elaboración cognitiva, dificultando enormemente la creación de críticas o contraargumentaciones.

No opina así Cohen, que aunque comparte la idea relacional entre identificación y persuasión, asegura que en el proceso de esos dos factores, cuando operan en conjunto, se da un aumento de la implicación temporal, conduciendo a una mayor elaboración cognitiva.

Por último, Vorderer bifurca la recepción cinematográfica en analítica cuando existe cierto desapego del relato, pero una reflexión más profunda durante el proceso receptivo; y una recepción implicada, relacionado con la inducción emocional y que, de manera inevitable, provoca que nos dejemos llevar, tanto por la historia como por los personajes. Lo realmente interesante, según señalaba Vorderer es que ninguno de estos dos modelos son negativos ni actúan en contra de la reflexión que se da cuando nos vemos inmersos en la ficción¹⁶⁴.

Los estudios sobre las relaciones establecidas a lo largo del tiempo entre espectadores y televisión son numerosas pero escasean aquellas que versan sobre el comportamiento de los primeros durante el acto mismo de ver televisión. Este aspecto, lejos de ser baladí, resulta de especial enjundia si tenemos en cuenta que los medios de comunicación poseen un papel predominante en la rutina diaria, son parte de la cotidianidad y además depositamos nuestra confianza en ellos, desechando la idea de que su contenido pudiera ser incierto o al menos haciendo el amargo de contrastar la información barajada. Esto es así porque los medios de comunicación actúan como mediadores entre las dos esferas, la pública y la privada, favoreciendo que los individuos compartan una ideas y ambas esferas se adapten a ellas¹⁶⁵.

Víctor Amar Rodríguez¹⁶⁶, asegura que nuestra realidad cultural se ha creado potenciando el culto a la imagen, el audiovisual, frente a la lectoescritura, enumerando las consecuencias de este cambio: observatorio de nuevas realidades, propósito educativo, afán

¹⁶⁴ *Ibid.*, 45

¹⁶⁵ Maialen Garmendio Larrañaga, *¿Por qué ven televisión las mujeres? Televisión y vida cotidiana*, (Bilbao; Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1998), 15-19

¹⁶⁶ Víctor Manuel Amar Rodríguez, "El cine en la encrucijada de la educación y el entretenimiento", *Enl@ce* 6, nº2 (2009): 131-140

comunicador y transmisor de conocimientos y fomentador de la convivencia. Al aseverar que el audiovisual brinda el conocimiento de nuevas realidades, lo que asegura el autor es que los medios de comunicación nos ofrecen nuevas historias, bien de cariz local o bien universal. Con ello no sólo se ven realidades alternativas, sino que también se contribuye a crear nuestro imaginario colectivo y a compararlo en términos de realidad con otros. En segundo lugar, el propósito educativo siempre ha sido un campo reticente a ser abordado por los medios de comunicación. Aunque hoy día esa realidad está cambiando, aún lo hace muy lentamente y el audiovisual es visto casi como un intruso en tierra enemiga. No en vano el tratamiento que posee la lectoescritura respecto a la formación audiovisual ha sido irregular y dispar, por decirlo sutilmente. La realidad es que el estudio de éste último nunca ha sido considerado recomendable, ni como planteamiento transversal. Sirva como ejemplo el uso que se hace en las escuelas, donde el material audiovisual actúa como auxiliar didáctico y rara vez forma parte del acto educativo. El tercer punto que aborda el autor es el relativo a la acción comunicativa y transmisora de conocimientos, inseparable de su talante persuasivo, aderezado con un halo de irresistibles argumentos. El audiovisual posee la capacidad de ideologizar, provocando cierta alienación, es cierto, pero también cierta lucidez y clarividencia. Su configuración como instrumento que invita al empoderamiento, también provoca que sienta bases ideológicas y de modos de vida. Casi como una consecuencia de este último punto, se halla el audiovisual como fomentador de la convivencia. Esto hay que entenderlo como la afirmación de que un manejo pormenorizado y analítico del medio permite diferenciar la ficción de la realidad, posibilitar al espectador para separar con la mirada, usar su bagaje vital y cultural para identificar que el audiovisual es una fábrica de aspiraciones en determinados momentos y, en otros, de mentiras.

El papel activo y descodificador de mensajes que ha de adoptar el espectador, le asegura un mayor sentido a lo visionado y un mayor disfrute de lo consumido. Pero este proceso no se alcanza sin la ayuda inestimable de tres iniciativas previas: una alfabetización visual que permita leer las imágenes, una comprensión que genere el compromiso y respeto del espectador y una participación del mismo, que valore y tenga en cuenta las opiniones ajenas. Sin ellas, tal vez la capacidad del audiovisual de anular la capacidad crítica del espectador fuera irremediable. No obstante, al operar todas juntas contrarrestan ese pensamiento homogéneo, gracias a la acción del conocimiento y desarrollo de actitudes responsables y activas ante el visionado de los contenidos audiovisuales. La aseveración de que el audiovisual sólo es entretenimiento y manipulación mediática, queda totalmente

desterrado, arrojando este autor las afirmaciones de que aquél es el compendio de la fascinación, el disfrute, la admiración, el aprendizaje, la información y el entretenimiento.

Los hábitos de audiencia son el compendio de dos vertientes: una social que habla sobre el contexto en el que vive el individuo y otra biográfica-individual, que matiza las peculiaridades del mismo¹⁶⁷. Las razones del porqué esa audiencia consume televisión son diversas, pues bien puede consumirla por gratificación a través del contenido, que a su vez suple las tres necesidades básicas de entretener, informar e instruir; por gratificación por mera exposición, bien sea por costumbre o por relajación; o gratificación como consecuencia del contexto, es decir, la actividad se desarrolla condicionada por estímulos del exterior¹⁶⁸.

Sea como fuere, a día de hoy el panorama audiovisual muestra una suerte de evolución tangible, debido al reconocimiento del espectador como agente activo en el proceso y su desvinculación de la categoría de individuo manipulable. Lejos de quitarle importancia a lo difundido por el audiovisual, donde como decíamos al principio no existen las casualidades, el nuevo rol del espectador le capacita para discernir perfectamente la realidad en la que vive de la realidad ficcionada que contempla.

Los dogmas que antaño dijeran que no se podía disfrutar con la televisión, recobran ahora un sentido diferente por esta nueva tipología de receptor. Bien es cierto que éste precisa de una correcta alfabetización visual, herramientas que le capaciten para discernir esas dos esferas con el fin de conciliarlas. Sólo así será capaz de disfrutar de lo visionado sin sentirse mero objeto manipulado, víctima de una instrucción contraproducente o contemplador de una realidad injusta.

Ver ficciones en televisión nos relaja, permite una suerte de retiro espiritual momentáneo, donde la empatización con las historias y personajes aseguran el disfrute del relato. Cuando alguien trivializa esa ansiedad que tanto nos preocupa, reduciéndola al absurdo, desarticulando su carga peyorativa y, en definitiva, haciéndola desaparecer, la gratificación, relax y disfrute crecen exponencialmente. La apariencia de frivolidad con la que parece presentarse el humor tan sólo viene a significar una fachada bastante bien edificada cuyos gruesos muros albergan una profundidad analítica pasmosa. El humor bien esgrimido puede ser el contraataque más feroz a la ofensa más aguda, siempre y cuando quien lo esgrima sea ducho en la esfera cómica. El poderoso se crispa, el oprimido se libera y la risa resuelve entonces aquello tan complejo.

¹⁶⁷ Garmendia Larrañaga, "¿Por qué ven televisión las mujeres?", 25

¹⁶⁸ *Ibíd.*, 33-37

II.3. WHY SO SERIOUS?

El humor como arma de crispación masiva

La psicología positiva, que pretende la estimulación del sujeto deprimido mediante emociones como la alegría, ilusión o esperanza, ha sido revisada y tenida en cuenta en los últimos años. Hasta ahora, su papel en la curación de la depresión, había quedado relegado a otras prácticas que, de modo indiscutible, pretendían la eliminación de emociones negativas como la apatía, tristeza o indefensión. Esta misma psicología positiva no se escuda tras dogmatismos sectarios que atraigan adeptos, sino en preceptos empíricos, científicos, que busquen los porqués de los procesos subyacentes a las cualidades y emociones positivas del ser humano, antaño ignoradas.

Uno de esos procesos es el humor, así como su manifestación más reconocible, la risa, innegables pilares de la investigación en esta materia que nos ocupa. Sus efectos más reconocibles son la reducción del estrés y la ansiedad, mejorando la calidad de vida y salud del individuo¹⁶⁹. Teniendo a la broma como una de sus estrategias comunicativas más populares, algunos autores aluden también a las peculiaridades de la misma. Mientras que el contenido de las afirmaciones más serias siempre es responsabilidad del emisor, en la broma, por el contrario, así como el modo de entenderla, es responsabilidad del receptor¹⁷⁰.

Esa responsabilidad, o ese modo de entender las cosas de una u otra manera, es lo que provoca las redefiniciones del humor. Pues mientras para unos autores simplemente son mofa, para otros son herramientas que desenmascaran nuestra realidad desviada con sus ideales desvalorados, propios de la sociedad de consumo¹⁷¹.

¹⁶⁹ Beatriz Vera Poseck, "Psicología positiva: una nueva forma de entender la psicología", *Papeles del psicólogo* 27 nº1 (2006): 3-6

¹⁷⁰ Joanna Wilk-Racieta, "Los humoristas no necesitan paraguas. Algunas notas sobre la función comunicativa del humor", *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, nº11, (2001): 50

¹⁷¹ *Ibíd.*, 53

Pero al margen de la naturaleza de las interpretaciones, todas ellas poseen conocimientos implícitos compartidos por emisor y receptor que, en realidad, son los que permiten hacer bromas y entenderlas. Esos saberes implícitos subyacentes que se activan cuando el receptor da una interpretación del mensaje lanzado por el emisor, pueden ser intrínsecos y extrínsecos. Los primeros aluden a la naturaleza de la lengua y nuestros conocimientos de las reglas del idioma y los extrínsecos aluden a los estereotipos, esos códigos que pueden cancelarse y dependen enormemente del contexto, pensamiento e idiosincrasia de la comunidad que los alberga¹⁷².

Aunque esta premisa sea cierta, que el humor es algo contextual, sí que posee unas reglas generales que ayudan a entender su funcionamiento en todos sitios tal y como señala Julio Casares en su "Concepto del humor"¹⁷³. Defiende el autor la idea de que el humorista es fruto de la gestación de su arte, de la maduración del mismo y todo lo contrario a la definición de precoz. Su desarrollo va vinculado a una cultura avanzada, así como a un clima político y moral del que abastecerse, idea ésta que resulta sumamente interesante para desterrar la idea de la vacuidad de la comedia y de su falta de implicación con la causa.

Además, continúa el autor, la formulación del humorista parte de aspectos desagradables, elevándose desde lo particular a lo genérico. La risa surge de lo que no ha sido o de lo que será, de lo que puede resultar imprevisto y fatídico y de lo que se anuncia como absurdo y al final resulta razonable. Pero conviene señalar, recuerda Casares, el talante respetuoso de la comedia para con quien tiene que serlo, pues comicidad y emoción sentimental se repelen y la burla se hace con cierta sensibilidad, tan sutil, que es imperceptible.

El elemento esencial de lo cómico es entonces el rebajamiento de lo digno a lo más despreciable, de la reducción al absurdo y a la nada, la desvalorización de aquello que podría ser estimado. No deja de percibirse cierto componente defensivo en el empleo de la comedia y de relativización de los problemas de individuo, pues al repensar aquello que creíamos intocable, intachable e imperturbable y tildarlo de manera antagónica a la inicial, merma su efecto, su consecuencia y su prestigio. No obstante la línea es muy fina, y en toda comedia hay algo de verdad, de escudo y de componente maligno. Ejemplificado a través de su principal figura retórica, la ironía, podemos comparar ciertas situaciones y resultar divertidas, ingeniosas, risibles o malignas, carentes totalmente de elementos de índole cómica.

¹⁷² *Ibíd.*, p.54

¹⁷³ Julio Casares, "Concepto del humor", *CIC Cuadernos de información y comunicación* 7 (2002): 169-187

Obviamente, la comedia es un arte que no todo el mundo puede esgrimir. Como disciplina arriesgada y difícil de manejar, posee sus detractores, escindidos en dos categorías principales: aquellos que no la comprenden y aquellos que aseguran que el humorismo puede dañar moralmente al individuo. Lo que no cuentan es que todos los elementos humanos tienen en su interior alguna escoria que no se escapa al análisis humorístico. Todo se presta a perder su prestigio primigenio si se observa desde un ángulo diferente al habitual, porque el humor tamiza y suaviza lo doloroso, y lejos de resultar dañino, es la mejor terapia imaginada¹⁷⁴.

Antonio Martínez Ron¹⁷⁵ aporta los testimonios de neurocientíficos, psicólogos y humoristas, diferentes y complementarios, y analiza los límites del humor. A través de los mencionados análisis, el autor establece el factor tiempo como determinante de la permisividad del humor. Todo puede ser objeto de chiste siempre y cuando se establezca una distancia temporal respecto al hecho acontecido y a la broma realizada del mismo.

La risa acontece cuando algo que podría resultarnos una amenaza o peligroso, troca en inofensivo, unido al establecimiento de esa distancia, bien geográfica, temporal o mental. En términos neurocientíficos nuestro cerebro nos regala dopamina con las incongruencias, el ver algo que carece de sentido, el no poder reír o que nos lo prohíban la activan irremediablemente. Hay incluso algo heroico en el uso del humor, pues la necesidad de conjurar nuestros miedos, incluso de autodefendernos, son algunas de las justificaciones de su uso. Como consecuencia merma el estrés y todo se relativiza.

Muchas veces es difícil establecer líneas rojas entre lo grosero y lo permitido, entre lo aceptable y el mal gusto, y no saltarlas. No en vano, esta delgada línea roja es con la que se debaten constantemente los humoristas pero curiosamente, contra todo pronóstico, se ríen de quien deben y de quien lo merece. La comedia actúa como un justiciero social, que hace mofa de quien debe y que respeta a los débiles. No obstante sí que existe un halo de eterna culpabilidad para el comediante de humor negro -negrísimo- que de alguna forma lo equipara a lo que dice, le hace partícipe y culpable, no ocurriendo así con otros géneros, no crucificando al autor por lo que escribe. Si nos tomamos un tiempo para reflexionar, podemos asegurar que el uso del humor supone una especie de superioridad moral sobre las circunstancias adversas,

¹⁷⁴ Ricardo Jonás González, "Pepe Colubí: la reflexión a través del humor me parece una actitud vital, filosófica", Cine y TV, entrevistas, *Jotdown*, <http://www.jotdown.es/2012/12/pepe-colubi-la-reflexion-a-traves-del-humor-me-parece-una-actitud-vital-filosofica/> [Sin paginar] (Consultado el 3 de julio de 2015)

¹⁷⁵ Antonio Martínez Ron, "Lo que dice la ciencia sobre los límites del humor", Psicología, *Next*, junio 30 del 2015 <http://vozpopuli.com/next/64503-lo-que-dice-la-ciencia-sobre-los-limites-del-humor> (Consultado el 1 de agosto de 2015)

los enemigos a abatir y las fobias a vencer. Una victoria sobre las desgracias a la que no damos la importancia que merece.

Si el humor es la herramienta, la comedia es el fin. Este género, que surge como tal en época antigua con Aristófanes, reducía al absurdo cualquier situación y empleaba el sinsentido. Permitió que, desde edad tan temprana, el hombre que contemplaba miserias y tragedias, se riese de ellas¹⁷⁶. El mismo poder que permitía convertir lo inferior, negativo y feo en cómico, evolucionó a lo largo de los años y se traspasó del teatro a la novela, de la novela a la radio y de la radio al medio audiovisual.

La comedia, género fuertemente sometido a normas estrictas de confección, previsión en sus narrativas y temáticas, ha sido en su mayoría un hecho económico hacedor de fortunas. Las conquistas de los reivindicadores del género, vinieron de mano de la reconceptualización del público, sumamente interesante para los anunciantes que logró operar cambios donde ni las aptitudes ni las habilidades para imitar lo consiguieron¹⁷⁷. A tenor del lo citado anteriormente, la crisis económica y crisis de ideas cinematográficas potenciaron las *sitcoms*, o comedias de situación, por ser el género que hacía reír al público y olvidarse de su realidad, pero también porque era el género televisivo más barato en su proceso de producción¹⁷⁸.

El abanico de posibilidades, fruto de esa rentabilidad pero también del carácter experimental del propio género, ha llevado a la creación de diversos subgrupos: comedia familiar cuando atiende a conflictos cotidianos, comedia coral cuando el protagonismo es repartido entre diferentes personajes, comedia con un vehículo estrella si la protagoniza un cómico conocido, comedia profesional si su eje temático gira en torno al trabajo, comedia social para denunciar temas sociales o políticos de relevancia, comedia racial dirigida a un sector muy concreto, comedia generacional para un público de edades determinadas, comedia fantástica con tratamiento fantasioso y mezcla de elementos cotidianos de ambiente familiar etc.¹⁷⁹

Como puede observarse, son obvias las transiciones por las que ha atravesado el género de la comedia, aunque esta variedad siempre ha estado solapada por la familiaridad para con el género, es decir, el reconocimiento del mismo a través de unas situaciones permanentes y unos personajes fijos que aseguraban la fidelidad del espectador. A día de hoy estos factores siguen vigentes, pues el reconocimiento y fidelidad se centran en los recursos, estructura narrativa, las complicidades entre emisor y receptor con el argumento y los chistes

¹⁷⁶ Graciela Padilla Castillo y Paula Requeijo Rey, "La sitcom o comedia de situación: orígenes, situación y nuevas prácticas", *Fonseca, journal of communication* nº1 (2010): 193

¹⁷⁷ Rosa Álvarez Berciano, *La comedia enlatada. De Lucille Ball a los Simpsons* (Barcelona: Gedisa, 1999), 10-11

¹⁷⁸ Padilla Castillo y Requeijo Rey, "La sitcom o comedia de situación", 189

¹⁷⁹ Natxo López, *Manual de guionista de comedias televisivas* (Madrid: T&Bp, 2008), 26

privados para con quien lo recibe. Y aunque en un elevado porcentaje el conformismo ganó a la invención y la resignación a la transgresión, todas las circunstancias limitadoras del formato, fueron aprovechadas para crear un producto diferente¹⁸⁰.

Al margen de las distinciones dentro del género, lo que une a todas estas tipologías es la conformación de la comedia como un factor social¹⁸¹. A partir de los setenta la referencia a los conflictos sociales, adquirió relevancia y marcó una pauta diferencial respecto a lo anterior. De igual manera, este foco social, puso sobre la palestra en los ochenta una nueva clase pudiente y emergente, que desbancaba a la blanca de clase media y acomodada, esto es, la comedia negra. Y al mismo tiempo apareció la comedia de cuello azul, aquella que albergaba a las clases medias-bajas en sustitución de las acomodada-ilustrada, mostrando las hazañas de supervivencia diaria y su recurrir a las televisión como ocio y vía de escape.

Otro aspecto sobre la conciencia social de la comedia, es que en raras ocasiones se ha centrado en otra época que no fuera la propia. Mostrando una clara conciencia respecto de sus circunstancias, la comedia siempre ha supuesto una reelaboración del pasado, pues cada comedia nueva replicaba a sus precedentes, bien fuera en los setenta respecto a la comedia agradable de la década anterior, la comedia negra respecto a los excesos de los setenta o la comedia de los noventa a la contención de los ochenta. No sólo se trataba de referenciar lo anterior, sino de tenerlo muy presente, haciendo ejercicios incluso de metarreferencialidad que explotarían en la época actual.

Hace ya algún tiempo que la comedia parece haber reflexionado sobre sus límites, no sólo en el modelo americano, sino en sus tradiciones nacionales o locales más diversas. El surgimiento de la nueva comedia parece no ceñirse a una definición única, pues se manifiesta de diferentes formas a imagen y semejanza de las distintas cinematografías y contextos culturales. Su talante crítico no sólo denuncia las situaciones actuales injustas o discordantes, sino que también sirve para hablar de la propia crisis del género, aportando finalmente pruebas suficientes para constatar su continua supervivencia gracias a la negación constante de las esencias¹⁸².

Esta nueva comedia pondrá en entredicho el tradicional objetivo que perseguía el género, hacer reír, para potenciar su discurso reflexivo, la indignación fruto de la incomodidad y el escudriñamiento de lo humano¹⁸³, factores que antaño eran propiedad del drama y que ahora se toman prestados para hacer de la comedia un género más elevado, más rico y más

¹⁸⁰ Álvarez Berciano, *La comedia enlatada*, 15-16

¹⁸¹ *Ibíd.*, 18-19

¹⁸² Jordi Costa (ed.) *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*, (Murcia: Nausicaä), 10

¹⁸³ *Ibíd.*, 12

complejo. Los caminos de estos dos géneros tan dispares no han sido equivalentes. Mientras la comedia ha discurrido por senderos más modestos, la ficción dramática tiene actualmente su época de esplendor, si es que alguna vez no la ha tenido, elevándose sobre la llana comedia¹⁸⁴. No en vano, la prueba irrefutable de este enfrentamiento constante es la división hollywoodiense en televisión, donde cada género posee sus productores, directores y guionistas propios y el intrusismo de autores dramáticos en comedia se puede dar de vez en cuando, pero raramente a la inversa¹⁸⁵. La comedia, como género, ha dado auténticas obras maestras pero que encuentran tremendas dificultades para ser catalogadas como tales. Etiquetado de manera no oficial como género menor -al menos frente al drama- puede decir tanto o más de la vida. Poseedor de diferentes niveles de genialidad, pero también de un amplio abanico que va desde el humor blanco hasta el negro más intenso, siempre invita al optimismo, derivado de la capacidad de reírse de uno mismo y de las circunstancias adversas¹⁸⁶.

Aunque la hibridación de géneros es ya más que incuestionable, y además garantía de éxito en las narrativas actuales, comedia y drama han seguido caminos entrecruzados pero autónomos. La senda dramática ha transcurrido por las tramas-arco y la continuidad de la serialidad, por sólidos repartos corales, por la firme apuesta de la duración del plano secuencia o estabilidad del plano fijo, por la emulación de la textura de la ficción cinematográfica debido al aumento de presupuesto y por la circunscripción a un mundo propio, sólido y autosuficiente. La otra senda, la cómica, ha preferido la compartimentación episódica y la trama autoconclusiva, el cuerpo del cómico como factor de desequilibrio y centro de atracción, la cámara en mano para explorar tanto entorno como posibilidades, las influencias del vídeo y documental como respuesta a sus bajos presupuestos y su continua y bienvenida referencia a la realidad¹⁸⁷.

Aunque veamos las novedades tecnológicas, ideológicas y narrativas que acompañan a uno y otro, la problemática conceptual y semántica sigue siendo dispar. La concepción de la comedia continúa siendo trivial, la del drama loable. El significado de la comedia sigue equiparándola a los bufones, el del drama, a las élites intelectuales. Las críticas al género cómico son dobles, por nula implicación y contacto con la realidad, y por su reticencia a evolucionar o a hacerlo demasiado lento. Pero este altavoz de problemáticas actuales, terapeuta de las mismas y conocedor de la sociedad en la que habita, puede rebatirlas todas.

¹⁸⁴ José Manuel López, "It's funny because it's true" en Elena Oroz y Gonzalo de Pedro Amatria, *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor* (Madrid: Ocho y medio, 2009): 329

¹⁸⁵ Álvarez Berciano, *La comedia enlatada*, 13

¹⁸⁶ Jorge Berlanga, "La comedia", *Cuenta y razón*, nº34 (1988): 107-110

¹⁸⁷ López, "It's funny because it's true", 330-331

II.4. LA ERA DE LA COMEDIA EN TELEVISIÓN

La reinención de un género

Existen dos teorías que profundizan en la comedia. Por un lado está la teoría clásica perteneciente al teatro greco-latino que se relaciona estrechamente con lo carnavalesco de Bajtin y autores ingleses del XVIII y XIX. Por otro, está la teoría de la posmodernidad, en la que estamos inmersos, consistente en la negación de las grandes narrativas y la querencia de lo nuevo, lo fragmentario y lo rompedor¹⁸⁸.

Mijail Bajtin equipara el carnaval a una segunda vida, totalmente diferente de la ordinaria y oficial. Esta segunda vida se identifica por reírse y burlarse del orden establecido, amén de sus instituciones. Los principios sociales se quiebran y la libertad lo impregna todo. Esta vida simulada ofrece un mundo invertido fruto de la parodia de la vida ordinaria, que viene a ser perpetuada por las fiestas oficiales, encargadas de hacer respetar el orden imperante y mantener los privilegios sociales feudales. La cultura popular de la que se nutre el periodo carnavalesco supone cambiar los valores tradicionales, eliminar las clases sociales y liberar al lenguaje, dando como resultado un realismo grotesco. Este tipo de realismo se identifica por sus continuas referencias al cuerpo y a la vida corporal, siempre con carácter positivo y afirmativo; la degradación de los valores sociales y espirituales que provocan auténtica risa grotesca y cuyo resultado siempre es regenerador y positivo; y finalmente por ese lenguaje cargado de groserías, blasfemias, juramentos y maldiciones¹⁸⁹.

La risa, propia de lo carnavalesco, se identifica con lo popular, lo universal y lo ambivalente. La alegría y el sarcasmo forman parte de ella y es capaz de que las problemáticas

¹⁸⁸ Miguel Fernández Labayen y Juan Pablo Ramos Fernández, "Atisbos del humor contemporáneo. Notas para un análisis de la comedia gamberra", *Secuencias* nº24 (2006): 14

¹⁸⁹ Isabel M. Sonia Sardón Navarro, "Formas del carnaval en el teatro. Del *realismo grotesco* de Aristófanes a los *criados* de la comedia de Menandro", *Castilla: estudios de literatura*, nº21 (1996): 193-194

del mundo, de la historia, la vida y la muerte sean expresadas de manera cabal. Aliarse con el sector no oficial, le aseguró a la risa su talante radical, liberador y sobre todo, lúcido¹⁹⁰.

El panorama cambia ligeramente en los siglos XVII y XVIII, pues las formas y ritos propios de lo carnavalesco tienen a la reducción, la falsificación y al empobrecimiento. Aunque sigue respetando la idea de que otro orden es posible -y muchas veces hasta recomendable- en esta época la visión del mundo se ennegrece, aumenta en subjetividad e individualismo y el sarcasmo y la ironía sustituyen a esa risa que significaba alegría y regeneración¹⁹¹.

La segunda de las teorías, la posmoderna¹⁹² tiene su origen en el siglo XX y en la sucesión de cambios sociales y culturales que convirtieron a la época homónima en algo multidimensionado, fruto de la filosofía, cultura y sociedad del momento. La mentalidad posmoderna va en contra del progreso, ideal ilustrado por antonomasia, y se aferra a la noción de involución. Esta afirmación surge del agotamiento de la modernidad anterior, hecho que obliga a la posmodernidad a reconstruir su discurso sobre los pilares ya erigidos. Totalmente indesligable de la idea de consumo y desindustrialización, la posmodernidad abraza gustosamente la lógica cultura de la sociedad de la información, lo que nos lleva a preguntarnos qué papel juega la televisión en todo este entramado.

Todo discurso televisivo tiene una doble vertiente: por un lado es un reflejo donde mirarnos, con visos de realidad cotidiana y por otro un conciliar que pretende hermanar el ambiente social con las peculiaridades propias de la posmodernidad. Todas las historias están dirigidas e involucran en una u otra media al espectador, que participa y decide sobre los relatos. La identificación a la que tantas veces se alude pasa por el disfrute, teniendo como fin último que el espectador se proyecte en la narración¹⁹³.

Habitar en la época posmoderna lleva implícitas ciertas dosis de individualismo, de rechazo de la monotonía y de búsqueda de lo creativo. Como consecuencia inevitable, el recurso humorístico es explotado, casi como vía de escape ante las tragedias posmodernas y al que la televisión no es ajena, pues sus productos suelen reírse de todo lo serio, de todo lo político, de todo lo sagrado y de todo lo académico¹⁹⁴. No hay frontera que no pueda ser derribada mediante el chiste ni dilema que no pueda solucionarse mediante la carcajada.

¹⁹⁰ José Luis Ruiz Delgado, "El carnaval como crítica del poder en *Rebelais* y en *Las aventuras del soldado Schveik*", *Youkali: arte y pensamiento*, 14 (2013): 23

¹⁹¹ *Ibíd.*, 24

¹⁹² Joseba Bonaut Iriarte y Javier García López (2010) "La ruptura del relato audiovisual posmoderno a través de la comedia televisiva: el caso de *Padre de Familia*", *Sphera pública: revista de ciencias sociales y de comunicación*, nº10 (2010): 125-126

¹⁹³ *Ibíd.*, 127-128

¹⁹⁴ *Ibíd.*, 136-137

En la década de los setenta aconteció la aceptación y definición de nuevas formas de entretenimiento, dando como resultado un nuevo imaginario, una mezcla de géneros constante y una revisión exhaustiva del cine de Hollywood y de los parámetros comerciales impuestos por la televisión. La comedia se convirtió en algo ecléctico, autorreferencial, paródico -especialmente de los clásicos del *western*, ciencia ficción, terror, musical, negro, histórico, pornográfico- y explícito. Es preciso entonces, intentar plantear un estado de la cuestión de esos análisis cinematográficos de tintes paródicos, para dar respuesta y ejemplificación al título de este capítulo, aclarando por qué este periodo puede perfectamente denominarse como la era de la comedia en televisión.

Se propone entonces la compartimentación de la comedia cinematográfica en dos bloques, atendiendo a sus aspectos más encorsetados pero también a la evolución sufrida, para observar cómo algunos de esos aspectos serán clave para la construcción y destrucción de los mismos y su reflejo en la nueva comedia televisiva. Ninguno de ellos cuenta con el favor de la crítica, aunque sí con el del público, pese a que el tipo de espectador es bastante diferente. No obstante, son dos subgéneros bastante denostados que significarán los préstamos más notorios que el cine cómico da a la televisión.

El primer gran bloque es la comedia romántica, cuya estabilidad viene originada por dos factores, a saber, fidelidad de la audiencia ante este tipo de productos y el bajo coste para producirlos. Pero, de igual manera, esto conduce a una tara difícil de erradicar. Los mayores ingresos provienen de los géneros fantasiosos y de animación, es decir, de un público infantil y juvenil, aprovechando el tirón de estos productos y realizando secuelas. De igual manera la comedia romántica carece de un *stardom*¹⁹⁵ como en épocas pasadas, lo cual es sustituido por la masculinización del género, es decir, el protagonismo del hombre en las comedias más taquilleras y exitosas.

Pero tal vez la tara más importante que explique lo peyorativo del subgénero sea la pérdida de sensibilidad y estrechez de miras respecto a los nuevos tiempos, donde no hay lugar ni para la crítica ni para actitudes revisoras. Así las cosas, el género se muestra incapaz de entablar un diálogo profundo con la sociedad respecto al tema amoroso.

Actualmente la comedia romántica se va a bifurcar en dos tendencias: por un lado en historias que buscan la complicidad masculina influenciados por la comedia gamberra de los setenta y ochenta y por otro en narraciones que buscan satisfacer las fantasías inocentes y

¹⁹⁵ Actores identificados por pertenecer a ese género. Un estrellato.

amables de un público femenino. Huelga decir que ninguna de ellas ayuda a la renovación del género, sino que perpetúan sus estereotipos¹⁹⁶.

La primera de las tendencias, la que busca la complicidad masculina con deudas de la comedia gamberra, se identifica por la coralidad, por ser películas protagonizadas por un conjunto de adolescentes que vienen a reflejar la importancia de la identidad colectiva en los años jóvenes, así como su conflictiva relación con la identidad individual en su incorporación a la vida adulta. M^a del Mar Azcona establece dos etapas claves y diferenciadas respecto a este género: los años setenta y ochenta donde se celebra la identidad colectiva masculina y los dos mil, donde se complejiza el discurso, así como los puntos de vista de los protagonistas respecto a la identidad colectiva¹⁹⁷.

En la primera etapa, entre las décadas de los sesenta y setenta, estas películas poseen débiles tramas en torno a episodios independientes, muchos de los cuales giran en torno al sexo pero éste no supone ningún tipo de maduración del personaje, sino más bien todo lo contrario, se infantilizan. Siempre se trata de una lucha de poder, donde los gamberros son derrotados y humillados hasta el combate final, cuando se da un cambio jerárquico y se celebra la identidad colectiva. Los rivales son homogéneos mientras que los gamberros son todos diferentes en cuanto a físico y sociabilidad. Estas películas no pretenden una dialéctica entre la identidad individual y colectiva, sino más bien vivir el presente y afianzar la colectividad. La acción surge en un tiempo –la adolescencia- y un lugar delimitado –el instituto- y muchas veces dan un visionado de sus ocupaciones futuras, donde se ve el éxito de los gamberros y el fracaso de los rivales. De alguna forma, el gamberrismo parece quedar justificado, puesto que sus acciones, al final, sirven para mantener el orden establecido. Además excluye a los personajes femeninos y da una visión simplista, hedonista y limitada del sexo.

Con la llegada de la segunda etapa en el nuevo milenio, se retoma lo grosero y su estructura coral, pero por su contexto social incorpora otras cuestiones como mezclar tradición de comedia gamberra con la de comedias románticas para adolescentes. En cuanto a los personajes femeninos, vienen a ser mitos del imaginario masculino: empollona lasciva y extranjera atractiva, pero contrastados por el pasado gamberro, son más positivos por la seguridad que muestran en sí mismas frente a la inseguridad de los chicos.

¹⁹⁶ Pablo Echart, "La última comedia romántica estadounidense", *Comunicación y sociedad* 22, nº1 (2009): 163-166

¹⁹⁷ M^a del Mar Azcona Montoliú, "La comedia gamberra coral. Descripciones de una comunidad adolescente hormonalmente alterada", *Secuencias* nº24 (2006): 63-74

El segundo gran bloque, junto a la comedia romántica, sería la comedia gamberra, Parodia actitudinal, burlesca, con novatadas y adolescentes con ganas de divertirse como identificadores principales, responsables de la consolidación del subgénero.

Proyectado gracias a la estela del *Saturday Night Live*, fue el inicio de una serie de títulos que rentabilizaban el pastiche, la repetición de situaciones banales, ridículas y grotescas como ejes argumentales. Los jóvenes protagonistas de esos mismo títulos tenían unos objetivos muy claros: el sexo, el sentido del ridículo propiciado por bromas entre amigos y las novatadas. Juntos representaron una nueva propuestas de intermedialidad, adaptación y contagio a diferentes soportes, conformando la nota feísta¹⁹⁸, tanto en ambientes, como en situaciones, como modelos o como lenguajes¹⁹⁹. El paso siguiente, casi obligado, estuvo marcado por un consumo masivo de televisión, la ascensión e importancia de la cultura pop y un nuevo espectador que llenaba las salas. Estos tres factores trajeron una nueva etapa en la comedia, teñida de una fuerte infantilización y películas protagonizadas por adolescentes escatológicos²⁰⁰.

Los avances tecnológicos supusieron en los años ochenta la aparición del vídeo y su uso grupal y doméstico. El visualizar cuantas veces se quisiera los *gags*, se hizo posible, la comedia podía repetirse cuantas veces uno quisiera y se dio la aparición de una cantera de cómicos que establecían una relación con las series mucho más férrea que en el cine. Como consecuencia de esa familiaridad, sofisticación y sutileza anteriores, estos nuevos protagonistas dieron paso a lo mordaz, a lo escatológico y a la referencia a fenómenos de la actualidad mediática de su tiempo²⁰¹.

Avanzando en el tiempo una década más, los años noventa significaron la aparición de minorías sociales, antaño motivo de burla, que protagonizarían los filmes y supondrían el aumento de calidad perdida con la infantilización y conservadurismo de la época anterior. Además el humor se hizo más negro y fruto de esa incorrección se pretendió la complicidad con el espectador y la denuncia de lo políticamente correcto que hacía acto de presencia a toda hora y en todo lugar²⁰². A partir de entonces, los medios de difusión, los distintos productos y la labor diversa de los cómicos tanto en papeles infantiles, como románticos, como melodramáticos, hicieron del panorama cómico, heterodoxia pura. Incluso la industria se hizo eco de tanta discrepancia, elaborando contenidos para un público con diferencias tanto

¹⁹⁸ Fijación por lo desagradable, soez, como foco principal del chiste o de la reivindicación. Se potencia a través de la imagen de genitales, escatologías o demás visionados desagradables.

¹⁹⁹ Rafael Gómez Alonso, "La televisión gamberra y las aportaciones de la comedia cinematográfica", *Secuencias* nº24 (2006): 33-35

²⁰⁰ Fernández Labayen y Ramos Fernández, "Atisbos del humor contemporáneo", 14-17

²⁰¹ *Ibíd.*, 17-21

²⁰² *Ibíd.*, 26-29

de edad como de preocupaciones²⁰³. El auge de la cultura popular ensalzó a la televisión frente al cine, polarizando en buena medida tanto sus contenidos como sus intenciones. Mientras la comedia cinematográfica siguió anclada en las tipologías descritas, la televisiva embruteció su discurso, sus formas, canalizando el hastío y la incorrección propios del público que la encumbraba.

Esta misma década potenció la expresividad visual, lo macabro, lo surrealista y lo abyecto. Los comportamientos políticamente correctos fueron transgredidos en todas sus vertientes y lo grotesco abrazó una postura iconoclasta. Lejos de desaparecer, esta tendencia siguió desarrollándose hasta nuestros días, de tal forma que la payasada infantil de antaño, disimula la diversión tras el masoquismo, el maltrato y la humillación. La consecuencia lógica es la derivación hacia otra serie de productos que recrean catástrofes o cámaras ocultas –las *snuff movies*- o simplemente reflejan actitudes primitivas y situaciones extremas de aguante. El adalid de tamaño imaginario para series y programas de televisión, fue la MTV, quien abandonó sus etiquetas de *underground* y cosmopolita y abrazó, sin reparto alguno, la cultura basura y *freak*²⁰⁴.

Obviamente estas características no son ajenas a la nueva comedia televisiva, tal y como señala Endika Rey, tras el análisis de ocho comedias contemporáneas²⁰⁵. La autora expone los avances por los que ha pasado el género y que han servido como motor impulsor de creación de las ficciones presentes. De igual manera, los cambios que operan actualmente en el género son la consecuencia directa de la Edad de Oro de la televisión y la denominación de posthumor va implícita a la tipología de nueva comedia. Término impreciso y multicausal, el posthumor no es una proclama unitaria, pese a identificarse, casi de forma unánime, como la negación de algunos de los atributos que hasta ahora definían el género.

La nueva comedia se erige como consecuencia del abandono de las rígidas estructuras narrativas de antaño y el aumento del aprecio por lo anecdótico, los temas polémicos y la construcción del humor en base a la ironía, cuando no al sarcasmo²⁰⁶. La cámara también experimenta la libertad, al no ser ya necesario filmar en un escenario único, ni existir ya un tiempo cotidiano e infinito donde desarrollar la acción. Los personajes, por su parte, renuncian a sus roles y marcados estereotipos en pos de una nueva conciencia. La empatía social ya no sirve como moraleja y la solución del conflicto exige la creación de uno mayor. La risa enlatada,

²⁰³ *Ibíd.*, 29-32

²⁰⁴ Gómez Alonso, "La televisión gamberra", 36-40

²⁰⁵ Endika Rey, "Are you 'avin a laugh? El post-humor y la nueva sitcom" 167-180 en Miguel Pérez Gómez (ed.) *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro*, FRAME (noviembre 2011)

²⁰⁶ Bonaut Iriarte y García López, "La ruptura del relato audiovisual posmoderno", 131-132

antaño guía del paroxismo cómico y también argumento desacreditativo del género, desaparece poco a poco, originando una mayor libertad creativa.

Nada de esto habría sido posible sin un nuevo espectador, sin un público que abandone su etiqueta de generalista y abrace la de especializado. Además, la realidad es pasto para una nueva comicidad, los contenidos son profundos y maduros, el discurso alcanza naturaleza autorreflexiva y la historia televisiva es un referente²⁰⁷.

De ahí que el entendimiento posmoderno suponga la impregnación total del humor respecto a la vida y la atomización de la comedia en diferentes grupúsculos.

Para la primera afirmación sirvan las palabras de Lipovestky cuando afirma que esa rendición al humor por parte de la sociedad contemporánea es ineludible, en tanto que significados o valores se ven desacreditados por él. La falta de fe posmoderna y el neonehnilismo al que conducen se alejan del ateísmo e incluso de lo mortífero para abrazar el humorismo de forma gustosa²⁰⁸.

Además, consecuencia directa de esas verdades absolutas y esencias firmes que definían el periodo ilustrado y también el moderno, el posthumor abandona un tanto al otro como blanco de los ataques humorísticos y se centra en el uno propio, haciendo del humor, un acto autorreflexivo. La necesidad de certezas absolutas y de líneas de comportamiento adecuadas, ha empujado al periplo vital del individuo posmoderno a la ironía pura. Para no caer en más oscuro nihilismo, el último atisbo de esperanza es el humor, que muta en una suerte de control entre esa desazón atroz y la motivación más nimia²⁰⁹.

La segunda afirmación, la referida a la atomización del género cómico, huelga decir que sería un tremendo error presentar a la comedia como un género integrado y compacto, obviando la cantidad de matices y subtipologías que la conforman. Desde la *stand-up* hasta el humor a base de *sketches*, desde los *late shows* hasta la animación para adultos, la comedia ha cultivado diferentes subgéneros que han ido evolucionando a lo largo de su historia, e incluso desapareciendo. Sea como fuere, cabe reseñar que todos influyen y confluyen en el subgénero que mejor ha sabido sobrevivir dentro de este mundo tan complejo de géneros televisivos y que, como una especie de homenaje a todos ellos, -pues a modo de pastiche posmoderno posee características de ese conjunto- nos los muestra maduros y refinados: la *sitcom*.

²⁰⁷ Rey, "Are you 'avin a laugh?", 178-179

²⁰⁸ Giles Lipovestky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* (Barcelona: Anagrama, 1986), 136

²⁰⁹ Alejandro Romero Reche, "La producción especializada del discurso humorístico en un entorno cultural posmoderno", *Reis* nº105 (2005): 87

II.5. LA VIDA ESTÁ LLENA DE OPCIONES. LA COMEDIA TAMBIÉN

Stand-up, sketches, late shows, slapstick y anicom

Los estudios culturales y los estudios de los medios se pusieron de acuerdo para clasificar a la comedia televisiva de transparente, obvia y carente de significado. Con esas credenciales, jamás se consideró ni necesario ni oportuno el análisis del género, prefiriendo centrarse en otros más serios y formales -como los informativos o documentales-, el rol que la televisión tiene para con la sociedad o la relación entre el medio y la audiencia.

Considerado un producto únicamente de entretenimiento, los académicos aseguraron que la simplicidad del género no guardaba relación alguna ni con las preocupaciones sociales, ni con los fenómenos culturales²¹⁰. Un detenimiento más exhaustivo, demostró que esto no eran más que especulaciones fruto de la carencia de estudio y análisis, puesto que la comedia alberga multitud de subgéneros y todo ellos suponen un sesudo y crítico análisis del contexto en el que esas historias se producen.

Las variantes del género van desde las escuelas nacionales, la romántica, el humor negro, la *dramedia*, el vodevil o comedia de enredos, la erótica o *sexy comedy*, la comedia musical, la comedia psicológica y la comedia político social²¹¹. Pero hay unos cuantos subgéneros que han influido enormemente en lo que ha venido a llamarse nueva comedia y que son el resultado de apogeos anteriores: *stand-up comedy* por lo anecdótico y personal, los *late shows* por encumbrar la figura del comediante y el trasvase de éste a protagonizar comedias, *slapstick* en cuanto al disfrute con el dolor ajeno, *sketches* por la brevedad y concisión de la broma y la animación de adultos o *anicom* por su transgresión entre lo inocente de los dibujos y la incorrección de los temas. Su descripción y principales

²¹⁰ Beatriz María Gómez Morales, "Televisión hiperconsciente: comedias animadas de prime time", (Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2012): 18 <http://ddd.uab.cat/record/106214> (Consultado el 03 de marzo de 2015)

²¹¹ Joaquim Romaguera i Ramió, *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales* (Madrid: Ediciones La Torre, 1999), 56-57

aportaciones conducirán al apogeo actual del subgénero más triunfalista de todos ellos, la *sitcom*, que se ha refinado a lo largo de los años y ofrece no sólo su mejor versión, sino también la personificación del término nueva comedia y posthumor.

El funcionamiento de la *stand-up comedy* es sumamente sencillo. Tan sólo se necesita un comediante, un micrófono, un taburete y un vaso de agua. Lejos de resultar un monólogo desconectado del público, rompe con lo que ha venido a llamarse la cuarta pared, esa frontera imaginaria al frente del escenario a través de la cual el público ve la acción que acontece. La sinergia con el espectador es inmediata, así como indispensable, para la actuación del cómico. Aunque sus mejores épocas quedan en décadas pasadas y pese a que aún hoy goza del favor del público, sus comienzos fueron bien diversos²¹².

En 1800 la comedia era indesligable del teatro. Indesligable hasta que ciertos personajes decidieron llevarla fuera de esos límites y comenzaron a realizar una serie de espectáculos pueblerinos denominados como juglares, erigidos sobre estereotipos raciales negativos que más tarde evolucionarían a producciones teatrales. Su epílogo consistía en un monólogo satírico que ponía el tela de juicio la sociedad de la época así como a sus principales dirigentes. La certeza que trajeron consigo estos juglares era que las variedades con presupuesto reducido acaparaban a un público gustoso de verlas. Fueron el campo de cultivo perfecto para el vodevil, el teatro musical y el burlesque y demostraron dos cosas: que la comedia encajaba en escenarios grandes y que el ambiente íntimo le proporcionaba la pizca de éxito que necesitaba. La *stand up comedy* estaba servida.

Los primeros comediantes tenían una función similar a los teloneros, encargados de mantener viva y animada la audiencia o rellenar los huecos que quedaban en los intermedios de las actuaciones. Hay que esperar hasta la década de los cincuenta para que tanto la sátira social como el talante reivindicativo hagan su aparición y amplíen y renueven los lenguajes y límites de la *stand-up comedy*. Política, racismo o sexo ya no son temas tabú ni pueden desligarse de cierto talante crítico.

A medida que los medios de comunicación de la época aumentaron en popularidad, vodevil y burlesque decrecieron. No obstante, el teatro musical aún arrastraba un gran número de fieles, así que las discotecas fueron creadas para suplir lo anterior. La situación de teloneros se repitió y los cómicos actuaban entre las actuaciones musicales, constreñidos por el tamaño y tiempo. La comedia y el comediante se adaptaron, evolucionaron y se refinaron.

²¹² Andrés Schmucke, "Comediantes. Corto documental sobre el renacer del *stand-up comedy*" (Trabajo de Grado, Universidad Central de Venezuela, 2012): 15-24 <http://saber.ucv.ve/jspui/handle/123456789/5508> (Consultado el 20 de abril de 2015)

La década de los sesenta, sustituyó los chistes rápidos por monólogos sarcásticos, irónicos, repletos de humor negro y sátira ágil. Pero los cómicos aún podían hacerlo mejor, y así resultó en la década de los setenta, con una nueva hornada de humoristas pero también con la aparición de nuevos espacios destinados en exclusiva para el desarrollo y maduración del género: los programas de televisión.

La consecuencia directa de esto aconteció en los años ochenta, con la fundación de diversos clubes dedicados al cultivo del humorismo y a la formación del comediante. Su explosión también se vio favorecida por el cable, que especializaba el producto a tenor de la especializada audiencia y en concreto la HBO, con el muestrario de comediantes ajenos a la censura o las presiones de lo políticamente correcto. Aunque el género se vio saturado en los noventa, lo que originó su deterioro, ya en el nuevo milenio resurge a tenor de los nuevos medios, plataformas, modos de consumo y difusión.

El gran aliado del drama actual es el tiempo. Ficciones que acontecen en tiempo real, el tiempo como instigador o como justiciero. Pero siempre el tiempo. En la comedia no. En la comedia lo importante es el espacio. Especialmente la relación que guarda éste con el cuerpo del cómico y que es el resultado de “la actitud y el porte contestatario de los cómicos nihilistas de la *stand-up comedy*”²¹³.

La liberación del espacio y el cuerpo como foco central de la acción son las dos aportaciones fundamentales que trajo consigo este subgénero. El enfrentamiento con la audiencia es obligado y necesario, transmutando al comediante en el mero texto, ya que su voz, presencia y gestualidad conforman y construyen la historia. Esta herencia, se tradujo de forma diferente en la *sitcom*, pues el centro de la acción es una situación que los personajes han de solucionar. Además en la nueva comedia lo novedoso es la posición de los cómicos, que lejos de solucionar problemáticas, las provocan. Personajes con nula o difícil adaptación al contexto del que son parte, chocan frontalmente con las condiciones sociales o normas impuestas, muchas veces imposibilitando su misma integración en un mundo que les es extraño y no acepta a los molestos contestatarios. La incomodidad es obligada en la nueva comedia, así como lo son sus integrantes²¹⁴.

Grandes dosis de incomodidad e incorrección la ofrecen los conductores de los *late shows* norteamericanos, cuyo esquema se repite por diferentes países. Aunque siguen respetando su funcionamiento tradicional basado en su emisión en directo, con público, con

²¹³ Jose Manuel López, “It’s funny because it’s true” en Elena Oroz y Gonzalo de Pedro Amatria (ed.), *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*, (Madrid: Ocho y medio. Libros de cine, 2009), 335-336

²¹⁴ *Ibíd.*, 340-341

un monólogo inicial, entrevistas a personalidades ilustres y en boga y *clips* cargados de ironía y humor, la finalidad ha cambiado. El culpable del cambio no ha sido otro que internet al facilitar que, tanto los *clips* de las entrevistas como los *sketches*, sean reproducidos por millones de personas cuando y como quieran. De cualquier manera, lo que es innegable es que el *late show* endiosa a su presentador, haciéndole parte indispensable, protagonista diario e insuflador de estilo²¹⁵.

Algo fundamental en los *late shows* son los *sketches*, o lo que es lo mismo, el conjunto de escenas cómicas que oscilan entre uno y diez minutos de duración, realizado por uno o varios humoristas y cuyo origen se ubica en el vodevil. Tienen la particularidad de que pueden ser fruto de una improvisación, aunque luego, fruto del éxito, pueden repetirse y desarrollarse por escrito. Aunque en origen estas escenas no estaban relacionadas entre sí, poco a poco se juntaron, agrupándose por un tema en común y a día de hoy la comedia sigue utilizándolos. De nuevo, la particularidad es el medio de difusión, pues ellos también aprovechan las nuevas plataformas, como internet, para difundirse más y mejor. Sus protagonistas no son ya necesariamente humoristas consagrados, sino gente totalmente anónima con ganas de parodiar algún aspecto de sus vidas. Su importancia y presencia es notable, como atestigua no sólo su cálida acogida por el público, sino la difusión del género a través de numerosos festivales, casi en su totalidad, ubicados en EEUU.

Si dentro de la comedia hubiera grados, el *slapstick* sería el más bajo de todos. Su denominación se encuentra ligada a la *commedia dell'arte*, al teatro italiano, pues era el estallido que producían los actores cuando chocaban, caían o emitían cualquier otro ruido fuerte fruto de su torpeza. Sus recursos basados en los estereotipos y los *gags* pasaron del circo al vodevil y de éste al cine. En apariencia absurdas y vacías de sentido, plasmaban en imágenes la expansión urbana de la época y la mecanización de ésta, dotándola entonces de una importante crítica social que rara vez se menciona y casi siempre se omite²¹⁶.

El humor creado por el *slapstick*, ubicado en la base de la pirámide de la comicidad, acompañó al cine en sus orígenes. Espectador y causante de una etapa de esplendor y de fervorosa creatividad cinematográfica, se reinventó en el siglo XX, tanto en sus formas como en su significado. La traducción de lo anteriormente anunciado fue la revisión del espacio urbano como campo de juegos y como incesante cuestionador de la dignidad humana, en especial su cuerpo. La tensión entre escenario y protagonista era una constante desde antaño,

²¹⁵ Cristina Pereda, "Relevo generacional en los late shows estadounidenses", Televisión *El País*, mayo 29 de 2014 http://cultura.elpais.com/cultura/2014/05/29/television/1401387334_722211.html (Consultado el 18 de mayo de 2015)

²¹⁶ Bassofia, "100 ideas que cambiaron el cien: la comedia slapstick", Cine, *Editando: comunicación audiovisual for dummies*, noviembre 6 de 2012 <http://www.editando.cl/2012/11/100-ideas-que-cambiaron-el-cine-la-comedia-slapstick.html/> (Consultado el 27 de mayo de 2015)

pues en eso consiste el género, en los golpes, en las caídas y en considerar absolutamente cualquier parte del mobiliario urbano o doméstico como susceptible de hacer daño y provocar risa. No obstante, en el siglo pasado, *slapstick* pasa a ser sinónimo de auto-destrucción y de supervivencia extrema. Actualmente denominado como *happy slapping*, guarda notables deudas con vídeos de *bullying* y su aceptación social en el programa *Jackass* (MTV, 2000-2002). Pero la novedad del milenio trae consigo tecnologías que graban agresiones lúdicas y veloces y víctimas anónimas que el azar escoge. El paisaje urbano es óbice para la violencia pero la peculiaridad de ésta es que no está ni justificada ni tiene sentido. Ocurre porque sí y hace mucha gracia. Al menos a algunos²¹⁷.

El último de los subgéneros a destacar sería la animación para adultos o la *anicom*. La desestimación que ha sufrido a lo largo de los tiempos se ha justificado por tres aspectos: su pertenencia al medio televisivo que desde el inicio ha sido ninguneado, su vinculación al género cómico, igualmente menospreciado y su consideración de género infantil y gradualmente inferior a otros géneros que trabajan con imagen real²¹⁸. Por si esto fuera poco, hay otro reproche que hacerle, y que afecta a su talante crítico y contestatario, aspecto que según ciertos estudiosos, está perdiendo. Pero tal vez convenga recordar, cuando no matizar, que la *anicom* usa la crítica como esqueleto vertebral de su discurso, convirtiéndola en algo propio y esencial, que para nada es antagónico al uso del lenguaje irreverente e irracional que hace, sino complementario, para construir un discurso cargado de razón que contribuye a la formación, despertar y desarrollo de la esfera pública²¹⁹.

Los años noventa trajeron la maduración del género animado propiciada por dos factores: la irrupción de la cultura del manga japonés y la popularización de canales por cable en Estados Unidos. Con la irrupción del modelo nipón, se introdujeron códigos estéticos y morales que buscaban la conexión con una audiencia concreta, aunado la creación de personajes y decorados con presupuesto límite y la contratación de estudios de animación asiática. La llegada e irrupción del cable estadounidense obligó a la creación de productos diversos que rellenasen los espacios resultantes. Donde antes habitaban *reality shows* obscenos, *sitcoms* con un fuerte conservadurismo o concursos con cierto hedor rancio, aparecerán ahora *sitcoms* protagonizadas por personajes más reales y creíbles, que se inspiran

²¹⁷ Jordi Costa, "La exhibición de micro-atrocidades. Pervivencia mundo en la era *YouTube*" en Elena Oroz y Gonzalo de Pedro Amatria (ed.), *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*, (Madrid: Ocho y medio. Libros de cine, 2009): 379

²¹⁸ Gómez Morales, "Televisión híperconsciente", 19-20

²¹⁹ *Ibíd.*, 22

en los iconos de los ochenta pero con grandes dosis de contemporaneidad²²⁰.

La industria cinematográfica, en sus inicios, instaba al exhibidor a alquilar películas por paquetes, de tal forma que tenía que exponerse hasta lo de menor calidad o acogida. Esta situación propició que los dibujos animados estuviesen presentes en todas las sesiones. A consecuencia del fallo del juicio contra la Paramount en 1948, la obligación de adquirirlos ya no existía, así que considerados como un gasto innecesario, fueron arrinconados, olvidados y menospreciados. Obligados a migrar de medio, encontraron refugio en la televisión y apoyo en el éxito de la primera serie animada en prime time: *Los Picapiedra* (Hanna-Barbera Productions, 1960-1966) cuya estela, lejos de crear otros productos originales, va a resultar una losa difícil de superar. Décadas posteriores corroboraron esta idea de falta de originalidad y mera copia, pues los esfuerzos fueron encaminados a versionar animaciones anteriores de éxito en *prime time*. Va a ser en los años noventa cuando su situación cambie y mejore debido a cuatro factores: crecimiento de las animaciones cinematográficas, internalización de la animación japonesa, dominación de las mañanas de los sábados de programas de niños y dirigidos por ellos, cambio generacional de ejecutivos que consideraban positivamente los dibujos animados y superación del antecedente con *Los Simpsons*, la producción más longeva en el *prime time* norteamericano²²¹. Así las cosas, algunas de las series de animación más destacadas y loadas sembraron el camino, no sin grandes dosis de transgresión y polémica, para la comicidad contemporánea, tanto en cine como en televisión.

The Simpsons (FOX, 1989-) Matt Groening, su creador, los inventó en base a su familia, empapándolos de costumbrismo y obteniendo un gran éxito por ello, básicamente porque es fácil identificarse con los personajes. Fue el pistoletazo de salida para otras que vendrán después y el cine de animación le debe mucho, como por ejemplo la compañía Pixar, que los tiene bien presentes a la hora de crear sus productos. Aunque Homer es el epicentro de la narración, su figura aglutina algunas características que se repiten en las series para adultos y en la comedia gamberra: preocupaciones del americano medio, afán por ridiculizar las costumbres más notorias de la cultura norteamericana, atentar contra colectivos y figuras públicas e introducir un humor grueso y cierta escatología doméstica en sus temáticas²²². El éxito de *Los Simpsons* hizo que las cadenas compitiese entre ellas, crenado productos que estuvieran a la altura del legado precedente. En este panorama aparecen *Beavis and Butt-*

²²⁰ Vidal Romero Carmona, "Buscando a Homer. La influencia de las series de animación en la comedia gamberra", *Secuencias* nº24 (2006): 43-44

²²¹ Beatriz María Gómez Morales, "La comedia animada de prime time en Estados Unidos. Un subgénero paródico, autorreflexivo e intertextual", *Communication & Society/Comunicación y sociedad* 27, nº1 (2014): 131-133

²²² Romero Carmona, "Buscando a Homer", 44-45

Head (MICHAEL BLAKEY, 1992-1997), emblemas de la conocida Generación Z²²³ e identificada por: el consumo casi único de MTV, su falta de educación, su fanatismo de la cerveza, manejo de algún instrumento y trabajo precario y desmotivador en una hamburguesería. Son lo contrario a los personajes de las *buddy movies*, -donde se confrontaba algo, por ejemplo la virtud de un personaje con los defectos de otro-, ya que aquí actúan por yuxtaposición, son casi idénticos y compiten para ver quién es más idiota²²⁴.

Otra *anicom* destacable es *Duckman* (PARAMOUNT, 1994-1997) protagonizada por un pato mentiroso, mal padre, cobarde y vicioso, perdedor y carente de escrúpulos y virtudes. Esta serie se ha visto influencia por las películas que tratan la realidad desde un punto de vista absurdo, donde todos aparentan ser lo que no son y busca la conversión en arquetipos para escapar de su pobre existencia. En 1997, por excesivamente incorrecta, la cancelaron²²⁵.

Una característica propia de la nueva comedia es la metaficción, el hablar del medio desde el medio, por lo general a través de un discurso crítico. Esta característica identificaba a *The critic*, (ABC 1994-FOX 1995) serie animada que tenía por objeto la crítica a las películas que estaban en cartelera en ese momento. Había muchas referencias cinéfilas, cameos y homenajes, aunque nunca gozó del favor del público y sólo tuvo dos temporadas²²⁶.

Digna heredera del gamberrismo de décadas pasadas, así como del embrutecimiento descarnado de la era de la cultura popular en televisión, *South Park* (COMEDY CENTRAL, 1997-) conjugó la animación casera *stop motion* con argumentos frescos y divertidos, humor soez, escatológico y provocativo. Respeto uno de los rasgos definitorios y comunes de la comedia, ejercer de agente reflexivo en cuanto a convencionalismos y debilidades humanas²²⁷.

A día de hoy, la animación de adultos y las comedias gamberras van parejas en el tiempo y se retroalimentan, tal vez porque sus creadores son los mismos, nacidos cercanos en el tiempo y bebedores de la misma fuente. El legado televisivo actual muestra productos que certifican esta afirmación, como pudieran ser *Futurama* (FOX-COMEDY CENTRAL, 1997-2013) con su crítica a la actualidad desde un contexto alternativo, *Padre de Familia*, (FOX, 1999-) serie revisora y reinterpretativa, con su sátira del legado cultural televisivo, amén de su tendencia a lo absurdo, a lo irrespetuoso y a lo nihilista; o su serie hermanada, *Padre made in USA*, (FOX,

²²³ Normalmente esta definición hace alusión a los nacidos con el milenio o después de él. Dependientes de la tecnología, escasez de habilidades interpersonales, individualismo, desacuerdo con las normas sociales, escasa atención a las necesidades del otro y falta de interés o vocación por la educación.

²²⁴ Romero Carmona, "Buscando a Homer", 45-46

²²⁵ *Ibíd.*, 47

²²⁶ *Ibíd.*, 48

²²⁷ *Ibíd.*, 49

2005-2014; TBS, 2014-) parecida a la anterior pero más ácida, irreverente y de mal gusto, amén de con una mayor implicación política.

Si *Los Simpson* fue la base, *Padre de familia* la hizo estallar por los aires, creando una nueva comicidad que llevaba pareja la escatología, el mal gusto y la dosis macabra que levantaba polémicas continuas. Sus logros son dobles, pues mientras por un lado se acoge a una narración hipertextual, por otro aborda un discurso con talante crítico. Ese modelo narrativo exige un esfuerzo al espectador, pues junto con el relato quebrado -por la incursiones de *gags* o chistes visuales- ha de reconocer los referentes culturales a los que alude. El discurso por su parte denuncia las carencias y excesos de la sociedad norteamericana posmoderna camuflado bajo la imagen de *sitcom* tradicional²²⁸.

Lo que diferenció a esta serie de sus antecedentes fueron dos aspectos: el pastiche de las series de animación para adultos anteriores y la simulación de ser una *sitcom* tradicional, con todos los elementos que le son propios: duración de veintidós minutos, temas usuales en la comedia, aprendizaje moral, lugares recurrentes y narrativa condicionada por los tres actos aristotélicos²²⁹. Lo más destacado es su relato quebrado que busca la complicidad con el espectador y con su contexto así como su factor crítico, que sin bien todo el género cómico lo lleva implícito y es sutil, en la animación provoca sonrojos y es totalmente explícito. Por ello cinco van a ser los rasgos fundamentales que permiten hablar de *Padre de familia* como una serie rupturista que influye a las demás *sitcoms*, sean o no del género de animación: la estructura a base de *flashbacks*, la disolución del relato en numerosas escenas, muy breves; las continuas referencias culturales así como históricas o sociales; la parodia e ironía como constructos del humor y finalmente la mofa de los estereotipo de la familia y de la sociedad²³⁰.

Cambios necesarios para un género que ha estado estancado durante muchos años, tanto por la comodidad de repetir viejos estereotipos como por la consideración peyorativa y superficial que ha sufrido. Pero la época posmoderna, que significa la revisión del pasado, ha hecho que la comedia salga de su ensimismamiento y se autocritique, mejore y refine. En una suerte de trabajo cooperativo, todos los subgéneros de la comedia han venido a reunirse en uno, la *sitcom*, subgénero a su vez muy anquilosado y reticente al cambio, que ha visto cómo la confluencia con los *sketches*, la *stand-up comedy*, los *late shows*, la *slapstick* y la *animcom* le han legado sus éxitos, despojándola de la etiqueta de superflua, banal y vacía de contenido. Porque el humor, como ha quedado demostrado, es una cosa muy seria.

²²⁸ Bonaut Iriarte y García López, "La ruptura del relato audiovisual posmoderno", 123

²²⁹ *Ibid.*, 131

²³⁰ *Ibid.*, 133-136

II.6. AND THE WINNER IS...

O de cómo la sitcom se hizo con el poder

Aunque el espectro cómico es amplio, ha sido la *sitcom* o comedia de situación la que mejor y mayor acogida entre el público ha tenido, desde su origen en los años cincuenta con su rígido formato y personajes estereotipados, hasta la actualidad marcada por la hibridación de género y mayor complejidad y riqueza tanto en protagonistas como en temática. Esa rigidez inicial no permitió que narración, producción y temática se modificasen hasta los años noventa, momento de inflexión cuando se revisarán las características típicas de la *sitcom* tradicional²³¹: estandarización productiva, actos aristotélicos, humor a base de chiste bien verbal, bien visual y temáticas estereotipadas.

La estandarización productiva, esto es, el modelo canónico de crear los capítulos en las *sitcom*, estableció la duración de los mismos en veintidós minutos, temporalización que obligaba a la simplificación tanto en estructura como en narraciones. Bien es cierto que otro de los mandatos, exigía rodar en interiores y con público en directo, experimentando una escasa modificación de los decorados y aderezando el resultado final con la risa enlatada que enfatizaba los momentos humorísticos.

La estructura narrativa siguió las pautas aristotélicas, dividida en los tres actos básicos de introducción, nudo y desenlace. Esta misma escisión es algo muy marcado en el género cómico, siendo escrupulosamente respetado y estando muy pautada por los cortes publicitarios.

Algunos de los elementos comunes que podemos encontrarnos en la *sitcom* son el *teaser* que es una escena corta que asegura el interés del público tras el anuncio, *tag* o epílogo

²³¹ Joseba Bonaut Iriarte y María del Mar Grandío Pérez, "Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XXI", *Revista latina de comunicación social* 12, nº 64, (2009): 755-756

durante los créditos que es un chiste final y risas enlatadas etc. Todo ello aderezado con una saturación lumínica, unos planos muy largos y contados, multicámara y un ritmo a base de plano y contraplano.

El modo de concebir el humor en la *sitcom* debe mucho a las técnicas de la comedia cinematográfica clásica, como los recursos de la sorpresa, el malentendido verbal, el cambio de roles, el enredo o el engaño. Diálogos que son creados en base al chiste, se repiten incesantemente, siendo la conversación más usual entre dos personajes, pues mientras uno prepara la situación, el otro la remata.

Las temáticas no son ajenas a este encorsetamiento del género, que enarbola a la tradición y a unos personajes estereotipados como fuente de recursos. Si bien en un origen, y tal como indica su nombre, eran domésticas con eje en la familia nuclear, pronto evolucionarán hacia otras temáticas, teniendo siempre presente las evoluciones propias de la sociedad.

Algunos autores afirman que la *sitcom* es el formato más reticente al cambio y el que menos ha evolucionado en estos últimos años. No obstante, en la década de los noventa tuvo su apogeo con series como *Seinfeld* (COLUMBIA PICTURES, 1989-1998), *Friends* (NBC, 1994-2004) o *Frasier* (NBC, 1993-2004) que elevaron el género a una nueva categoría. No obstante el histerismo invadió el terreno televisivo cuando esas mismas series terminaron su periplo y ninguna otra quedó para continuar la tradición perpetuada. La pregunta fue obligada y se bifurcó entre la idea de que ninguna podría superarlas y en la esperanza de que alguna lo hiciera. La confirmación de la segunda opción llegó una década después, hacia ya entrados los dos mil, gracia a la revolución formal que conjugaba aspectos tradicionales con otros novedosos. La pléyade de comedias que inundaron la parrilla televisiva, y daban fe de la renovación del género mientras plantaban las bases de lo que sería la nueva comedia, fue el resultado de esa innovación creativa, que no era otra cosa que las sinergias entre los factores industriales, la hibridación de formatos televisivos, la conquista de la crítica respecto al cable y sus programas de ficción²³².

Pero para ser más específicos, los cambios operaron a tres niveles: cómo se narraba, cómo se realizaba y cómo se construía el humor²³³. Las narraciones propias de la nueva comedia suponen el incremento de minutos respecto a cada capítulo, abandonando los veintidós tradicionales y llegando hasta los treinta actuales. El aumento también se da en las escenas, correlativo al incremento del ritmo. En esta línea ascendente también ganan los

²³² *Ibíd.*,754

²³³ *Ibíd.*,753

temas arriesgados y polémicos y la hibridación de géneros y formatos. En determinadas ocasiones puede adquirir notoriedad el narrador de la historia y casi de forma unánime desaparece la risa enlatada, síntoma inequívoco del pasado más rancio del género que es sustituido por el silencio incómodo que acompaña al humor polémico, descarnado y feroz cuya misión es remarcar lo absurdo e incomodar al espectador.

Los cambios en el cómo se hace, son consecuencia directa del qué se cuenta anterior. Por ello la multicámara y la grabación en estudio, serán sustituidos por técnicas y recursos de producción más próximos al cine y al documental. Asimismo ganan en protagonismo los exteriores y se filma con una sola cámara, muchas veces en mano, con movimientos no tan ordenados. Incluso la cámara puede actuar como un espectador más, con referencias directas a sí misma. La influencia del cine se nota especialmente en la puesta en escena y en la introducción del movimiento de cámara propios de ese arte, como pudieran ser las grúas, *travelling* o *steady cam*²³⁴, consecuencia directa de los nuevos materiales de filmación de alta definición que posibilitan este arsenal de movimientos y resultados.

Pero lo fundamental, como siempre, el eje vertebrador, sigue siendo la construcción del humor, que también se refina, se hace más culto, más inteligente y desdeña tópicos del pasado facilones y de risa forzosa. La ironía, lo anecdótico y el absurdo constituyen el grueso en torno al cual se conforma el humor, contando con la complicidad del espectador, que es un agente más en la situación humorística.

Un género tan antiguo y tan poco proclive al cambio, está mutando en los últimos años, inmerso en un proceso de exploración y autodescubrimiento, cortando en buena medida las ataduras que dictaban sus pasos y su tipología. La influencia de otros formatos, pero también de otros medios como el cine o internet, lo impulsan a encontrar su conexión con el público y la fidelización de éste con él. Seguramente, género siempre entendido como banal, necesite un público más especializado y segmentado, alejarse definitivamente de un público generalista y constatar que la nueva comedia es tan fina que pocos, pero fieles, van a apreciar su valor e importancia²³⁵.

La *sitcom* clásica posee una narración circular, donde los personajes experimentan la pérdida del equilibrio para restaurarlo y, en el siguiente episodio, volver a repetir experiencia. De ahí la importancia y necesidad del aprendizaje moral al finalizar cada capítulo, aspecto que se romperá en la década de los noventa, y a demás conscientemente, con *Seinfeld* y el lema

²³⁴ Es un estabilizador de cámara que se basa en un sistema de suspensión y brazo recto con soporte para la cámara. Permite llevar la cámara atada al cuerpo del operador mediante un arnés y ayuda a entender el punto de vista subjetivo de un personaje.

²³⁵ Bonaut Iriarte y Grandío Pérez, "Los nuevos horizontes de la comedia", 765

“no hugging, no learning”²³⁶. No obstante, como siempre, antes de llegar a este estado la *sitcom* tuvo algunas peculiaridades.

Su origen se remonta a los años cincuenta, heredera del teatro y la radio e íntimamente ligada a la televisión comercial, cuando se aprovechaba de su artificialidad para conseguir mayor efectividad en cuanto al humor, bien por risas enlatadas, bien por su teatralidad en escena, bien por aspavientos actorales²³⁷.

Su transformación fue lenta pero constante, muchas veces imperceptible o no lo suficientemente destacada, permaneciendo aspectos del clasicismo del género con otros elementos innovadores. Su concepción se estableció como programa de acceso al producto estrella, pues era una forma de enganche, frívolo, sin más, para engatusar a la audiencia con lo que vendría después, que era lo verdaderamente importante. Pero aconteció algo insólito, pues esas *sitcoms* relegadas a un segundo puesto, propiciaron la fidelización del público, convirtiéndose en programas de grandes audiencias.

En los setenta aparecen los *multiplot sitcoms* que añaden más tramas a la historia y abrazan un contexto más próximo a los jóvenes y a la clase urbana. En los ochenta aparecen las *mutistory sitcoms* que aumentan la complejidad de tramas argumentales y el dramatismo en la comedia²³⁸. En los noventa la familiar nuclear es desplazada y las mujeres y los jóvenes empiezan a copar las temáticas importantes²³⁹.

Pero la auténtica eclosión se da tras el dos mil con la aparición de cuatro *sitcoms* que numerosas veces son etiquetadas como las pioneras. No solamente cubrieron las vacantes -y las expectativas- que en la década anterior habían dejando *Seinfeld*, *Fraiser* y *Friends*, sino que fueron el punto de partida para la nueva comedia: *Curb your enthusiasm* (HBO, 2000), *Extras* (BBC-HBO, 2005-2007) *Arrested Development* (FOX, 2003-2006) y *The Office* (BBC TWO, 2001-2003)²⁴⁰.

Larry David se benefició de la política de la HBO para experimentar con los límites de la comedia, apropiándose de otras formas televisivas, como puede ser el documental y los *realities*, Se dirigió a un espectador altamente alfabetizado, rompió ciertos tabúes y normas impuestas al género y habló sobre sí mismo, difuminando con ello los límites entre realidad y ficción. Su actuación es fruto de la improvisación, herencia directa de la *stand-up comedy* y el

²³⁶ Joseba Bonaut Iriarte M^a del Mar Grandío Pérez “Transgresión y ruptura en la creación del humor en la nueva *sitcom*” en María Piedad Fernández Toledo (coord.), *Rompiendo Moldes: discurso, géneros e hibridación en el siglo XXI* (Sevilla: Comunicación Social ediciones y publicaciones, 2009), 37

²³⁷ María del Mar Grandío y Patricia Diego González, “La influencia de la *sitcom* americana en la producción de comedias televisivas en España. El caso de *Friends* y *7 vidas*”, *Ámbitos*, nº18 (2009): 85

²³⁸ *Ibíd.*, p. 86

²³⁹ *Ibíd.*, p.87

²⁴⁰ Bonaut Iriarte y Grandío,Pérez, “Transgresión y ruptura”, 38- 47

resultado final de su obra no guarda ya la orden de aprender algo, sino más bien todo lo contrario, certificar que no se ha aprendido nada ni se tiene intención de hacerlo. Es propenso a jugar con la ocultación de la información y el malentendido y por lo general respeta la narración circular de la *sitcom* clásica pero aderezada con pequeñas anécdotas.

The Office trajo consigo la mezcla del acercamiento a la realidad con el falso documental, donde el espectador ve la cámara y es partícipe del devenir de la historia. Anuló la risa enlatada y desafió al espectador quebrando y poniendo en entredicho los convencionalismos sociales, que fueron abordados, sin excepción, con descaro e incorrección política. Este radicalismo temático, ya se había abordado en otras *sitcoms* anteriores así como en la *anicom*, no obstante, lo que hace a *The Office* rupturista es la mirada del espectador, incómoda, atraída y enganchada a la historia.

Arrested development fragmenta aún más el relato de las historias, amén de resultar más anecdótica y dramática. Fue realizada con el objetivo de darle el realismo típico del documental, lo cual se explica por la cantidad de decorados exteriores, grabación con más cámaras de alta definición, mucho más ligeras y que dan mayor movilidad. Además se incluyen fotos o imágenes de informativos, que complementan la narración.

Extras habla sobre el propio medio y sus entresijos, creando una comedia de situación trágica gracias a la maestría con que traspasa la línea entre risas y llantos. El éxito de la serie está en la metaficción, ese talante autorreflexivo sobre el medio y las consecuencias de éste. La metaficción es inherente a la nueva comedia, acorde con la posmodernidad y madurez consolidada del género, fijando sus objetivos y analizando su papel en la sociedad.

Estas cuatro series, por sí solas retoman el esplendor de la década de los noventa y lo dinamitan al crear una categoría de comedia diferente y superior. Tres factores compartidos como son la hibridación de formatos, de géneros y de narraciones entre cine y televisión²⁴¹ han asegurado el despertar y la renovación de la comedia. Asimismo el humor se ha alejado de encorsetamientos antiguos y ha campado con total libertad por la senda de lo ácido y lo poco convencional. Y curiosamente todas son protagonizadas por hombres.

Conscientes del protagonismo femenino desigual en las *sitcoms*, pero no así de su porqué, tal vez se muestre necesario investigar sobre qué razones, a día de hoy, siguen justificando que las mujeres no están hechas para el humor.

²⁴¹ Marta Fernández Penas y Delicia Aguad Peláez, "La hibridación como motriz de cambio en las comedias de las series de televisión. Análisis de Larry David (*Curb your enthusiasm*, HBO, 2000-) y de ¿Qué fue de Jorge Sanz? (Canal +, 2010)", *Archivos de la filmoteca*, nº72 (octubre 2013): 133-134

II.7. LA COMEDIA NO ES COSA DE CHICAS

La sempiterna incompatibilidad del humor con ser mujer

Una tarde tres humoristas ensayaban sus números para el popular *Saturday Night Live*. Dos de ellas eran mujeres y el conductor del programa, un hombre. De repente ambas fueron interrumpidas por lo inapropiado y poco acorde a la estela femenina del *sketch*. Una de ellas aseguró que su presencia, así como su persona, no estaban allí ni para agradarle ni para parecerle bonita, sino para ser divertida²⁴². Esta anécdota, que tiene como protagonistas a Tina Fey, Amy Poehler y Jimmy Fallon denota los límites impuestos para las mujeres a la hora de hacer humor y la incomodidad de observar cómo éstas los quiebran. La tradición no parece muy dispuesta a romper diversas ataduras que anclan a la mujer a un papel secundario y sumiso. El humor, y en especial el acto de hacerlo, con toda su carga de libertad y reivindicación, parece un arma demasiado poderosa para poner en manos de quien, todavía hoy, se pretende dominar.

El humor es el resultado de factores físicos, sociales, psicológicos y culturales que originan diversos estratos en cuanto a la apreciación y creación del mundo. Para su elaboración, es fundamental la transgresión de los valores comúnmente aceptados, lo inesperado y el quiebro de lo socialmente hecho o sabido. Pero en el caso concreto de lo femenino, el humor se postula como un factor excluyente, pues mientras por un lado está negado por inapropiado y contrario a la esencia femenina, por otro las mujeres se han creado bajo prisma masculino, inclusive cuando optaban al papel de protagonistas transgresoras. Así que, cuando ese prisma se sustituye por uno femenino y la mujer se convierte en humorista, la apertura de nuevos umbrales y de nuevas perspectivas, le acompañan. Se crea otra versión, y la historia oficial ya no es unidireccional, que da paso a que temas como el machismo, el amor,

²⁴²Lucía Lijtmaer, "¿Guapa y graciosa? No flipes", Cultura, *elDiario.es*, 12 de julio de 2015 http://www.eldiario.es/cultura/Guapa-graciosa-flipes_0_407359972.html (Consultado el 1 de septiembre de 2015)

el odio o la realización como individuos adquiera un lenguaje un tanto subversivo. La representación de la mujer hecha por la mujer va adquiriendo notoriedad, aunque las distancias aún no son equiparables entre ambos sexos, tal vez explicado por el escaso acogimiento de la figura de la comediente y la postura de los medios de comunicación para con ellas²⁴³.

El foco del humor de las humoristas en numerosas ocasiones se centra en la intimidad, en lo que acontece en el ámbito doméstico, en sus cuerpos o en su entorno. Un terreno que curiosamente es dictado por un ojo patriarcal y que un sentimiento femenino irremediadamente obediente parece respetar. Los enfrentamientos, cuando se producen, atacan entonces al epicentro del poder, haciendo uso de un humor crítico que, irónicamente, ocasiona más subversión y transgresión que el cuestionar el mismo poder político²⁴⁴. Este humor malhumorado, crítico y transgresor es una lectura del mundo, adquiere perspectiva del mismo y se configura como un signo de evolución y de suma inteligencia. La adopción de la ironía como humor sutil permite dar la vuelta al sistema y, en la mayoría de los casos, sonrojarle. En su salvajismo está su salud y en su aplicación, la afirmación de la creatividad²⁴⁵.

Héctor Barnés brinda, a través de un exhaustivo artículo, diferentes razones que por un lado explican esa máxima de que las mujeres no tienen sentido del humor y por otro la desmontan²⁴⁶:

La ciencia

El autor cita a tres investigadores, cuyas teorías se circunscriben al ámbito neurocientífico. Scott Weems en “¡Ja! La ciencia de por qué y cuándo reímos” asegura que, amparados en ese mito, no se ha prestado atención a las peculiaridades del humor femenino. Robert Povine en “La risa: una investigación científica” asegura que las que ríen más son las mujeres, aunque tan sólo el 10% es producido por un chiste. Tal vez esto arroje una luz abrumadora sobre lo unidireccional del mito y certifique que la estructura del chiste sea egocéntricamente masculina. Complementa estas ideas Allan L. Reis, asegurando que las mujeres, a la hora del humor, son más analíticas, entrando en funcionamiento el lóbulo frontal

²⁴³ Carmen Valero Garcés, “Humor, mujeres y culturas. Algo sobre cómo reírse con y de las mujeres”, *Dossiers feministes* nº8 (2005): 154-162

²⁴⁴ Diana Raznovich, “El humor de las humoristas”, *Dossiers feministes* nº8 (2005):15

²⁴⁵ Teresa Urroz, “Cómo reírse de una misma y no morir en el intento”, *Dossiers feministes* nº8 (2005): 9-10

²⁴⁶ Héctor Barnés, “¿Tienen las mujeres sentido del humor? Por qué no se ríen con los hombres”, Humor, *El Confidencial*, 18 de marzo de 2014 http://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2014-03-18/tienen-las-mujeres-sentido-del-humor-por-que-no-se-rien-con-los-hombres_103184/ (Consultado el 29 de julio de 2015)

y el área de broca, responsables del lenguaje así como de la recompensa de dopamina. Su actuación sugiere que las mujeres se enfrentan al humor de una manera más abierta. Las expectativas femeninas al escuchar un chiste son más bajas que las de un hombre, pero a medida que el chiste se desarrolla, las mujeres se interesan por él, hasta su conclusión. Entonces el cerebro libera más dopamina que el de los hombres. Ellos esperan la diversión desde el primer momento así que cuando se da el chiste, la recompensa es menor.

La sociología

Obligadas al decoro y a las normas de la sociedad en cuanto a lo que significaba la feminidad bien entendida, el acto de contar chistes delante de los hombres, era terreno vedado. Esa prohibición, que atentaba contra toda clase de esencia femenina bienintencionada, mitigó e invalidó la verborrea humorística. A tenor de esta realidad, la antropóloga Mahadev Apte, según Barnés, afirma que el humor es una herramienta de violencia, es decir, surge para el refuerzo personal mediante la humillación física o psicológica, lo que explicaría que, el rol femenino siempre relegado al masculino, ni pensase en usar a éste como medio humorístico. Por consiguiente, cuando lo hace, la mujer está reivindicando no sólo su lugar en el mundo, sino denunciando abiertamente las circunstancias y opresores que anteriormente se lo había negado.

La figuración de la mujer como estética y estática poco o nada ayudan a explicar las penas mediante chistes y que el mundo se ría de ellos como acto solidario. La enorme carga de responsabilidades y problemáticas que siempre han acompañado al género femenino ha aumentado el miedo a la risa, que junto al sentimiento de inferioridad constante y la angustia traspasada de generación en generación, han torcido el rictus de la cara e invalidado cualquier asomo de sonrisa²⁴⁷.

Existe la creencia compartida de que, para ser tomadas en serio por los varones, las mujeres han de mostrarse serias, puesto que la risa conduce a la interpretación de la debilidad o de la inseguridad. Unido a ello, la pregunta de si reírse de una mujer equivale a hacerlo de todas, sigue vigente, en ocasiones no pudiendo desligar al individuo del género, como en el caso masculino. Con todo ello, el resultado final es que aún existe pavor a la risa, pese a erigirse como constructora de la igualdad entre sexos²⁴⁸.

²⁴⁷ Urroz, "¿Cómo reírse de una misma", .12

²⁴⁸ Sara Martín, "El miedo a la risa: un debate en torno a Bridget Jones, heroína de Helen Fielding", *Dossiers feministes*, nº8 (2005): 89

La incomprensión

El último de los factores que explican el consenso sobre la falta de humor de las mujeres, sería simplemente que los hombres no entienden el humor femenino, tal vez porque las definiciones habituales del humor se ciñen a una visión masculina del mismo. Al respecto Linda Naranjo-Huebl asegura que ellos apuestan por la agresión y la hostilidad y ellas por las bromas, los juegos de palabras, las anécdotas. Ello explicaría por qué géneros como el *slapstick* siempre serán más afines al género masculino y todo aquello que tenga que ver con la sutileza, la ironía y el reírse de sí mismas, con el femenino.

Las representaciones de humoristas mujeres en la televisión son minoría y, no obstante, las mujeres como público ocupan altos porcentajes. Unido a todo lo anterior, las escasas apariciones televisivas de mujeres cómicas arrastran una importante estela de valentía, tanto por su transgresión a ese tabú que impide hacer tonterías porque no está bien visto, como por la simple permanencia en lo cómico. La tradición ancla a la mujer a la parte dramática de la vida y, por consiguiente, a su representación audiovisual. El humor se presenta entonces como un reto extenuante y difícilmente meritario. Tal vez la solución pasa por una “explosión de humor feminista. Humor de mujer”²⁴⁹.

Como espectadoras, siempre hay condicionantes a la hora de visionar televisión: por lo que dicte la programación, por lo que establezca el tiempo disponible, por lo que permita el espacio y la compañía etc. Pero frente a eso, hay que considerar todo el espectro de actitudes diversas plasmadas a través de los patrones concretos de comportamiento: selección, comunicación y concentración que pueden modificar la situación inicial²⁵⁰ sin menospreciar la ideología imperante que, aún hoy, domina el escenario audiovisual y que Laura Mulvey puso de manifiesto.

Laura Mulvey en su *Placer visual y cine narrativo*²⁵¹ venía a denunciar cómo el cine refleja el inconsciente de la casta dominante y, mediante el mismo, opera en la forma de ver, definiendo el placer de la mirada. Para ella Hollywood no ha hecho más que manipular estos conceptos para producir satisfacción al varón, en tanto que el orden y el sentido de sus existencias, se basan en la mujer castrada.

Referente al ver y al placer de la mirada, Mulvey habla de la escopofilia y del voyeurismo, exponiendo como metáfora para este último la situación misma de ubicarse en una sala oscura observando una pantalla luminosa que refleja las vidas de otros mientras son

²⁴⁹ Urroz, “¿Cómo reírse de una misma?”, 13-14

²⁵⁰ Garmendia Larrañaga, *Por qué ven televisión las mujeres*, 89-90

²⁵¹ Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo* (Valencia: Universitat de València, 1988)

observados atentamente por nosotros. Alude también al concepto de narcisismo y creación del ego por relación directa de la identificación que hace el espectador con el personaje principal, masculino, de la historia. Dado que el hombre siempre es el sujeto activo y la mujer el objeto pasivo, la identificación con un ego se relacionará única y exclusivamente con el primero. El segundo tan sólo reflejará el objeto a domeñar, el espectáculo erótico, el objeto sobre el cual la acción recae. Incluso Mulvey apunta la doble sumisión que adopta el personaje femenino en las historias cinematográficas en tanto que no sólo representa el objeto erótico del varón de la película, sino que también hace lo propio para con el espectador que observa la misma. La observación por parte de los hombres evalúa el modo en que los cuerpos femeninos se alejan o se ajustan al ideal que ellos tienen, mientras que sus propios cuerpos nunca pasan por este proceso. Queda patente con ello la supremacía cultural del mirar masculino, que además de apropiarse del proceso de escrutinio, también hace lo propio con la edificación del cuerpo de la mujer ideal.

La seducción del personaje femenino se basa siempre en su aspecto, no en su contenido, y por ello puede ser cosificado y manipulado mediante “planos estáticos, contemplativos, agresivos a veces de tan fragmentados”²⁵². Esto es perdurable hasta nuestros días, donde el cine continúa reflejando, con esta práctica de fragmentación de planos coitocéntricos, una ideología claramente al servicio del sujeto masculino, obviando la vida más allá de los genitales femeninos y asegurando la aceptación de las mujeres ante ese modo de transmisión de sus identidades.

Parece que una vez más, el cine sólo refleja lo que pertenece a la realidad, a lo natural. El carácter de *para-ser-mirada* que expresa Mulvey legitima su inferioridad a la par que potencia la onnipotencia del varón cuando el espectador se identifica con el mismo, precisamente porque es su semejante. Aunque la presencia femenina es esencial siempre se basa en condicionantes masculinos, pues por sí misma carece de importancia. Esto del indiscutible protagonismo masculino, lejos de resultar de poca envidia, conlleva unas consecuencias muy concretas, como por ejemplo transmitir la idea de que ellos son “la parte importante de la humanidad, los que merecen encarnar el significado del relato socialmente compartido”²⁵³. Además no es descabellado concluir que tanto el planteamiento como la resolución de los problemas guarde una relación estrecha con el protagonista, dado que habilidades como la fuerza bruta o su despliegue bélico, cualidades connaturales al varón, se estiman mucho más que otras que requieren de una interiorización profunda, como la

²⁵² *Ibíd.*, 144

²⁵³ *Ibíd.*, 141

determinación o la inteligencia.²⁵⁴

El discurso patriarcal, tan atemorizado ante la idea de una posible castración, tiene, según Mulvey, dos formas de reaccionar ante tal amenaza: o bien investiga a la fémica mediante castigos y devaluaciones para desentrañar sus misterios o bien la convierte en objeto fetiche para que, privada del peligro que en sí misma supone para el sexo opuesto, tranquilice en lugar de atemorizar. De aquí nace la tendencia a la sobrevaloración excesiva de la mujer, para quien Carolina Fernández tiene una sentencia lapidaria pero no por eso menos certera, cuando asegura que el hecho de negarles a las mujeres su postura como sujetos activos conlleva la peligrosa e hipócrita consecuencia de “convencerlas de su valor como obras de arte y de su incapacidad para ser otra cosa que esposa y madre²⁵⁵”.

La segunda parte del tratado de Mulvey consistía en preguntarse qué papel era atribuible a las mujeres como espectadoras y qué tipo de placer les correspondía, sin despegarse de aquellos conceptos escopofílicos y narcisistas. Las opciones no eran para nada alentadoras, pues se circunscribían a identificarse con el objeto deseado o bien renunciar a su identidad y transformarse en el sujeto masculino. Sea como fuere, el actuar como ente que desea, le era vedado. Pero esta dura vedad escondía en sí misma una solución, que si bien es complicada, es perfectamente lógica: partiendo de la base de que el sujeto masculino refuerza su posición como sujeto sexuado con la recepción del cine, cambiar la forma de mirar posee tintes radicalistas en tanto que desmonta la identidad femenina tal y como la ha propuesto el patriarcado y propone nuevos modos de ver en tanto que reconstrucciones de la identidad de la mujer acorde a políticas de igualdad. O dicho de otro modo, si la construcción del modelo a imitar no responde ya a postulados patriarcales, y el público femenino empieza a observar a esos modelos como ejemplos a imitar por las características, angustias y querencias que comparten, tal vez el acto de ver televisión empiece a mostrar nuevos modelos de masculinidad y feminidad que merezca la pena emular.

Tal vez el compendio de características propias de la sociedad y televisión actuales arrojen protagonistas femeninas, armadas con grandes dosis de humor que denuncien a través de la parodia, la ironía y los improperios todos los estereotipos recurrentes de los que aún no se han desecho. Tal vez, la mirada del espectador se transforme al tener modelos más naturales y cercanos. Y tal vez, un género tan poco reconocido como la comedia encuentre su aliado perfecto en un género, el femenino, que tampoco nunca ha contado con numerosas simpatías.

²⁵⁴ *Ibíd.*, 142

²⁵⁵ Carolina Fernández Rodríguez, *La Bella Durmiente a través de la historia*, (Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones D.L., 1998), 72

FIN DE LA SEGUNDA PARTE

El proceso de recepción actual sólo ha sido posible con el tipo de espectador actual. Los contenidos temáticos, así como el modo de tratarlos, se han modernizado gracias a la sinergia resultante del espectador activo con un medio que ahora le escucha y le necesita. La retroalimentación entre ambos posibilita que las nuevas series de ficción funcionen como un escaparate inspirador de personalidades, maneras, aspiraciones y modelos de conducta. El disfrute, antaño tildado de necio y poco educativo, demuestra no sólo ser instructivo sino la mejor manera para acaparar altas audiencias y fidelizarlas a esos productos.

Los Estudios de Género no han permanecido ajenos a esta realidad y han confiado, sumamente esperanzados, en que ese nuevo espectador trajera consigo nuevas construcciones de identidad tanto femeninas como masculinas. Teóricamente esta premisa debería ser fácil de cumplir, pues las múltiples renovaciones en materia televisiva, deberían estar encadenadas y relacionadas. Por un lado la renovación formal permite un tipo de consumo a la carta, por otro la renovación tipológica permite un consumidor diferente, finalmente se da una renovación narrativa que aspira a reflejar las dinámicas y preocupaciones de todos los sectores de la sociedad actual. Debería ser obligado entonces que la renovación también afectase al proceso receptivo en materia de género, en tanto se cree una labor revisora de los estereotipos recurrentes y se requiera de una reconstrucción de las identidades que lo conforman. Para alcanzar ambos procesos se necesita tanto una identificación profunda con el movimiento feminista como una adecuada lectura de las imágenes que pueblan las pantallas. La identificación temprana de la estereotipia más recurrente, conllevará a la desarticulación de sus códigos y mensajes. Sólo así, desarticulada y erradicada, la reconstrucción identitaria basada en preceptos de igualdad, tolerancia y respeto, será posible.

Aventuramos que la *sitcom* actual, perteneciente al espectro de la nueva comedia, puede lograr este proceso revisor y desarticulador y ofrecer unas identidades que respeten las proclamas feministas o al menos, provoquen el desplome de los imperativos patriarcales. La sensación de disfrute que deja en el espectador, su abordaje de temas actuales y su acto de denuncia al ridiculizarlos, la convierten en el altavoz perfecto para la plasmación de esa necesitada reconstrucción de identidades. No obstante, no es sencillo, pues en el proceso colaborarán tres elementos que nunca han contado con el favor de la mayoría: el feminismo, el humor y las protagonistas cómicas. Por suerte, a los tres les han gustado siempre los retos.

Capítulo 3

REVOLUCIÓN

III.1. DE LOS CUADERNOS DE QUEJAS AL *GIRL POWER!*

Breve historia del feminismo

A lo largo de la historia, pocos movimientos han sido más revolucionarios que el feminismo y a la vez más vilipendiados. Boicoteado desde sus orígenes, el movimiento ha conservado la estela de opositores y detractores, amantes de los obstáculos para su consagración y efectividad. El mayor de ellos ha sido la manipulación, tanto de su nombre como de sus intenciones, y su hibridación con el hembrismo, que ha propiciado suspicacias y celos entre posibles defensores de la causa. Ello ha necesitado de la negación constante de esta equiparación y del recordatorio reiterado de los logros, beneficios y objetivos que posee el movimiento. Y aunque ahora las quejas por toda esta confusión originada desde esferas patriarcales continúe, su insistencia no es comparable al movimiento en su fase incipiente.

Primer Ola

En pleno auge del ideal renacentista, una escritora veneciana reflexionó sobre las asignaciones y derechos de ambos sexos. Partiendo de sus propias experiencias, indagó en lo diferente que sería el mundo sin las acciones violentas o destructivas del género masculino. También asistió perpleja a la concepción tan misógina que se tenía de la mujer en diversos escritos. Como no podía ser de otra manera, plasmó en un libro sus impresiones al respecto, englobándolas todas en temas políticos, morales, civiles, judiciales e históricos. Lo que Christine de Pizan hizo con su *La ciudad de las damas* fue sembrar el campo de estudio que luego habrían de recorrer místicas, humanistas y poetisas durante el periodo de la Revolución Francesa²⁵⁶. Pese a que el contexto y los ánimos invitaban a romper con las ataduras del pasado y exaltar las nuevas vías democráticas que las reivindicaciones traían consigo, las mujeres del periodo pronto experimentaron un fraude igualitario, libertario y fraternal.

²⁵⁶ Nuria Varela, *Feminismo para principiantes* (Barcelona: Ediciones B, 2013), 23-26

Limitadas sus formas de protesta, cuando no prohibidas, tuvieron que contentarse con expresar su malestar en los denominados cuadernos de quejas y en los salones. Los salones ejemplificaban la cultura y la política de la época y, aunque eran de origen parisino, se extendieron rápidamente a las capitales anglosajona y alemana. Los cuadernos reunían las quejas de nobles, religiosas y mujeres del pueblo, quienes ansiaban el derecho a la educación, al trabajo, obtener derechos matrimoniales y respecto a los hijos, sin olvidar el derecho a votar, la abolición de la prostitución, los malos tratos del cónyuge y una mayor y mejor preservación de la economía de la mujer dentro del núcleo familiar. Huelga decir que nadie los tuvo en cuenta. Por eso, no mucho tiempo después, otra mujer ilustre, Olimpia de Gouges, tildó a los revolucionarios de mentirosos, pues habían traicionado los principios que defendían al excluir a la mitad de la población que pretendían defender²⁵⁷.

La crítica, libertad, tolerancia y emancipación que defendía el periodo ilustrado fueron atacados igualmente por otra mujer y por otro libro. Con su *Vindicación de los derechos de la mujer*²⁵⁸, Mary Wolfstonecraft apostaba por la igualdad entre sexos, el independentismo económico y el derecho a la participación política, suponiendo el embrión efectivo del feminismo del siglo XIX. La peculiaridad de este texto, amén de lo vehemente que resulta, es su constitución como una reivindicación moral de la individualidad femenina y el poder elegir lo que crean conveniente. No en vano, pone de manifiesto dos conceptos que para el feminismo de años posteriores aún son relevantes: el género como una condición cultural y no como biológica y la discriminación positiva en tanto que seres inferiores como las mujeres, necesitan mecanismos compensatorios²⁵⁹. Las consecuencias de esos desafíos fueron nefastas y las reprimendas no se hicieron esperar: exclusiones de los derechos políticos, disolución de clubes femeninos, limitación de reunión de cinco miembros femeninos en las calles, asesinato de Olimpia de Gouges, encarcelamientos, veto a la presencia femenina en asambleas y exilio por su implicación y adhesión política, independientemente de la ideología ostentada. En el terreno privado, el Código de Napoleón, imitado en multitud de países, hizo las veces de pesados grilletes, coartando las libertades, derechos y esperanzas de las mujeres de la época. Así las cosas se hizo imprescindible obtener derechos y sobre todo legislarlos, empezar a conseguir los objetivos que estaban siendo fijados. El feminismo necesitaba derechos tangibles, mensurables y reconocidos. Por ello, en la época siguiente, la obtención del derecho al voto y el acceso a la educación, fueron los logros y los pilares básicos del sufragismo²⁶⁰.

²⁵⁷ *Ibíd.*, 31-34

²⁵⁸ Mary Wolfstonecraft, *Vindicación de los derechos de la mujer*, (Madrid: Cátedra, 2000)

²⁵⁹ Nuria Varela, *Feminismo*, 35-40

²⁶⁰ *Ibíd.*, 41-42

Segunda Ola

El sufragismo supuso una serie de traiciones, muertes y frustraciones, pero también la intervención en política por parte de las mujeres bajo el anuncio de la no violencia. Sus formas de protesta para conseguir sus fines fueron variadas y a este periodo se deben las manifestaciones, irrupción de los narradores mediante preguntas incómodas, las huelgas de hambre, el arrojado de panfletos y en definitiva todas aquellas formas de agitación de conciencias y lucha pacífica que sentarán las bases del sindicalismo y el movimiento pro Derechos Civiles²⁶¹. Pero el sufragismo, pese a incidir sobremanera en el derecho femenino al voto, puso sus miras en otros objetivos, como pudieran ser el acceso a la educación superior, derechos civiles, compartición de bienes, igualdad de salarios etc. Su aparición en la vida pública fue objeto de estudio a la par que el movimiento se hacía más visible y se diversificaba, acogiendo a otros sectores femeninos que hasta ahora no se habían tenido en cuenta y que mostraban clases y razas diferentes a la hegemónica: las mujeres negras y las obreras. Ambos grupos supusieron una auténtica confusión para los pensadores misóginos de la época, puesto que se alejaban de los arquetipos de sumisión, domesticidad y desamparo al que estaban confinadas las mujeres. Esta situación de desconcierto ante otro tipo de mujeres pronto encontró su más firme aliado en el periodo de entreguerras, en el auge del comunismo y en el descenso de la natalidad, factores que fueron esgrimidos para acusar al feminismo de culpable de todos los males del universo²⁶². Pero antes de que la oscuridad se cerniese sobre el movimiento, varios sucesos tuvieron lugar, tan trascendentes, que acabarían desembocando en el feminismo radical de los años sesenta y setenta del siglo XX.

Si en la Primera Ola el feminismo se elaboró en las altas esferas culturales como eran los salones, la Segunda Ola se identifica por una visión mucho más descarnada, personal y reflectora de experiencias de sus principales portadoras. Flora Tristán en *Peregrinaciones de una paria*²⁶³ expone con total realismo sus dramáticas experiencias y cómo éstas, al igual que acontece en la mente de toda feminista, configuran la visión filosófica, cívica y moral del movimiento. Flora Tristán era pobre –e hija ilegítima-, era mujer –sin instrucción alguna- y era extranjera –eterna inmigrante-. Tal vez esos tres factores fueron la causa de su libro, de sus manifestaciones crudas, sin ambages. Apuesta por lo laico, por la educación del trabajador, por la unión de éstos y por la igualdad entre sexos. Apela a la justicia social y de género, rehusando todo mecanismo de exclusión y explotación. Denunció las dos tipologías de abusos que ella creía más perniciosas: los que acontecían en la intimidad del hogar –violencia

²⁶¹ *Ibíd.*, 51

²⁶² *Ibíd.*, 67-82

²⁶³ Flora Tristán, *Peregrinaciones de una paria* (Barcelona: Jose J. de Olañeta, 2003)

doméstica y sexual, violaciones matrimoniales, elección de la maternidad y divorcio- y en el mundo laboral del obrero –explotación infantil, desigualdad de salarios, condiciones paupérrimas-, haciendo de lo privado, política. Ello condujo, tanto por lógica como por vivencia personal, a hablar de los éxitos y los fracasos de la Revolución Industrial, con todas sus luces y sus sombras, sin olvidar reseñar a las víctimas de toda la cuestión: el oprimido, el débil, el doliente, las mujeres. Porque la proclama de que el hostigado ha de encarnar la transformación radical de la sociedad no debe exactamente todo a quien la hizo famosa, Karl Marx.

Las aportaciones de Flora Tristán condujeron a una relación, en principio idílica, entre marxismo y feminismo. La relación tenía que ser positiva si entendemos ambos movimientos como indisolubles de la política y que ambos basan sus teorías en relaciones de poder. Algunas portavoces como Clara Zetkin apostaron por el marxismo en tanto que éste defiende que las mujeres deben participar del sistema de producción, asunto que en la práctica el mundo obrero no veía con buenos ojos. El divorcio entre ambos movimientos fue más que obligado puesto que el feminismo necesitaba más alcance de lo que el marxismo estaba dispuesto a dar. El socialismo por su parte, también poseía ciertas carencias para las necesidades de las feministas, pues siempre existían otras cuestiones que estaban antes que el empoderamiento femenino. Refugiándose tras la consigna de que la revolución del proletariado significaba la revolución de las mujeres, éstas, resignadas una vez más, fueron alejándose de ambos. Pero esta vez no sin hacer ruido²⁶⁴.

Alejandra Kollontai²⁶⁵, empezó a exclamar abiertamente que el tan manido problema femenino que se esgrimía para coartar a este género de los derechos del otro, no era tal, sino que éstas se veían acorraladas por una gran paradoja, siendo parte del grueso productivo y a la vez careciendo de derechos que las respaldasen. Introducían entonces la dimensión privada en la ecuación para conseguir la tan ansiada independencia emocional, económica y social femenina. La nueva mujer que proponía Kollontai poseía por ello independencia psicológica y sentimental y la independencia pública, en materia de trabajo, necesitaba independencia privada para ser realmente efectiva.

Esta idea la recoge asimismo Emma Goldman²⁶⁶, apostando por la reestructuración de la sociedad, de la clase, pues ello contribuirá a la igualdad a sus individuos. Ella no habla de perdón, sino de entendimiento de las diferencias. La libertad completa hará que toda la

²⁶⁴ Nuria Varela, *Feminismo*, 66-76

²⁶⁵ Alejandra Kollontai, *La mujer en el desarrollo social* (Barcelona: Guadarrama, 1976)

²⁶⁶ Emma Goldman, *La hipocresía del puritanismo y otros ensayos* (México: Antorcha, 1977): 21-25 <https://docs.google.com/file/d/0BxolbZDtPTaWOWEzT19RbExhbFE/edit> (Consultado el 23 de julio de 2015)

esclavitud y sumisión sufridas hayan valido la pena. Sumamente interesante es la valoración que hace de la emancipación hasta ahora conseguida. En cierta medida se mofa del derecho a votar, del derecho a trabajar, cuando las bases del sistema están podridas. No en vano establece lo que mucho tiempo después se conocerá como la *superwoman*, esa mujer a la que se da libertad para conciliar vida laboral y familiar pero a unos niveles tan altos que más que sensación emancipadora provoca no alcanzar la plenitud en ninguna. De corte eminentemente anarquista, las ideas que expone Goldman atacan al principio de autoría que uno u otro movimiento político o institución fijaran. Nada es seguro y todo es cuestionable. La verdadera emancipación pasa por tomar tus propias decisiones, al margen de lo que la sociedad opine o dicte y en ningún momento condena la renuncia al éxito laboral a favor de la crianza de los hijos, siempre y cuando sea una elección propia. Anima al desdén, al desprecio y a la indiferencia contra las tradicionales opresiones y apuesta por la desaparición del antagonismo de los sexos.

Pero lo cierto es que el feminismo estaba cayendo en una espiral de desaprobación y falta de aliados. Sus consignas, sus métodos y sus querencias no se consideraban ni necesarios ni importantes y su popularidad rozaba la mediocridad. Así las cosas, era necesario un cambio y éste fue posible gracias a una filósofa consagrada que no se supo feminista hasta la creación de su propio libro.

En la década de los cuarenta, Simone de Beauvoir publica *El Segundo Sexo*, hecho que propicia la Tercera Ola feminista y renueva el movimiento. Dividido en dos tomos en los que aborda en primer lugar toda la mitología en torno a la condición femenina y en segundo sus propias experiencias, establece una serie de términos que serán usados aún hoy día: la mujer es la otra pero nunca hay necesidad de reciprocidad de ese sentimiento, se precisa de la ratificación constante de la mujer respecto al hombre, se introduce el androcentrismo en la cuestión discriminadora e inaugura una metodología interdisciplinar que identificará al nuevo periodo que estaba a punto de comenzar. Lo interesante de Beauvoir es su posición no como alumbradora de verdades universales -que también-, sino como una pieza más tanto del engranaje sometido como del feminista. Sus conceptos, sus testimonios y su famosa frase de “no se nace mujer, se llega a serlo”²⁶⁷ calan en las mentalidades de los años cincuenta y sesenta y son el caldo de cultivo perfecto para esa nueva generación de mujeres jóvenes que han de revigorizar el feminismo en la tercera ola.

²⁶⁷ Simone de Beauvoir *El Segundo Sexo*, (Madrid: Cátedra, 2014), 371

Tercera Ola

Consecuencia directa de la etapa anterior, los sesenta y setenta, fueron la equiparación del mundo laboral, familiar y sexual, al margen de lo que convenciones, reglas y estructuras de la sociedad dictaban. El logro de la emancipación pasó necesariamente por la toma de conciencia, el actuar de forma colectiva y el talante combativo en política. Pero lo realmente importante –e interesante- fue la conquista en materia doméstica y personal. Bajo este prisma, las principales defensas fueron el éxito profesional, antaño subordinado a la maternidad y el matrimonio, la liberación sexual, el carácter autosuficiente, independiente y autónomo respecto a la ayuda masculina²⁶⁸.

Con esos éxitos a sus espaldas, y un nuevo periodo feminista latente, un obstáculo más había de llegar para impedir su florecimiento completo. En concreto, un episodio que inicialmente debía suponer alivio y felicidad como es el fin de una guerra, propició una nueva forma de opresión silenciosa. Con los varones reposando en el hogar, la domesticidad obligada creó esposas atentas a los deseos del marido, la reactivación de la economía con la sustitución de las mujeres por los varones en las fábricas y la activación de la natalidad para la reposición de muertos debido al periodo bélico. La insatisfacción femenina trajo problemas personales, patologías que invitaban a la autodestrucción y que encontraban en el alcohol, los fármacos o la depresión sus mejores aliados. Era un problema extraño y meramente femenino que dejó perpleja a la comunidad médica que jamás consideró que el confinamiento y el premio mediante electrodomésticos modernos pudieran causar tamaña infelicidad. Claro está que la clave no residía en las posesiones materiales, que sin duda fueron cuantiosas, sino en la merma de las aspiraciones personales de esas mujeres que veían confinadas sus existencias, una vez más, a la casa, los hijos y al marido. La estupefacción que sentían los médicos ante el patológico panorama sólo es comparable a la estupefacción de los mismos por no comprender que la domesticidad significara desazón. No sabían por qué, no sabían qué, no sabían cómo. Por suerte para todos, Betty Friedan sí sabía algo del problema que no tiene nombre.

La tesis central de Friedan es que, etiquetar a la identidad femenina como la de ángel del hogar, suponía anular por completo su faceta pública. Amelia Valcárcel adopta el término de heterodesignación²⁶⁹, esto es, la feminidad es impuesta y dada siempre por otros y, obviamente, no satisface a quienes designa, puesto que las confina a una existencia autodestructiva y ansiosa. Como problema común que era, necesitaba del esfuerzo de todas para solucionarlo y ese esfuerzo pasaba por el reconocimiento del pasado, por el estudio de la

²⁶⁸ Mar Chicharro Merayo, "Representación de la mujer en la ficción postfeminista: Ally McBeal, Sex in the city y Desperate Housewives", *Papers: Revista de Sociología* 98 nº1 (2013): 15

²⁶⁹ Amelia Valcárcel, *Sexo y filosofía. Sobre mujer y poder*, (Barcelona: Anthropos, 1991)

teoría feminista anterior y por recoger algunos de sus preceptos como la razón que debe ser reconocida en las mujeres, la igualdad entre sexos como calidad civilizadora y que la cultura es fundamental en la formación de los sexos, no sólo la biología. La lucha contra los prejuicios, los dogmas impuestos irracionales y la subordinación del sexo femenino al masculino configuran las bases de la mística de la feminidad a la que la autora se refería²⁷⁰. Pero, lejos de denunciar simplemente el malestar íntimo de género femenino, en su *Mística de la feminidad*²⁷¹ Friedan señala que, lejos de resultar un tema privado, es de alcance político, en tanto que esa misma esfera mística es la consecuencia directa del enfado patriarcal contra el sufragismo y contra la aceptada aparición pública de las mujeres. No sólo se premia a cercenar toda posibilidad de realización fuera del ámbito doméstico, sino que también se culpabiliza a toda aquella mujer que no halla la felicidad en su devoción hacia los otros. Atacar entonces a la raíz del problema se hizo necesario para avanzar. Abrazar el radicalismo feminista se hizo entonces imprescindible como forma de pensamiento²⁷².

La década de los sesenta se identifica por su marcado carácter convulso. Ciento de reivindicaciones coparon las esferas públicas y la Nueva Izquierda aglutinó a todas las facciones en contra de la desigualdad sexual, racial o de clase. Pero estos grupos políticos pronto demostraron que las mujeres servían como mecanógrafas, hacedoras de café o animadoras del supuesto nuevo hombre. Cansadas de ejercer el mismo papel tanto fuera como dentro del movimiento, se desligaron totalmente de los varones, configurando el Movimiento para la Liberación de la Mujer no sin discrepancias. Como consecuencia, el feminismo radical se escindió entre las denominadas políticas, que culpaban al Sistema y no al hombre pero consideraban al feminismo como un ala más de la Izquierda, y las feministas quienes culpaban directamente al varón de presidir un movimiento de opresión contra el género femenino. Y ellas van a crear las teorías y grupos del feminismo radical²⁷³.

La aportación del feminismo radical fue desentrañar las esferas de la vida privada como centros de dominación patriarcal. Animando a la toma de conciencia y al análisis de las experiencias personales, se pusieron en marcha numerosos grupos de autoconciencia, intentando insuflarles un marcado aire político para transformar el problema. La idea, en apariencia justa, defendía la igualdad de sus miembros, pero acabó mostrando que el tratamiento en igualdad de consideración conducía a la repetición constante y al nulo avance

²⁷⁰ Ángeles Jiménez Perona "El feminismo liberal estadounidense de posguerra: Betty Friedan y la refundación del feminismo liberal" en Ana de Miguel y Celia Amorós (coord.) *Teoría feminista. De la Industrialización a la globalización 2* (2005): 15-21

²⁷¹ Betty Friedan, *Mística de la feminidad* (Madrid: Cátedra, 2008)

²⁷² Ana de Miguel, "Los feminismos a través de la historia. Capítulo III. Neofeminismo: los años 60 y 70", *Mujeres en Red*, (2007): 2 <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1311> (Consultado el 7 de septiembre de 2015)

²⁷³ *Ibíd.*, 3-4

de la cuestión. Por ello, el paso siguiente era obligado: la identificación y defensa de la identidad propia femenina así como el marcaje adecuado de sus diferencias. O lo que es lo mismo, del feminismo de la igualdad se pasó al feminismo de la diferencia²⁷⁴. Mientras el primero pretende transferir categorías analíticas y definitorias masculinas a las mujeres para darles el mismo peso e importancia, el segundo aboga por la ruptura del entramado político-social, científico, ontológico y epistemológico del patriarcado, debido principalmente a su configuración como dominador de la masculinidad sobre la feminidad²⁷⁵.

Este nuevo tipo, que va a identificar a esta nueva Ola, obedecía a las nuevas peculiaridades del contexto que la encumbra, esto es, la situación global y no ya personalizada de cada comunidad y de las reacciones de sus miembros ante diferentes situaciones y pensamientos. Las aportaciones fundamentales del feminismo de la diferencia, así como de la Tercera Ola son la autoconciencia de sus miembros y el abandono del intento de homogeneizar el movimiento. Sus metas no son tanto manifestarse al modo tradicional sino adoptar un nuevo tipo de manifestación activa que pasa por la reasignación de los roles tradicionales femeninos. Al ser conscientes de sus diferencias y al abandonar las pretensiones de imitar un único modelo, definen y hacen vivir el feminismo de manera diferente. Otro rasgo característico de la Tercera Ola es que recupera lo que la Segunda se había empeñado en erradicar y he aquí su éxito, la no negación de las “esencias”, no siendo ya necesario renunciar a una cosa para tener otra. Tal vez, atendiendo a este contexto, algunas de las recomendaciones para el futuro y del movimiento pudieran ser un cambio de los métodos, alejándose ya de la continua culpabilización de los hombres respecto al control de las mujeres que dificulta la adhesión de nuevos miembros al movimiento. De igual manera podría aumentar la conciencia y participación de toda la comunidad con sus diferencias culturales y sociales; y finalmente combatir problemas modernos y desgraciadamente comunes como los alimenticios, los estereotipos corporales, la violencia o las enfermedades de transmisión sexual²⁷⁶.

Porque la repetición sistemática de teorías caducas conlleva a la dispersión de los miembros del movimiento feminista, imposibilitando, ahora desde dentro, la culminación de sus propósitos y anhelos. Cierto es que las especulaciones y malentendidos malintencionados han provocado una era oscilante entre el descontento y el esfuerzo por no caer en él, algo que, a veces, se materializa en la nueva ola de nuestro siglo.

²⁷⁴ María Salas, “Una mirada sobre los sucesivos feminismos”, *Documento Social*, nº 105 (1996): 23-24

²⁷⁵ Leonor Suárez Llanos, *Teoría feminista, política y derecho*, (Madrid: Dykinson, 2002), 63

²⁷⁶ Andrea Biswas “La tercera ola feminista: cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuentan” *Tiempo Cariátide* 6, nº68 (2004) [Sin paginar] <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/sep2004/biswas.html>

III.2. CUARTAS PARTES SIEMPRE FUERON BUENAS

El postfeminismo

En el año 2013 la plataforma de microblogging *Tumblr* fue la causante de la creación del *Women Against Feminism*²⁷⁷, conformado por una serie de fotografías de mujeres jóvenes, que mostraban su rostro y unos textos contra el feminismo. Algunas de las proclamas que exhibían aseguraban que su renuncia a ser feminista descansaba en que preferían ser esposas y madres antes que desarrollar una carrera profesional, eran capaces de pensar por ellas mismas, les gustaban los cumplidos masculinos sobre su cuerpo o que no se sentían víctimas ni del sistema ni mucho menos de los hombres, sino que renunciaban a pertenecer a un colectivo que culpaba a otros de las malas decisiones que las mujeres tomaban. Al margen de la estupefacción que este fenómeno provocó en los focos feministas, lo que *Women Against Feminism* estaba manifestando era una absoluta falta de información respecto al movimiento, una imperdonable falta de respeto para con el pasado pero también un síntoma contemporáneo del feminismo hoy en día, fruto del hastío y del estado comatoso y agonizante del mismo. Ya no se trataba de visibilizar a las mujeres, ni de darles derechos, ni tan siquiera de conquistar la esfera pública y mucho menos de politizar lo privado. Estas nuevas generaciones del siglo XXI entendían que todo eso ya existía y no consideraban la posibilidad de un mundo en el que eso no fuera posible. Las victorias conseguidas son para ellas naturales y mundanas, lo que justifica su rechazo hacia el feminismo por inútil y sobre todo por su enorme e injusta carga peyorativa como movimiento castrador masculino.

Algunos autores fijan la década de los ochenta como el momento de pérdida de vigor del feminismo, cuando no de su muerte o división interna. Si su presencia pública no es tan notoria como antaño, tal vez pueda deberse, tal y como apunta María Salas a tres factores: porque las conquistas y las metas pautadas están muy cercanas en el tiempo y el factor

²⁷⁷ <http://womenagainstfeminism.tumblr.com/>

temporal, o lo que es lo mismo, la perspectiva histórica, es fundamental para ver si algo funciona o no; en segundo lugar por la despolarización del propio movimiento, tanto en países, como en gremios, como el clases; y en tercer y último lugar por el mero hecho de haber alcanzado unos objetivos iniciales y comunes a todo el género y ahora existir otros que divergen y no son coincidentes²⁷⁸.

No obstante, la afirmación de que el feminismo ha muerto es errónea, cuando no absurda, y como apunta la autora hay ciertos objetivos comunes que aún se comparten, eso sí, amoldándose a los tiempos que acontecen. En primer lugar está la modificación de las propias agrupaciones feministas, pues de grandes congregaciones han venido a configurarse como pequeños grupos que ofrecen apoyo a otras mujeres bajo proyectos estatales. En segundo lugar está el problema histórico, o lo que es lo mismo, cómo esta disciplina ha ninguneado e invisibilizado a las mujeres durante muchos años, encontrándose ahora con un panorama que pretende la rescritura de la Historia, en una nueva versión que incluya las aportaciones de las mujeres. Esto está íntimamente relacionado con el tercer punto, la elaboración de importantes estudios sobre los problemas anteriormente mencionados dentro del ámbito universitario, institución que ha puesto bastantes trabas a la hora de aceptar, albergar y financiar estos proyectos. Finalmente está el factor institucional, la creación de ministerios destinados a las cuestiones femeninas, lo cual posee casi tantas ventajas como desventajas, porque mientras por un lado asegura las reivindicaciones feministas por otro merma el potencial de los grupos de base²⁷⁹.

El término postfeminismo surgió a nivel popular de la mano de Susan Bolotin²⁸⁰, quien equiparaba el feminismo con la infelicidad. Llegaba a la conclusión de que la cultura popular ya ha dado a las mujeres los derechos que querían y que, por lo tanto, la labor e intenciones del movimiento ya no son necesarios, sino que rayan en lo obsoleto. Es más, en su tesis incluso tilda al feminismo de opresor para con las mujeres, pues tuvieron que renunciar a tamaños dones como la maternidad o la femineidad normativa en pos de un éxito profesional impuesto. Esta línea de pensamiento estaría en perfecta consonancia con el movimiento citado al principio de este capítulo pero, no obstante, no es la única existente.

Las perspectivas más dadas al abordaje del postfeminismo son la mediática y la académica, con la elaboración de múltiples estudios que versan sobre teorías evolucionistas feministas ligadas con el estructuralismo, interesados por los debates internos y externos

²⁷⁸ Salas, "Una mirada", 28-29

²⁷⁹ *Ibíd.*, 29-31

²⁸⁰ "Voices from the Post-Feminism Generation", *The New York Times*, 17 de octubre de 1982 cit. en María Isabel Menéndez Menéndez, "Biopoder y postfeminismo: la cirugía estética en la prensa de masas", *Teknokultura* 10, nº3 (2013): 620

feministas, como los *Cultural Studies* o la teoría *Queer*. No en vano autoras como Gascón-Vera describe a esta fase postfeminista como "una combinación de feminismo, lucha por los derechos *queer* y otros movimientos pro-sex, porque las feministas del siglo XXI están promoviendo una conversación más abierta sobre temas sexuales"²⁸¹.

La sexualidad como motor y como epicentro de una nueva construcción social. De hecho, asegura Jutta Burgraff, en esta época postfeminista el término *gender* llega incluso a sustituir al término sexo. Divulgada a partir de los años sesenta del siglo pasado, esta pequeña modificación dictaría que las categorías de masculinidad y feminidad no vienen dadas en exclusiva por la biología, sino por la cultura. Roles y estereotipos entran en juego para designar lo que uno y otra es. No en vano, esta idea es igualmente defendida por la teoría *Queer*, que rechaza la categorización universal de varón, mujer, heterosexual y homosexual, arguyendo que las identidades sociales poseen igual anomalía. Pero también dan un listado de esos reelaborados géneros que abarcarían el heterosexual masculino, el heterosexual femenino, el homosexual, la lesbiana, el bisexual y el indefinido. En resumidas cuentas, masculinidades y feminidades no son las únicas respuestas derivadas de la dicotomía sexual biológica, sino que toda aquella actividad sexual resultante, puede ser justificada²⁸².

Por otro sendero totalmente diferente camina la teoría de la investigación mediática, aquella que atañe al papel y responsabilidad de los medios de comunicación en la construcción de las identidades, que redefine peyorativamente el lema de "lo personal es político". Si hace esto es porque relaja, e incluso abandona, la crítica a la cultura del patriarcado y la equiparación de los medios de masas como culpables de su difusión. Lo que asegura es que las elecciones que cada mujer hace se desligan radicalmente de la estructura de la sociedad en la que viven y de las condiciones pautadas por el patriarcado, amén de arrojar un marcado desprecio por los logros del feminismo de época anterior. Tildándolo de obsoleto, festejan los resultados del feminismo pero en un escenario propio del neoliberalismo, otorgando la posibilidad de que sujetos con estudios y acceso al mundo laboral puedan consumir libremente. Curiosa contradicción que enfrenta la independencia económica, profesional y afectiva con la dependencia a la imagen y estética corporal, algo que ya una feminista famosa en su día, muy acertadamente, denominó el mito de la belleza²⁸³.

²⁸¹ Rebeca Yanke "Feminismo 3.0. la nueva ola", *El Mundo*, 8 de marzo de 2015
<http://www.elmundo.es/espana/2015/03/08/54fb4b6be2704ec7518b4570.html> (Consultado el 8 de marzo de 2015)

²⁸² Jutta Burgraff "Acerca de la ideología postfeminista de género" *Conoze.com*, Feminismo y género, 23 de mayo de 2007
<http://www.conoze.com/doc.php?doc=733> (Consultado el 8 de marzo de 2015)

²⁸³ María Isabel Menéndez Menéndez "Biopoder y postfeminismo: la cirugía estética en la prensa de masas", *Revista Teknokultura* 10, nº3 (2013): 619-622

Este mito de la belleza, término acuñado por Naomi Wolf²⁸⁴ en la década de los noventa, aseguraba que la sensación de falta de libertad latente en las mujeres contemporáneas, se originaba en temas totalmente frívolos y banales como la apariencia física, el peso o el peinado. Esa relación de sumisión al aspecto es directamente proporcional a la presencia pública de las mujeres, esto es, a mayor superación de obstáculos materiales y legales, mayor presión y crueldad sobre la apariencia física de quienes osan derribarlos. El control social que antaño ejerciese la mística de la domesticidad, era ocupado ahora por el de la belleza, término ni universal ni inmutable que no posee justificación biológica ni histórica que la respalde. No obstante, el modo en que opera y también el modo en que afecta a las mujeres que lo sufren, es el resultado de los mecanismos contraofensivos del poder, la economía y la cultura que castiga las osadías del feminismo. Porque el mito de la belleza muestra cómo operan las instituciones patriarcales y su poder institucional y cómo, en definitiva, este mismo mito es moldeador de comportamientos, escudándose en la apariencia.

Como se puede observar, la mujer siempre es objeto de análisis medible en términos de alteridad, como ya había expuesto Simone de Beauvoir décadas antes. Bien sea por su imagen, por sus funciones o por sus expectativas, el género femenino siempre requiere de su reflejo masculino y ambos sexos están condenados a moverse en dos esferas –la privada y la pública-, que en ningún caso son complementarias y, siempre, motivo de conflicto.

Celia Amorós construye una interesante teoría sobre lo privado y lo público, categorías que jerarquizan los espacios y a su vez, los sexos. El espacio público es eminentemente masculino, espacio donde se realizan actividades y dichas actividades son valoradas y dadoras de prestigio. El espacio privado es otro asunto totalmente diferente, donde el principio de individualización no ha lugar, ya que ésta es propia de los espacios públicos. Lo público es el lugar de los pares, de los sujetos del contrato social, donde reside el poder y se puede ostentar. Pero el privado es el de las idénticas, en femenino, de lo indiscernible, carente de sustantivos para repartir, ni prestigiar, ni reconocer, porque todo está ya repartido, reconocido y designado²⁸⁵. Pero si tomamos en cuenta la máxima de la alteridad y la sometemos a examen, cabría preguntarse si simplemente permanece como el gran descubrimiento del feminismo o es un punto de partida para solucionar la misma. La respuesta puede tenerla Carmen González Marín²⁸⁶, al apuntar a dos visiones fundamentales del mundo desde

²⁸⁴ Naomi Wolf *The Beauty Myth: how images of beauty are used against women* (Nueva York: William Morrow & co., 1991), 214-221

²⁸⁵ Celia Amorós "Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de lo masculino y lo femenino", *Feminismo, igualdad y diferencia* (México, UNAM (1994), 1-3

²⁸⁶ Carmen González Marín "Dos dogmas del feminismo", *Feminismo/s*, nº15 (2010): 55-68

perspectivas feministas: la alteridad donde la mujer es la otra del varón por un lado y la solución a ésta por otro, que pasa por la superación o la vindicación de este supuesto.

Como se ha establecido en multitud de ocasiones, amén de en este trabajo, actualmente no hay motivos para obviar el legado feminista. No obstante, tal vez sean comprensibles las razones existentes que explican el rechazo actual ante la pervivencia del mismo, como una percepción sesgada del movimiento y una respuesta emocional no demasiado clara ni positiva ante él o sus consecuencias. La percepción del movimiento como algo trasnochado, caduco y sobre todo fracasado viene en buena medida justificada o explicada por la percepción errónea del éxito del mismo. Su mayor fallo es la no asunción de su edad, esto es, su falta de evolución conceptual y adecuación a los tiempos vividos. De ahí el rechazo de mujeres jóvenes que censuran el movimiento, desconociendo totalmente no sólo sus éxitos pasados, sino su simple significación.

Bifurcado en dos grandes teorías, feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia, ambas han mostrado su ineficacia y fracaso para alcanzar la emancipación femenina y ambas han tenido a la alteridad como foco indiscutible de su construcción. La alteridad corresponde a la identidad, pensando ésta como la ejemplificación de la ansiedad de control, y aunque pueda parecer lo contrario, no es una categoría ni inmediata ni indiscutible. Su eterna obsesión por parte del feminismo de establecerla como el pivote base tanto de su destrucción como de su vindicación, ha provocando el fiasco de la revolución social femenina, al minar el terreno con flancos desprotegidos en materia de política y arrojar conceptos en buena medida paradójicos. Por un lado el feminismo de la igualdad apostó por un tipo único de sujeto, el de la diferencia estableció dos, pero ambos tuvieron en común que éstos son inamovibles, quedándose paradójicamente en una proclama patriarcal.

Si la alteridad se prepara rompiendo con el objeto o constructo social, surge la pregunta de, si somos iguales, qué justifica las elecciones, vidas activas o pasivas, productivas o no productivas. Si se opta por la vindicación la tensión se traslada a elegir entre realidad esencial y percepción viciada, esto es, se trata de abandonar por siempre la horma de la feminidad dictada desde el patriarcado y abrazar una feminidad auténtica. La pregunta obligada es si entonces se admite un mundo de mujeres o se desea los privilegios que tradicionalmente fueron otorgados al varón. Todas estas tensiones no resueltas, sino mucho más embarulladas, podrían equiparar postfeminismo con el cansancio.

Como puede observarse, esta nueva etapa postfeminista, que algunos denominan incluso Cuarta Ola del feminismo, parece encontrar más obstáculos que éxitos y aglutinar más

descontentos que adeptos. Comenzábamos señalando el *Women Against Feminism* como síntoma del descontento y fracaso del movimiento, para luego exponer una serie de cuestiones que, al menos en apariencia, parecían darle la razón. No obstante, faltó la otra parte, aquella que sí reclama el feminismo como logro común de todas las mujeres y, reivindicando su valioso legado, sigue defendiendo las ideas primigenias, eso sí, adaptándolas al contexto actual. Para ello, dos autoras han defendido con argumentos coherentes y grandes dosis de humor la necesidad, aún hoy día, de contar con un movimiento feminista.

En primer lugar, una joven estudiante de periodismo llamada Samantha Bradley²⁸⁷, publicó una réplica bastante acertada del mencionado *Women Against Feminism* haciéndose eco del poder mediático del mismo y escandalizándose por ello. En su artículo, Bradley hace mención no sólo a lo absurdo del movimiento antifeminista en sí, sino que enumera todos aquellos logros que esta generación, con carencias informativas, debe al feminismo: la educación que poseen, la capacidad de decisión de formar una familia cuanto quieran, la posibilidad de elegir libremente la ropa que usan o el simple hecho de poder conducir. Además de ello, la autora pone de manifiesto las dificultades que aún hoy, en muchas partes del mundo, tienen que sortear las mujeres, como la desigualdad salarial o la violencia de género entre otras. Cierra su artículo con grandes dosis de ironía y no exenta de condescendencia, animando a las antifeministas a jactarse de ello no sin antes aconsejar:

“asegurarse de que lo hacen viajando en autobús (porque no pueden conducir), luchando por leer las señales y carteles en la calle (porque recibieron una educación inadecuada y sexista), vistiendo una larga falda marrón (cualquier cosa más corta sería considerada símbolo de la liberación femenina y tampoco podrían permitirse nada más bonito), de camino a coger del brazo a sus novios acompañadas de sus embarazadísimas madres (no hay anticonceptivos) que deben supervisarles. Además el autobús está segregado por sexos (porque algunos de los hombres de un parlamento exclusivamente masculino pensaron que era lo adecuado) y pasarán el tiempo mirando por encima del hombro porque para las mujeres el mundo es un lugar inseguro y violento”

²⁸⁷ Samantha Bradley “Women Against Feminism makes no sense”, *Birdee*, 31 de julio de 2014 [Sin paginar] <http://birdeemag.com/women-feminism-makes-damn-sense/> (Consultado el 3 de octubre de 2015)

En segundo lugar Caitlin Moran²⁸⁸ expone de manera hilarante todos los conflictos, prejuicios y falacias con las que ha tenido que lidiar el feminismo. Basada en su propia y divertidísima experiencia vital, Moran aborda temas como la menstruación, el temor al vello corporal, el matrimonio, la maternidad, el peso o el aborto, a través de sus correlativos capítulos. Pero tal vez sea el relativo al feminismo propiamente dicho uno de los más interesantes, tanto por hacerse eco de ese descontento respecto al movimiento en la actualidad, como por exigir la necesidad del mismo. La primera de las cuestiones las resume en su sesuda encuesta para saber si una mujer es feminista “A) ¿Tienes vagina? B) ¿Quieres responsabilizarte de ella? Si en ambos casos has contestado sí, entonces ¡enhorabuena! Eres feminista²⁸⁹”. Su irónica simplificación, aunque no por ello desacertada, del debate para que una mujer se tilde de feminista viene a raíz del estupor que le provoca la baja aceptación del movimiento para con las mujeres jóvenes contemporáneas y en la onda del movimiento anunciado al inicio de este capítulo, *Women Against Feminism*. Y es precisamente a ellas a quienes contesta, con esa mezcla de enojo y sarcasmo que la identifican, asegurando en primer lugar que el responsable es la confusión del término feminismo con cualquier cosa relacionada con la mujer, en tanto que se constituye como un caos político, léxico y gramatical; y en segundo, que hay que desterrar de una vez por todas la idea, amplia y falsamente difundida, de que el feminismo pretende un tipo determinado de mujer.

“¿Qué creéis que ES el feminismo, señoras? ¿Qué aspecto de la “liberación de la mujer” no va con vosotras? ¿Es el derecho al voto? ¿El derecho a no ser una propiedad del hombre con que te casas? ¿La campaña por la igualdad de salarios? ¿El *Vogue* de Madonna? ¿Los vaqueros? ¿Todo esto tan cojonudo TE PONE DE LOS NERVIOS? ¿O sólo ESTABAS BORRACHA EL DÍA QUE HICIERON LA ENCUESTA?²⁹⁰”

Moran reivindica el movimiento y lo hace a través del humor. Espléndida representante del postfeminismo, intenta aclarar por enésima vez los errores más comunes y perniciosos del movimiento. Su franqueza, fresca, su esperpento, pero también el paulatino descubrimiento que realiza del feminismo a lo largo de su vida, son correlativos al tipo de mujer que el postfeminismo pretende encumbrar. Algunas de sus conclusiones resuenan como cañonazos certeros y van directas al foco del problema, sin ambages, digna sucesora de las reivindicaciones de la Primera Ola, del radicalismo de la Segunda o de la autocrítica de la Tercera.

²⁸⁸ Caitlin Moran, *Cómo ser mujer* (Barcelona: Anagrama, 2013)

²⁸⁹ *Ibíd.*, 94

²⁹⁰ *Ibíd.*, 95

Como apuntábamos, un nuevo movimiento siempre es encumbrado por un nuevo protagonista y, en este caso, las mujeres postfeministas respetan una tipología basada en la posesión de títulos universitarios, en el conocimiento de la tecnología y en la dependencia de ella, en el deseo de ascender laboralmente, en el disfrute de su vida sexual, en la obtención de propiedades que habitualmente conllevan el inconveniente de debatirse entre la responsabilidad pública y las reuniones y fracasos de su vida privada. Pero actualmente se abre un debate en torno a la idea de progreso que tan bien definida estaba antaño, acentuándose una realidad de una juventud que no posee trabajo o que si lo posee es precario. Esto es, se critica al feminismo anterior por no amoldarse a la situación contemporánea²⁹¹.

Algunas autoras apuntan a que la liberación femenina viene ligada al desarrollo y a la contracultura de las mujeres, animando a la construcción de su identidad cultural, sus características propias, sus roles y sus actitudes²⁹², idea sumamente interesante a principios de los años noventa, cuando la cultura popular, movimiento contracultural donde los haya, encontró tanto en la *Girl Culture* como en el *Girl Power*, la consolidación de frases e imágenes de facciones jóvenes y femeninas en los medios de comunicación. En términos cinematográficos, las audiencias femeninas fueron un factor poderoso, principales responsables del éxito de determinados películas. En términos televisivos, los programas fueron protagonizados por chicas que exponían situaciones tanto de la vida cotidiana como del género fantástico. Sea como fuere, la cultura popular alcanzó todas las esferas en las que habitaban las mujeres y los hombres del mundo actual, incluido el feminismo. Por ello, es importante, cuando no imprescindible, hallar las manifestaciones que éste posee en los personajes ficticios de la cultura popular, porque de ellos depende la remodelación del movimiento por parte de las mujeres que forman actualmente parte de él. La plasmación práctica de esa misma remodelación, provocará un reflejo en pantalla de los intereses de las espectadoras, desestabilizando caducas estructuras de poder y difuminando fronteras entre lo público y lo privado.

Con un arsenal imponente de imágenes y narrativas representantes de la realidad actual, la concordia entre todas las fases feministas y la culminación en el tiempo presente pasa por la contestación, reescritura y recodificación de los viejos preceptos, ideas y estereotipos²⁹³.

²⁹¹ Carolina Mateo Cecilia "Domesticidades disidentes en la ficción televisiva contemporánea", *REIA: Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, nº1 (2013): 121-122

²⁹² Samara de las Heras Aguilera "Una aproximación a las teorías feministas", *Universitas: Revista de Filosofía, Derecho y Política*, nº9 (2009): 65

²⁹³ Kathleen Rowe Karlyn "Scream, la cultura popular y el feminismo de la Tercera Ola: Yo no soy mi madre", *Lectora: revista de dones i textualitat*, nº11 (2005): 43-52

III.3. ESPEJITO, ESPEJITO...

Crítica fílmica feminista

La Madrastra de Blancanieves, sujeto fuertemente anclado al mito de la belleza, necesitaba el reconocimiento diario de que era la más bella del lugar. Como si de un mantra obsesivo se tratase, consultaba cada día a su espejo mágico para comprobar que todo seguía imperturbable y que nadie amenazaba su hegemonía. Preguntaba, incesante, si seguía siendo la más joven, la más bella y la mejor. Del espejo mágico, un personaje masculino, siempre brotaban palabras halagüeñas que calmaban la adicción de la Madrastra, hasta que un nefasto día, lo que empezó a arrojar fue la imagen de una mujer, más joven, más bella, mejor. A partir de entonces, el cuento nos relata todos los intentos de esta mujer personificada como envidiosa, despechada y malvada, por acabar con la vida de su rival. No obstante, el detalle no poco significativo de que su autoestima se base en imágenes y en ideales dictados por una presencia masculina que alimenta el ego voluble de la implorante, nos lleva a reflexionar de qué modo tan sutil se nos habla desde bien temprano de la dependencia a la construcción de la identidad a través de las imágenes del otro.

Lejos de resultar baladí, el ejemplo expuesto muestra la importancia de las narraciones para la perpetuación de ciertos estereotipos, bien sea a través de los cuentos infantiles de antaño o de los productos de ficción televisivos actuales. Y hacemos la comparación porque el peso que pudieran tener aquellos en su momento, ha sido igualado, cuando no superado, por la modalidad televisiva presente.

El amplio espectro de identidades femeninas y masculinas mostradas en televisión puede etiquetarse según la calidad de los productos que coprotagonizan. Por un lado, atendiendo a los géneros de no ficción *-reality shows, late nights, dating shows-*, nos encontramos con toda una marabunta de programas obsesionados por filmar los devenires

diarios de mujeres y hombres y, a ser posible, sonrojar al espectador con su estilo depravado y políticamente incorrecto. La calidad del producto sólo es equiparable a la calidad de los protagonistas, donde la estereotipia fija unos valores de sumisión, adoración por el cuerpo y permisividad femenina y una bravuconería, desfachatez y mal trato tolerado masculino. Con ello, las identidades de ambos géneros quedan tipificadas y estigmatizadas y el resultado final es una bochornosa representación de ambos sexos. Pero por otro lado, encontramos productos en la ficción que vienen con personalidades alternativas y que ponen en entredicho lo mantenido durante años respecto a hombres y mujeres. Las fronteras sobre la concepción cultural de cada uno de ellos está totalmente difusa y el medio empieza a ser un aliado -en ocasiones demasiado tímido, demasiado lento- en materia de igualdad.

No obstante, es justo señalar un pequeño matiz en la labor ejercida por la mejor ficción televisiva, puesto que aunque lleva aunando riesgos en la narración, en la creatividad, la originalidad, en cuestiones técnicas y sin olvidar las argumentales, sus transgresiones rara vez afectan a las identidades de género, que siguen estando igual de consolidadas tanto en la heterosexualidad obligatoria como en la feminidad y masculinidad normativas. Es por esto que la pugna televisiva se centra por un lado en las sexualidades y representaciones de género que responden al rol patriarcal y por otro en unas más minoritarias que pretenden una emancipación de esos mensajes hegemónicos²⁹⁴.

Si esta realidad es posible, es decir, si los medios de comunicación poseen la capacidad de intervenir en la construcción social de género, es porque los individuos que conforman la sociedad a la que se dirigen comparten unos factores que les unen, tales como ideología, economía etc. Esos factores compartidos llevan inexorablemente a la creación de modelos, situaciones o comportamientos que puedan ser interiorizados por los espectadores a través de su visionado y su consiguiente inmersión en la historia. Las historias que el cine, la publicidad o la televisión nos cuentan no son reales, sino el fruto de la modelización de esa realidad. Por eso, durante mucho tiempo, la ficción televisiva ha respetado el androcentrismo patriarcal, sin adentrarse en el cuestionamiento de los estereotipos de género ni brindar lecturas alternativas que reflejen los cambios vividos por ambos sexos. Es más, la continuidad de la hegemonía masculina y el detrimento de la femenina, potencia la trivialización de este género²⁹⁵.

No se trata de que aparezcan mujeres en pantalla, ni tan siquiera que protagonicen historias, pues eso podría llevarnos a justificar las bondades de un género como la telenovela, donde la progresión está ausente; sino a mostrar un cambio, encabezado por un protagonismo

²⁹⁴ María Isabel Menéndez Menéndez, y Francisco Zurian Hernández, "Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy", *Anagramas* 13, nº25 (julio-diciembre 2014): 57

²⁹⁵ *Ibíd.*, 58

femenino acorde con los logros y barreras superadas por parte del bando femenino y que traten historias complicadas, críticas, que sirvan como ejemplo a imitar. No se trata entonces de cuestiones cuantitativas, sino de calidad y pragmatismo.

Este cambio representacional vendría dado por diversos factores, entre los cuales encontramos el deseo de ruptura con la invisibilidad propia de las mujeres en el devenir audiovisual y la subversión de estereotipos de género. Este mismo cambio también tiene que ver con la escasa acogida, por parte de la audiencia femenina, de un producto y discurso hegemónico, donde las protagonistas siempre son secundarias y adoptan un rol doméstico. El progresivo abandono de este modelo y el deseado avance hacia otro, identificado por papeles con notable autonomía y calado más complejo y original, es la mira más inmediata a donde apunta la relación entre feminismo y audiovisual²⁹⁶.

A este respecto, no olvidemos que, en esencia, el protagonismo femenino en sí mismo es toda una transgresión. Por un lado combate la invisibilización constante en el medio y por otro rompe estereotipos recurrentes. Su abordaje de las temáticas sexuales o la renuncia a la maternidad son dos de los muchos estandartes que combaten los tabúes y que se combinan con asuntos propios de la esfera femenina, muchas veces ignorados y en la mayoría de los casos ninguneados²⁹⁷. Esta idea, sumamente interesante para ver la unión entre proclamas feministas y productos audiovisuales, viene a recoger las demandas de todas las portavoces feministas que exclamaban que lo personal era político y que los cambios verdaderos, útiles y necesarios para la emancipación femenina empezaban en la esfera íntima de éstas.

La ficción televisiva ofrece ejemplos y modelos de conducta que pugnan por la emancipación femenina y cuestionan la masculinidad hegemónica. Aunque no es del todo efectiva ni muestra tantas alternativas como estereotipos existen, intenta ofrecer un aspecto más progresista sobre esta cuestión. Lo que sí logra es la presentación y difusión de nuevos discursos que boicotean las bases impregnadas de androcentrismo y heteronormativismo dominante en el discurso mediático. Con ello, la aparición del protagonismo femenino en las series de ficción, así como el cuestionamiento masculino de la virilidad dominante, consiguen incomodar a la sociedad no acostumbrada al ataque de los designios normativos patriarcales. Además, desde una perspectiva de género, estos productos de ficción actuales, brindan interesantes e importantes momentos de reflexión en tanto que ofrecen modos de presentar al género y a la sexualidad diferente, ampliando las representaciones posibles y difundiendo renovados ejemplos representativos que ejercen su influencia tanto en la audiencia como en la

²⁹⁶ *Ibíd.*, 59-60

²⁹⁷ *Ibíd.*, 63-64

visión social general²⁹⁸. El feminismo entonces, encuentra en el audiovisual no sólo a un enemigo que abatir –que también- sino un foco progresista que permite adecuar el discurso al tiempo presente y valerse de las imágenes en sentido constructivo para difundirlo.

Pero para entender la relación entre feminismo y cine, hemos de trasladarnos a los años setenta estadounidenses y británicos, focos de la intentona del movimiento de renunciar a la representación de la mujer como objeto subordinado al varón. Para lograr tal fin, cuestionaron y denunciaron el funcionamiento ideológico del Hollywood clásico, pues potenciaba la diferenciación sexual de ambos géneros con la consiguiente denigración de la mujer. Autoras como Teresa de Lauretis²⁹⁹ señalaron que el cine podía verse como una maquinaria de creación de imágenes y que, en tanto que la mujer se pintaba como un objeto a representar, se convertía en una imagen más que el cine proyectaba. Ahora bien, estas imágenes que el cine reproduce, vienen condicionadas por toda una serie de interpretaciones que habitan dentro de la óptica patriarcal y condicionan el visionado y la asimilación de los roles de todos los sujetos sociales. Annete Kuhn completa esta sentencia, en clave optimista, al sostener que dado que las imágenes de mujer son constructos sociales también cabe esperar que, como tales, propicien la creación de alternativas. Para la autora, la teoría fílmica feminista analizará por igual tanto las imágenes que se potencian como las que permanecen ausentes, esto es, “las formas en que las mujeres no aparecen en absoluto en las películas o no están en cierto modo representadas en ellas³⁰⁰”.

La labor de la teoría fílmica feminista va a bifurcarse por la línea historiográfica y la línea analítica. Las diferencias entre ambas estriban en que la primera supone el rescate y estudio de mujeres con notoriedad dentro del mundo cinematográfico, con un marcado sentido sociológico, y la segunda, está íntimamente ligada a la historiografía y bibliografía, siendo mucho más teórica y con una visión comprometida y tintes más radicales³⁰¹.

Como se ha señalado anteriormente, todo empezó con el cine clásico, por ser el que más se veía, para cuestionar qué imágenes se daban de las mujeres visual y narrativamente, qué funciones cumplían dentro del entramado narrativo y, no menos importante, cómo evitaban ser representadas. Con un discurso totalmente ausente, puesto que los personajes femeninos no tenían potestad ni para contar sus historias ni para controlar sus representaciones, existían principalmente dos estereotipos: la mujer buena y la mujer mala. Términos unidos al espacio doméstico y ausencia de carga erótica el primero y un destino

²⁹⁸ *Ibíd.*, 70

²⁹⁹ Teresa de Lauretis, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine* (Madrid: Cátedra, 1992), 29

³⁰⁰ Annette Khun. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. (Madrid: Cátedra, 1991): 87

³⁰¹ María Castejón Leorza “Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres”, *Berceo*, nº147 (2004): 308

bifurcado entre el sometimiento como ángel del hogar o el sufrimiento por no someterse al mismo el segundo, las teorías fílmicas feministas profundizaron en la mujer como imagen, dando lugar a la dicotomía entre objeto de deseo y objeto peligroso³⁰². Aquí es donde había quedado Laura Mulvey, y será donde diversas autoras abracen sus ideas y las reformulen. Una de ellas fue Mary Ann Doane³⁰³, quien estableció una teoría sobre el deseo femenino de la espectadora, que identifica a ésta con los personajes pasivo-masochistas. No obstante, matiza que la feminidad en este caso sería usada como máscara, que la espectadora aprovecha para mantener cierta distancia respecto a lo visionado. O dicho de otro modo, toda espectadora es consciente de la posición que se le da en pantalla sin que eso suponga una identificación única y obligada con el objeto visualizado.

Las aportaciones de Doane resaltan algo a tener muy en cuenta para el análisis de cualquier tipo de imagen femenina y no es otra cosa que el lugar de la espectadora. Éste se configura gracias a tres miradas, esto es, la del director que fragmenta una parte de la realidad, la de los personajes que componen esa ficción y finalmente la del espectador, que da el significado pertinente a la historia. Será necesario entonces prestar especial atención a esta tríada de cineastas, personajes y espectadores, pues de ellas dependerá la construcción de la identidad de la espectadora, en tanto que el medio es subjetividad pura³⁰⁴.

Tania Modleski³⁰⁵ sigue en esta línea de conciencia de la espectadora pero especificando que ésta es posible gracias al feminismo. Por ello discierne perfectamente la identificación que se produce, de la posición de sujeto oprimido que enarbolan, propia de las mujeres domeñadas por el sistema patriarcal. Habrá que esperar hasta los años ochenta para que los estudios fílmicos feministas abandonen un poco la relación espectadora-film y se centren más específicamente en la relación de la espectadora con cada género. Esta década, relata María Castejón, significó la profundización del discurso psicoanalítico y semiótico gracias a la identificación y a los procesos que a ella llevaban. No en vano, a finales de la década, toda la producción relacionada con revistas y libros sobre *Films Studies* o *Women Studies* crecieron exponencialmente, erigiéndose como foco de diálogo y construcción identitarios³⁰⁶.

La década posterior, recuerda la autora, supuso la dilatación del concepto género como inseparable de la cultura, la sexualidad o la sociedad, acordando que venía a ser un reflejo de la ideología. Ampliado el marco geográfico, cultural y religioso, las diferencias sociales, sexuales, étnicas o de edad fueron incorporadas al discurso, haciendo del término

³⁰² Eva Parrondo Coppel "Feminismo y cine: notas sobre treinta años de historia", *Secuencias* n°3 (1995): 9-11

³⁰³ Mary Ann Doane "Film and the masquerade: theorising the female spectator" *Screen*, vol.23, n°3-4 (1982):74-87

³⁰⁴ Castejón Leorza, "Feminismo y cine", 312

³⁰⁵ Tania Modleski, *The women who knew too much. Hitchcock and feminist theory* (Nueva York: Routledge, 2005)

³⁰⁶ Castejón Leorza, "Feminismo y cine", 308

algo rico y complejo, alejado ya que aquella máxima de que el género simplemente era una diferencia sexual para distinguir a hombres y mujeres.

Desde su origen hasta los estudios más recientes, en mayor o menor medida, las herramientas más recurrentes dentro de esta teoría fílmica feminista fueron la semiótica, el estructuralismo y el psicoanálisis. Mediante estos útiles, las feministas trataron de desmitificar la creencia consensuada de que los significados de las películas se toman del mundo real, aclarando que, por el contrario, son los propios textos cinematográficos los que naturalizan a la mujer como espectáculo. En esta línea, Kuhn apunta que el cine es demasiado propenso a naturalizar ciertas imágenes de la mujer debido a que la propia imagen, por el simple hecho de serlo, “presenta toda la apariencia de ser un mensaje sin código, una duplicación no mediatizada del mundo real”³⁰⁷. Lejos de ser un producto inocente, las imágenes fílmicas participan de una clara intencionalidad supeditada a la ideología dominante. No hay lugar para el cuestionamiento del mensaje debido a que “los significados parecen estar ya en la película y la única tarea del espectador es sentarse y captarlos”³⁰⁸. Esta idea, que culpabiliza a la manera en que se muestran los mensajes y no tanto a los mensajes en sí, la recoge Pilar Aguilar Carrasco, quien explica de manera pormenorizada las razones de por qué las historias que el audiovisual cuenta parecen reflejos de la sociedad real y, como tal, se tienen por naturales³⁰⁹. Entre algunas de las razones que esgrime, está la gran verosimilitud respecto a lo real ayudada de una cantidad ingente de códigos como pudieran ser los planos, la iluminación o los decorados que provocan que todo parezca coherente. Además el punto de vista que ofrece el cine y la televisión no puede ser modificable, el espectador ha de seguir el orden de los acontecimientos, resignándose a la narración propuesta y al tiempo en que ésta se ejecuta.

En el plano de la acción combativa, esto es, en las medidas a tomar para cambiar esta realidad y empezar a vislumbrar modelos de aprendizaje femeninos progresistas y acordes con la mujer actual, Lourdes Méndez Pérez propone que lo importante es ejercer el derecho a la auto-representación femenina, pues por él pasa el derecho al control sobre el propio cuerpo, siempre negado a las mujeres por considerarlas incapaces para ello. Como apunta la autora, esto trae además otra consecuencia, como es el amplio y complejo abanico de identidades del colectivo femenino³¹⁰. En esta línea, significaría un ataque directo a la pobreza de representaciones que suponen los limitados y consabidos arquetipos propuestos desde el

³⁰⁷ Kuhn, *Cine de mujeres*, 99

³⁰⁸ *Ibíd.* 146

³⁰⁹ Pilar Aguilar Carrasco “El cine, una representación patriarcal del mundo” en Juan Plaza y Carmen Delgado (eds.) *Género y comunicación* (Madrid: Editorial Fundamentos, 2007), 134-140

³¹⁰ Lourdes Méndez Pérez “Arte coño y otras representaciones del cuerpo sexuado: feminismos en el arte contemporáneo” en Javier Eloy Martínez y Anastasia Téllez Infantes (eds.) *Cuerpo y cultura*. (Barcelona: Icaria Editorial S.A, 2010), 161-164

patriarcado.

Patricia Mayayo³¹¹ asegura que la reconstrucción de la nueva identidad femenina pasa por poner en duda que aquellos papeles que representan a la esposa casta y obediente ofrezcan más beneficio político y personal para las mujeres que aquellos que reflejen a la liberada seductora. Por eso, para devolverle su importancia y hacer justicia con el género femenino, el cine debe mostrar su imagen en el presente, en toda su cotidianidad, atendiendo a los cambios sufridos y a las nuevas ideologías. Sirvan como ejemplo las palabras de Amar Rodríguez cuando apremia: “dejémonos de más engaños, seguro que las historias contadas por mujeres son narradas con otra sensibilidad, con otro punto de vista, lo que hará que gane el cine; que volverá a escribirse con mayúsculas y no en femenino o masculino o viceversa... como se puede pensar.”³¹²

Esta alianza entre audiovisual y feminismo posee una ventaja irrefutable: la visibilización de las problemáticas actuales y, con ella, una mayor concienciación de las mismas. Al exponer las dinámicas de nuestro tiempo, cine y televisión se erigen como altavoces de necesidades pero también de injusticias, lanzando un mensaje esperanzador en tanto que esos temas no se omiten, sino que se toman en cuenta. Sirva como ejemplo el problema de la violencia de género, asunto interesante porque es la máxima de la bajeza de quien la emplea y porque, cada día, aumentan en importancia los modos de combatirla y denunciarla. No en vano, una mayor conciencia social sobre los derechos de la mujer y una mayor visibilidad del maltrato hacia las mismas, han puesto de manifiesto la importancia del estudio de la violencia de género. La lenta transformación de la masculinidad hegemónica es la consecuencia directa del vínculo del masculinidad y poder. Con ello la dominación masculina es el resultado inevitable de una serie de ideas y prácticas inculcadas en la sociedad y que permiten privilegios y beneficios ilimitados, tanto materiales como simbólicos³¹³. Pero la crítica fílmica feminista también ha caído en ciertos determinismos que han actuado más en su detrimento que en su beneficio. Si a día de hoy parecen superados, es necesario recordar que el discurso necesario para identificarnos como mujeres no ha de nacer ni de la exclusión o de la diferencia destructiva. De igual manera hemos de rechazar la idea antañón difundida de la espectadora acrítica y complaciente, concienciándonos de que pertenece a una etapa

³¹¹ Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid: Cátedra, 2003), 173

³¹² Víctor Manuel Amar Rodríguez. *El cine y otras miradas. Contribuciones a la educación y a la cultura audiovisual* (Sevilla y Zamora: Comunicación Social S.C, 2009), 140

³¹³ Carlos Lomas “¿El otoño del patriarcado? El aprendizaje de la masculinidad y de la feminidad en la cultura de masas y la igualdad entre hombres y mujeres”, *Cuadernos de trabajo social* 18 (2005): 161-164

televisiva que se construye, precisamente, gracias al alto nivel cultural y a las aportaciones de la nueva tipología de espectador activo³¹⁴.

Tal vez esa idea de espectador impasible vaya ligada a la teoría de que la televisión es un medio para la anulación de la racionalidad, un enarbolamiento del consumismo y un procesamiento hipnótico e indiscriminado de mensajes e iconos. Hay que tener en cuenta que los arquetipos de género sobre los que habla la televisión son el resultado de la mediación sobre la realidad y en ningún caso la realidad misma³¹⁵.

No obstante, cabría matizar esta afirmación, que así lanzada conlleva no poca carga peyorativa para el medio televisivo y lo condena como instigador de las mayores vilezas del hombre. Como seres gregarios, nuestro entorno condiciona nuestras creencias, modificándolas o creándolas. Los estereotipos, y en concreto los de género, muestran una visión del mundo, que no la única, susceptible de ser influenciada por las creencias personales de quienes la contemplan. Lo que en resumen pretende ser aclarado es que el poder y la movilización que identifican a la televisión actual radican en el lugar desde donde opera, esto es, la privacidad del hogar. Con ello, los estereotipos, incluidos los de género, se redimensionan, fundiéndose con percepciones personales propias de la sociedad que encumbra al individuo. La televisión se convierte entonces en un reforzador y divulgador de creencias y valores. Pero cabría matizar que cada miembro que conforma las audiencias a las que la televisión se dirige, es único y activo, tal vez redefiniéndola como *self-media* o *group media* en lugar de *mass media*. Término anglófono signficante de autoconciencia, el *self* posee tres características a reseñar: conciencia colectiva, aspecto interpersonal y función ejecutora. O lo que es lo mismo, el mismo término de *self* alberga los significados de la toma de conciencia de uno mismo como parte de una colectividad; nuestro aprendizaje es fruto de la interacción con los demás; y todo ello es una cuestión de elección y asunción de responsabilidades³¹⁶.

Información, ideas, opiniones y emociones son adquiridas por el consumo de televisión. El mismo consumo puede suplir las carencias sensoriales y psíquicas propias de la vida contemporánea y que a veces acarrear una carga ideológica de interiorización de estereotipos, como los de género. Y es en torno al género cuando a las funciones tradicionales de televisión, esto es informativa, de entretenimiento y formativa, se agrega la psicosocial, encargada fundamentalmente de relacionar al espectador con su entrono y animarle a valorar

³¹⁴ Castejón Leorza, "Mujeres y cine", 309

³¹⁵ Lomas, "¿El otoño del patriarcado?", 268

³¹⁶ Sonia Núñez Puente, "Género y televisión. Estereotipos y mecanismos de poder en el medio televisivo", *Comunicar* 2, nº25 (2005) [Sin paginar] <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2926137> (Consultado el 20 de septiembre de 2015)

sucesos vividos en él así como a la revisión de sus valoraciones³¹⁷.

El efecto que los mensajes lanzados desde los medios tiene para con los humanos que los asimilan, no es directo y además, es múltiple. La primera de estas características no merma su potencialidad ni la integración, directa o indirecta, de ciertos esquemas cognitivos y emocionales. La segunda característica, por su parte, alude a la doble naturaleza de la ficción contemporánea: su pertenencia a las industrias culturales y su representación estética. O dicho de otro modo, la ficción es un entramado industrial con un fuerte componente empresarial, aspecto que lleva ligado las pretensiones de realización personal o colectiva y la transmisión de una ideología determinada. Por otro lado, la ficción conlleva un mensaje estético, que busca satisfacer al gusto a través de los receptores del placer³¹⁸. Esa misma satisfacción, pudiera ser aumentada cuando se dispone de una correcta alfabetización audiovisual. Ésta se configura como necesaria para un correcto consumo e interiorización de los mensajes audiovisuales para instar a los espectadores a ser conscientes de las características del medio, de la retórica de sus discursos y la autoafirmación como sujetos espectadores. La construcción de la identidad se forja entonces, entre otras cosas, mediante la recepción televisiva y la identidad de género de cada sujeto, de ahí la necesidad de co-educar en ambos aspectos. Para ello, habrá que insistir en la necesidad de desenmascarar los significados ocultos, las ideologías tras las representaciones, en este caso la de género, y de clarificar los procesos de identificación que conforman toda representación³¹⁹.

La modificación de la visión de la mujer en las series de ficción va ligada a su acceso a la esfera pública y su ascenso en la vida laboral. No obstante, los estereotipos en audiovisual, al transmitirse de manera indirecta y soterrada, requieren de minuciosos análisis que los detecten, corrijan y adapten a las circunstancias de la sociedad que los encumbra. Con ello, vienen a representar modelos de identificación que serán imitados por los espectadores que los contemplan, fomentando o bien reflexionando acerca de las representaciones estereotipadas o progresistas que ofrezcan³²⁰. Los productos de ficción actuales son perfectos indicadores de los modelos de feminidad más visibles, además de suponer fuentes de identificación con las espectadoras. Son el reflejo del auge intelectual, réplica de las élites ideológicas, que ha mudado de los foros académicos a la cultura de masas³²¹. Y aunque puedan hacer ciertas concesiones, ciertos géneros audiovisuales son aún muy reticentes al cambio.

³¹⁷ *Ibíd.*

³¹⁸ María Isabel Menéndez Menéndez, *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión* (Palma: Universitat de les Illes Balears, 2008), 19-21

³¹⁹ Jorge Belmonte y Silvia Guillamón, "Co-educar la mirada contra los estereotipos de género en TV", *Comunicar* 16, nº31 (2008): 115-116

³²⁰ Elena Galán Fajardo, "Televisión iberoamericana: mujeres, realidad social y ficción", *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, nº97 (2007): 49

³²¹ Chicharro Marayo "Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista": 29

III.4. EL MOVIMIENTO SE DEMUESTRA ANDANDO

Nuevas feminidades (y masculinidades)

Cuando hablamos de estereotipos, por lo general, la concepción del término suele ir ligada a semánticas peyorativas, en tanto que los consideramos parte sesgada de un todo, reticentes al cambio y portadores de prejuicios sobre determinados aspectos de la realidad, incluidas las concepciones de género. No obstante, algunos autores arrojan una visión más positiva de los mismos, en tanto que los equiparan a facilitadores que ayudan a comprender más y mejor las historias audiovisuales.

Es esta línea la que explora Tajfel³²² desde una óptica psicológica, asegurando que la adaptación al medio por parte del individuo requiere del uso de los estereotipos. Esta adaptación viene a ser definida como un proceso compuesto de una estructura triangular, basada en la categorización en partes definidas y estables, la comparación social entre esos subconjuntos definidos y la atribución de características que justifiquen esas mismas definiciones. Por curioso que parezca, el ser humano busca la simplificación personal para su comprensión del entorno, lo que conlleva la mayor reducción posible de su realidad y a la etiquetación en subgrupos de esa reducción. Es por ello que, una vez categorizados, definidos y justificados, ese proceso permite al individuo comprender mejor el entorno, amén de hacer más predecible conductas y comportamientos de sus semejantes. Esta idea, que complementa la función descrita por Tajfel y sostenida por Martínez i Surinyac³²³, es aplicada al medio audiovisual, en tanto que se erige como una ayuda eminentemente pragmática que simplifica atributos psicológicos y destaca las características más relevantes de los personajes que en él habitan.

³²² Cit en Elena Galán Fajardo "Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva", *ECO-PÓS* 9, nº1 (2006): 60

³²³ Gabriel Martínez i Surinyac *El guión del guionista. El desarrollo del guión desde la idea hasta el guión literario*. (Barcelona: Editorial Cims97, 1998), 140

No obstante, esta visión desinteresada e idílica de los estereotipos, conviene analizarla cautelosamente, ya que, al menos en términos audiovisuales, la simplificación no siempre es aliada de la justicia social ni muestra la cara más equitativa en materia de género. Sirvan al respecto las palabras de Elena Galán Fajardo³²⁴ cuando asegura que, esas mismas construcciones mentales que ayudan a la elaboración y percepción tanto de la realidad diaria como de la narración en las historias audiovisuales, con su simplificación, a priori altruista, puede llevar a la reiteración de representaciones tradicionales designadas al género masculino y femenino. El objetivo de facilitar el reconocimiento de grupos sociales, profesiones, actitudes o identidades, puede llevar a la perpetuación de imágenes estandarizadas y sumamente convencionales, no exentas de connotaciones negativas.

Estas connotaciones, lejos de presentarse unánimemente de forma explícita, aparecen en un alto porcentaje de manera velada, a través de gestos mínimos, expresiones socialmente aceptadas o concepciones comúnmente reconocidas. Una práctica que pasa desapercibida y que encuentra en la definición de micromachismos de Bonino³²⁵ su máxima representación. Según este autor, los micromachismos son diversas conductas que destacan por su sutileza y cotidianeidad, encargadas del control, de la violencia y de la limitación de la autonomía de las mujeres. Suelen identificarse por su invisibilidad, su legitimación social y su inconsciencia, tanto de quien los emplea como de quien los sufre. Recogidos en cuatro tipos, se escinden en coercitivos –uso de la fuerza de todo tipo para doblegar y convencer a las mujeres de su inferioridad-, encubiertos –ocultar su objeto de dominio abusando de la confianza y credibilidad de las mujeres-, en crisis –que refuerzan la situación desigual de poder en momentos de conflicto, tanto en aumento de responsabilidad de la mujer como en disminución de poder del hombre-, y utilitarios –los más invisibilizados y naturalizados, encargados de aprovecharse de las funciones tradicionalmente adjudicadas a las mujeres-, donde todos ellos componen las armas más novedosas y destructivas del aparato patriarcal actual. Sin duda alguna, estos micromachismos, o construcciones de poder derivadas de la desigualdad de género, conducen irremediabilmente a la fabricación de identidades masculinas y femeninas indesligables de la historia, de la economía, de la sociedad e incluso de las nociones psíquicas del momento histórico al que nos refiramos. E indesligables son también las concepciones de noción totalitaria³²⁶ esgrimida por De Moya, en tanto que la masculinidad

³²⁴ Galán Fajardo "Personajes, estereotipos y representaciones sociales: 77

³²⁵ Luis Bonino, "Los micromachismos", *La Cibeles* 2 (noviembre 2004) [Sin paginar]

<http://www.luisbonino.com/pdf/Los%20Micromachismos%202004.pdf> (Consultado el 18 de febrero de 2014)

³²⁶ Antonio de Moya, «Versiones y subversiones de la masculinidad en la cultura dominicana». *Perspectivas Psicológicas* 4, nº 3-4 (2003): 186

se representa mediante la fuerza y los héroes, y de la noción constante³²⁷ sostenida por Aguilar Carrasco, en tanto que la feminidad lo hace a través de un esquema repetitivo: sometida a la perspectiva androcéntrica; representante de un papel secundario cuando no parcial o como incidente de la trama; objeto cosificado e íntimamente relacionado con una sexualidad sometida a los deseos del sujeto masculino y, además, anulada ante la genitalidad viril; imitación de modos y maneras masculinos en términos de brutalidad y violencia; negación de criterios ideológicos; y finalmente personificación de la torpeza, de la incongruencia o de la inutilidad.

Esta dicotomía entre identidad femenina y masculina parece irreconciliable, cerrada a concesiones y totalmente reacia a modificaciones. No obstante, lo interesante de la ficción televisiva actual, como resultado de los esfuerzos de la crítica fílmica feminista así como del contexto específico en el que nos hallamos, es su muestrario de identidades híbridas y alejadas de categorías estáticas. La confusión producida por el intercambio de actitudes de un género para con otro, busca liberar a ambos de los dictados más recalcitrantes, pues sólo así se podrá cubrir el amplio espectro de personalidades posibles, alejándonos ya del modelo dicotómico de blanco o negro, mujer intachable y hombre deleznable. La excelencia entonces no pasa por invertir el modelo, sino por eliminar las consabidas esencias masculinas y femeninas, esto es, por permitir que una y otra adquieran lo mejor de ambas, complementándose.

Pero la sombra del estereotipo es alargada, densa y pesada, y en buena medida caprichosa para con el sector femenino. Un claro ejemplo de ello son las reacciones producidas por los personajes femeninos más odiados en las series de ficción, personajes que ejercen como bastiones familiares y morales en su papel tradicional pero que suelen combatir los dictados del protagonista, deshonesto e incluso criminal. Como resultado de esa desobediencia patriarcal, incluso cuando vemos claramente que es por motivos loables como la preservación de la familia o incluso su propia existencia, el espectador genera un enorme rechazo hacia ellos. Pero ese mismo rechazo alcanza cotas mucho más altas y peligrosas, afectando a las actrices que encarnan esos personajes, siendo vilipendiadas en las redes sociales³²⁸. La era presente, indiscutiblemente dominada por la figura del antihéroe, ha propiciado pocas simpatías para con sus compañeras de escena, que han de aguantar sus acciones, sin olvidar las reprimendas del público, tal y como expuso Anna Gunn³²⁹, protagonistas de *Breaking Bad*

³²⁷ Pilar Aguilar Carrasco, *¿Somos las mujeres de cine?: Prácticas de análisis fílmico* (Oviedo: Instituto Asturiano de la Mujer, 2004), 9

³²⁸ Víctor González "¿Quiénes son las mujeres más odiadas de la televisión? TV, *Gonzoo*, 22 de mayo 2014 <http://www.gonzoo.com/starz/story/quienes-son-las-mujeres-mas-odiadas-de-la-television-1699/> (Consultado 1 de agosto de 2015)

³²⁹ Anna Gunn "I have a character issue", *The Opinion Pages, The New York Times* agosto 23, 2013 http://www.nytimes.com/2013/08/24/opinion/i-have-a-character-issue.html?_r=0 (Consultado 1 de agosto de 2015)

(AMC, 2008-2013), sorprendiéndose del odio generado hacia su personaje, precisamente por no sufrir en silencio el drama que acontecía, no quedarse al lado de su marido mientras este adquiría notoriedad en el mundo del tráfico de drogas y mostrarse estupefacta ante el hecho de que los caracteres masculinos no provocasen este tipo de efecto, sino todo lo contrario, el espectador empatiza con ellos.

Este carácter de mujer con toma de decisiones, que precisamente por ello genera numerosas antipatías con el gran público, no es algo aislado y si bien aún guarda deudas con la tradición más recalcitrante, adquiere la categoría de constante en la era postfeminista en televisión. Respetando el esquema propuesto por Amanda Lotz³³⁰ al respecto, las series de televisión creadas y difundidas en la era postfeminista se configuran como relatos que versan sobre las relaciones de poder del colectivo femenino, ofreciendo un amplio abanico de soluciones y activismos deudores del movimiento ante injusticias sociales. De igual manera deconstruyen las categorías dicotómicas de género y sexualidad, permitiendo que éstas sean más flexibles e indistintas y no se olvidan de la inspiración que suponen las dinámicas vitales diarias, modelo ilustrativo tanto para su denuncia, como exposición o como solución.

Es de nuevo Amanda Lotz quien asegura que el cambio sufrido en las imágenes representacionales de las mujeres ha sido posible gracias al combinado del éxito de diferentes caracteres femeninos pero también del modo de actuar de las propias empresas de televisión. Su bagaje se inicia en los comienzos en los años cuarenta cuando se las representaba como madres y esposas, pasando por los años setenta, donde prescindieron de socios masculinos, ostentando el poder pero con el hándicap del atractivo sexual; mutando hacia un mayor conservadurismo en los ochenta, hasta llegar a los noventa, etapa en la que las heroínas se llenaron de poder, ofreciendo papeles que equilibraban sus complicados caracteres con las altas demandas que se les exigían. Poco después se dará el hermanamiento entre lo personal y lo profesional, ofreciendo ya un catálogo inmenso sobre historias de las vidas de las mujeres que reflejan las dinámicas de la vida contemporánea³³¹.

Pero aunque la evolución es evidente, aún persisten ciertos estereotipos que acompañan al diseño de personajes en televisión. Si bien es cierto que abundan las estrategias para erradicarlos, su persistencia da lugar a discursos caducos y cuanto menos reprochables. Gestos o detalles nimios conforman un entramado poderoso que afianza esos micromachismos que Bonino tipificaba en cuatro categorías. Alusiones a un cuerpo esbelto, a la juventud, al deseo de maternidad, a la sumisión del éxito laboral en pos del familiar, la

³³⁰ Amanda Lotz, "Postfeminism television criticism: rehabilitating critical terms and identifying postfeminist attributes", *Feminist Media Studies* 1, nº1 (2001): 105-121

³³¹ Amanda Lotz, *Redesigning Women. Televisión after the network era* (Urbana: University of Illinois Press, 2006)

escasez de modelos intelectuales en pantalla, las protagonistas malhabladas, la ausencia de sororidad y la acentuación del antagonismo entre mujeres son tan sólo algunos de los muchos estereotipos que aún pueblan nuestras pantallas. Lo interesante entonces, es el muestrario que las nuevas series de televisión ofrecen, protagonizadas o coprotagonizadas por mujeres, y que muestran cuerpos maduros, imperfectos, con personalidades marginales o con arrogancia extrema, con iniciativa sexual o incluso precisando un cambio de sexo y con ellos haciendo visibles a colectivos hasta ahora ninguneados en los productos de máxima audiencia. Los problemas diarios, sencillos, identificables con el espectador que los contempla, se muestran por doquier, ilustrando una nueva sensibilidad, en total sintonía con los preceptos feministas adecuados a la época presente, aunque no en tan numeroso porcentaje como se desearía.

El postfeminismo, así como su producto televisivo, ofrece entonces diversidad de visiones sobre el tratamiento de la imagen de la mujer. Tratamiento que no está exento de complejidad, en buena medida justificada por el confluir de las historias que se cuentan, el público tan diverso que las contempla y los numerosos estudios académicos que las estudian. Además, la localización casi en exclusiva del ámbito norteamericano como principal distribuidor y productor, conlleva que el tratamiento de la feminidad norteamericana se vea sobrerrepresentado, actuando en detrimento de otros prototipos y nacionalidades. La solución tal vez pase entonces, como apunta Francisco José López Rodríguez³³², por el estudio pormenorizado y aislado de productos de índole diversa que permitan explicar qué otras feminidades existen en diferentes contextos históricos, culturales y económicos. Si no fuera así, y la industria norteamericana recibiese todas las atenciones y análisis sobre la feminidad, existiría el peligro de asumir como comunes las problemáticas de las mujeres norteamericanas, algo que va en contra de los dictados del postfeminismo, con su carácter global y multicultural.

No obstante, aunque no negamos las palabras del autor, recalcamos la importancia de crítica y público que tienen los productos ficcionales norteamericanos y consideramos que, por su popularidad y transmisión de mensajes, son eternos objetos de estudio en tanto que altavoces de un postfeminismo que parece renovarse y, al menos en televisión, materializar los logros de etapas pasadas. Mientras tanto nos mantenemos a la espera de la creación de productos de semejante calidad, tanto en factura, como en narrativa como en materia de género en el contexto español.

Ahora bien, si bien los estudios de género y comunicación han centrado sus teorías en torno a series con protagonismo femenino, también resulta notoriamente interesante el estudio de productos homónimos con protagonismo masculino y mínima representación

³³² Francisco José López Rodríguez "Post-feminismo(s), Quality Television y Breaking Bad", *Zer* 20, nº38 (2015): 148-156

femenina o, al menos, secundaria, campo interesante para “identificar estrategias de exclusión, re-posicionamiento, colaboración, enfrentamientos o asimilación en la dialéctica de los géneros³³³” sin olvidar los productos que muestran lo que ha venido a denominarse la nueva masculinidad, arquetipo masculino que, al igual que ocurre con la nueva feminidad, puede acceder a elementos del otro sexo que hasta ahora le estaban vetados.

Como bien apunta Boscán Leal, la nueva masculinidad es un proceso de autocrítica hacia la construcción tradicional de la misma, proceso que conlleva la búsqueda de mecanismos y estrategias adecuadas para superarla, en tanto que su perpetuación ya no se contempla³³⁴. Ese proceso al que apunta el autor, es analizado por Julián Fernández de Quero, quien con anterioridad, señala y analiza la construcción de la masculinidad tradicional. Tal y como sostiene el autor, el sistema patriarcal enseña desde la cuna que un hombre ha de cumplir tres funciones en su vida para realizarse: *la proveedora, la protectora y la procreadora*³³⁵.

La primera de ellas, la proveedora, aborda por un lado la resistencia de algunos hombres a participar activamente en las labores del hogar y por otro en la falsa convicción de algunos de que existen trabajos únicamente femeninos y otros exclusivamente masculinos, que por supuesto, son intercambiables. Referente a la oposición a trabajar dentro del ámbito doméstico, señala el autor, es justificada por ser considerada tal opción como un ataque directo a su virilidad al menospreciar su valor como sostén de la familia y por extensión se derrumba el mito de ser una persona obedecida y cuidada en el hogar. Esta situación les crea tanto un complejo de afeminamiento como de debilidad, muchas veces traducidos en un empleo de la violencia³³⁶. Referente a la cuestión del etiquetado de profesiones masculinas o femeninas que existe así porque un pequeño grupo de valientes del otro sexo se adentra en la masa dominante de su opuesto, el autor da otra visión del asunto, más esperanzadora que fatalista, y apunta a que si es posible la inmersión de una mujer en una profesión reconocida como masculina y a la inversa, es porque posee todas las aptitudes necesarias para ello. Además, prosigue el autor, si no se dan más casos dentro de una actividad laboral determinada, no es debido a la carencia de estas aptitudes, sino al ingente número de trabas machistas impuestas para evitar la concordia entre sexos³³⁷.

En lo que a la función protectora se refiere, se propone abandonar esa imagen de

³³³ *Ibíd.*, 148

³³⁴ Antonio Boscán Leal, “Las nuevas masculinidades positivas”, *Utopía y praxis: Revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social* 13, nº41 (abril-junio, 2008): 102

³³⁵ Julián Fernández de Quero, *Hombres sin temor al cambio. Una crítica necesaria para un cambio en positivo* (Salamanca: Amarú, 2000), 65

³³⁶ *Ibíd.*, 35

³³⁷ *Ibíd.*, 70

macho todopoderoso, bravucón y pendenciero que ha de ser adorado precisamente por sus cualidades hercúleas, pues la fuerza bruta es vista actualmente como algo asociable a la tosquedad e incultura, que desemboca muchas veces en el triste episodio de la violencia de género, resulta de *“una especie de equilibrio de estos machistas que “intentan compensar su vacío existencial con el ejercicio de poder neuróticos de su fuerza o su dinero”*³³⁸.

Es evidente la gran responsabilidad que tienen los productos audiovisuales norteamericanos en la conservación de este imaginario, presentando a un único héroe (masculino) que protege a la sociedad de un peligro de dimensiones inimaginables. Pero ocurre que cuando se propone el mismo papel y la misma situación para con una mujer, una heroína, no pueden desligarse del todo de esa carga de mujeres virilizadas, ridículas y caricaturescas para que, dentro de este planteamiento vean lo absurdo de la situación y desistan y renuncien a sus derechos de igualitarismo³³⁹

Rémora del pasado también es la función procreadora, pues antaño se creía la necesidad de demostrar la potencia sexual a través de un gran número de descendientes. La destrucción de este planteamiento nace de la convicción de que la sexualidad bien entendida, puede practicarse sin finalidad reproductiva, simplemente por placer y por ganas de comunicarse afectivamente con la pareja. Lejos de mostrar la virilidad de un hombre, esa concepción arcaica de la función procreadora pone de manifiesto su gran ignorancia e insensatez.

La construcción de la masculinidad actual abarca el campo físico pero también el psicológico. La atención que antaño se presentase al cuerpo como sinónimo de fortaleza y dureza, ahora no es ajena al cuidado corporal ni a las tendencias más de moda. La psicología de los personajes masculinos se ha complejizado, alcanzado cuotas más comprometidos, menos soberbios, respetuosos e igualitarios. No en vano, ambos factores repercuten en la relación de la masculinidad con su entorno, cediendo terreno a las nuevas feminidades en la esfera pública y adentrándose en la privada, abarcando ya cualquier ámbito de representación social³⁴⁰.

Con todos estos nuevos planteamientos que ayudan a reconstruir una imagen de la mujer donde el hombre no es ya el enemigo, sino el compañero, se va formando toda una serie de pequeñas transformaciones en nuestro comportamiento y en nuestra manera de entender el mundo. Es fácil sostener la idea de que hasta que no se den importantes cambios sociales y culturales circunscritos en el terreno de lo social y lo político no se producirá el surgimiento de

³³⁸ *Ibíd.*, 69-70

³³⁹ *Ibíd.*, 81

³⁴⁰ Menéndez Menéndez y Zurian Hernández, “Mujeres y hombres en la ficción televisiva hoy”, 68-69

la nueva identidad femenina, pero de igual modo, es fácil comprender que si esos cambios no empiezan por elementos cotidianos será imposible su traslación a un terreno más amplio. La conciencia individual lleva a la conciencia colectiva. Los pequeños cambios, conforman los grandes. El cuestionamiento de las diferentes conductas, de los diversos arquetipos y de los variopintos roles, conducen a su destrucción y a la subversión de los mismos. La crítica a los estereotipos tradicionales es una constante, lo que provoca que la masculinidad ya no sea definida como oposición a la femineidad, sino como el resultado de la conciencia plena de la distribución de tareas y poder que les ha sido otorgado a lo largo de la historia y de su renuncia a esos mismos privilegios patriarcales³⁴¹.

Nuevas masculinidades y nuevas femineidades que, no exentas de prejuicios y trabas, van configurando el espectro televisivo actual gracias a series que tratan problemas cotidianos y pretenden ser modeladores de conductas, aptitudes y querencias. La cotidianeidad es el mayor reclamo para construir las historias presentes en el amplio registro de géneros audiovisuales. El realismo es sinónimo de identificación y la identificación, del éxito de los productos de ficción actuales.

No obstante existe una variable que determina el tratamiento y la solución de un mismo tema y que no es otro que la dependencia al género audiovisual a la que esa misma temática pertenezca. La representación de los actos e incluso de la solución al conflicto adquiere notoria diferencia, algo que no es ajeno a la construcción de la identidad de hombres y mujeres. Por ello la detección de los rasgos más tópicos de determinados géneros audiovisuales así como la tipificación de sus personajes, pueden indicarnos si hay géneros más propensos que otros a reflejar esas dinámicas postfeministas que se anuncian en éste y en capítulos anteriores.

De igual manera, será interesante comprobar cómo esas mismas estructuras que conforman el género dramático, de terror, épico o romántico, con sus códigos tan cerrados, encuentran, fruto de la hibridación con el género cómico, la liberación encorsetada de sus discursos, estereotipias y tradicionalismos icónicos de hombres y mujeres.

Si eso resultara cierto, habría que reconocer entonces la necesidad de humor en el mundo y la necesidad de la comedia para la salvación femenina.

³⁴¹ Lomas, "¿El otoño del patriarcado?", 275

III.5. TODO DEPENDE DEL GÉNERO CON EL QUE SE MIRE

Drama, acción, terror y romance

Un género, para definirse como tal, ha de ser etiquetado por la crítica y ratificado por la masa de espectadores, alejándose así tanto de la categoría científica como de la construcción teórica. Su carácter transhistórico ha provocado que se consideren como una continuación de los géneros “preexistentes en la literatura -el western-, el teatro -melodrama, la literatura de carácter no ficticio -el *biopic*-, como resultado de los avances tecnológicos -el musical-, la censura -la *screwball comedy*- o de la vida moderna -ciencia ficción-³⁴²”. Su función es doble, desligándose en dos tendencias³⁴³: la vertiente ritual de Propp o Lévy-Strauss y la vertiente ideológica de los marxistas y Althusser. La primera de las vertientes sitúa al espectador como creador de los géneros y por ello las narraciones surgen de sus prácticas sociales, en buena medida como superación de las contradicciones inseparables a las mismas. Por su parte, la segunda vertiente asegura que tanto las narrativas como las relaciones de sus estructuras, se configuran como hipótesis imaginarias a problemas de la sociedad, que le animan a creer en falsos presupuestos de unidad social y felicidad futura.

Con una clara deuda con la literatura, los estudios sobre géneros cinematográficos empezaron a popularizarse a finales de los sesenta. Primero como escisión de los literarios, luego como espacio intelectual propio, su esplendor se explica por su capacidad de simultanear funciones y aglutinar los esfuerzos de producción, distribución y consumo. A veces predecibles, en ocasiones transgresores, lo que está claro es que los géneros ni son fijos ni inmutables. Arma poderosa para la reiteración de determinados estereotipos, pues en buena

³⁴² Rick Altman *Los géneros cinematográficos* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2000), 42

³⁴³ *Ibíd.*, 50-51

medida los géneros audiovisuales se construyen a través de ellos, también han de servir como reflejo de las limitaciones de la sociedad que los construye. Indudablemente, esto incluye la categoría de género cultural, que en el presente estudio se ve afectada positivamente por la hibridación, dadora de miras más amplias para con el tema a tratar y facilitadora de nuevas perspectivas para abordar el mismo.

La hibridación, como característica de la etapa actual, es inherente a los géneros cinematográficos y televisivos. La estructura inflexible que pudiera tener el drama, el terror o el cine negro pronto se vieron infestados de características propias de otros géneros que cambiaron radicalmente no sólo su aspecto, sino también su cometido. Por ello, consideramos que la muestra representativa de cuatro grandes géneros como son el drama, el terror, el épico y el romance pueden servir para analizar el papel de las identidades femeninas y masculinas mostradas. La elección de los mismos obedece a que, al margen de los subgéneros resultantes de su fusión con otros grandes géneros, se configuran como grandes bloques temáticos, con narraciones pautadas y con una estratificación muy rígida del papel desempeñado por hombres y mujeres. Desde una perspectiva de género, con sus protagonistas pautados e historias acordadas, el drama ofrece un tratamiento de la mujer sufridora, el terror uno como víctima, la épica uno como objeto sexualizado con infelicidad permanente y, finalmente, el romance uno como anclaje en la mística de la feminidad. No obstante, conviene señalar que, fruto del mestizaje con otro gran género, la comedia, los cuatro anteriores comenzaron a transformarse pero sobre todo a relajar su discurso, dando como resultado unos subgéneros que visibilizaban las políticas más transgresoras. Fruto del mestizaje y en especial fruto del mestizaje concreto con la comedia, se produce el quiebro de las viejas masculinidades y feminidades, ofreciendo un abanico más plural y democrático de identidades con las que proceder a identificarse.

Como ha sido señalado, desde su inicio con el cine clásico, los géneros eran aplicados mediante plantillas convencionales que originaban que el espectador identificasen fácilmente un melodrama, una comedia, una de aventuras etc., que no hubiera lugar para la confusión y que, por lo general, el resultado fuera bastante predecible. Además, unos poseían una fácil identificación con el género masculino y otros estaban especialmente realizados para el femenino. Llegados los años sesenta esta situación cambió, produciéndose una flexibilización e hibridación genérica, donde se fundieron unos con otros y quebraron esos límites tan rígidos que los identificaban, dando lugar a otros que abrían el espectro de posibilidades. Sirva como ejemplo el denominado cine de mujeres, que trataba la amistad entre miembros del género femenino y fue el campo de cultivo perfecto para los estudios de género que pretendían

discernir su naturaleza, sus particularidades y sus efectos en las espectadoras. Curiosamente, este género contribuyó al reforzamiento de los valores masculinos en tanto que se afirma la moralidad del varón frente a la traición típica de las mujeres y se crea cierta dependencia a lo masculino, bien material, bien afectiva.

Sin embargo, lo verdaderamente significativo de los estudios que tuvieron lugar en la década de los sesenta e incluso los setenta fue la tendencia a hablar de todas las mujeres como un único ente, muy de la mano del feminismo de la igualdad. Esta tendencia sin embargo, en las últimas décadas ha desaparecido, prefiriéndose la fragmentación a tenor de la clase, raza, orientación sexual etc., totalmente en la línea de lo propugnado por el feminismo de la diferencia, donde el estudio de la mujer en el audiovisual es indesligable de la cultura y de la política³⁴⁴.

Como decíamos, la clasificación de los géneros, en tanto unos se vinculaban con lo femenino y otros con lo masculino, fue bastante temprana. Al cine de mujeres se le unió el melodrama como perfectos exponentes de las preferencias femeninas, pues ambos versaban sobre los deseos de las féminas. No obstante, se observaban ciertas diferencias, ya que el melodrama tendía a romper las barreras de género y sociales, con las consabidas consecuencias de final desesperanzador e incluso funesto; y en el cine para mujeres, por su parte, los deseos femeninos eran síntomas propios de enfermedades mentales o psíquicas de las protagonistas. Las consecuencias de esta afirmación radicaban en la transformación del placer al contemplar este tipo de género, modificando la mirada en angustia y paranoia³⁴⁵.

El espectador masculino encontraba, por oposición, en el *western* y el género negro sus aliados perfectos, géneros idóneos para limitar las posibilidades de las mujeres en ellos, provocar un desaliento femenino y una potenciación de los prejuicios masculinos. Tal y como apunta Sara Roma, las mujeres fatales que habitaban en el género negro eran sinónimo de transgresión de las normas sociales y morales. Su relación con el protagonista siempre era de poder, en tanto en cuanto éste debía librarse de las manipulaciones de su antagonista femenina si quería tener éxito al final de la historia. Caracterizado como un personaje realista y onírico al mismo tiempo, la mujer fatal del cine negro vino a significar los deseos ocultos y la sexualidad agresiva y explícita. Fuente inagotable de seducción, era la personificación de la ambigüedad en su comportamiento. Siempre la “otra”, siempre el enemigo a abatir, fue un

³⁴⁴ Maricruz Castro Ricalde “Feminismo y teoría cinematográfica”, *Escritos: Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, nº25 (enero-junio 2002): 24-42

³⁴⁵ Pam Cook “Melodrama and the woman’s picture” en Aspinall and Murphy (eds.) *Gainsborough Melodrama*, Dossier nº18 (Londres, BFI, 1983) cit. en Eva Parrondo Coppel, “Feminismo y cine. Notas sobre treinta años de historia”, *Secuencias*, nº3 (1995): 16

personaje bastante recurrente pero también en exceso encasillado que demostraba que la alternancia del modelo del ángel del hogar, no proporcionaba ningún tipo de felicidad³⁴⁶.

Pero si pensamos en un género que, no sólo no facilita la visualización de progresos en materia de igualdad, sino que refuerza vehementemente los estereotipos más recalcitrantes, ése es sin duda alguna el género de terror. En este tipo de películas, la relación de las mujeres con el sexo va a ser crucial para dilucidar su futuro, escindiéndose éste entre la condena por practicarlo o la salvación por abstenerse. La sexualidad está presente no sólo en términos de aceptación o rechazo, sino también en términos de violencia, léase todo tipo de agresión sexual, que si bien puede no llevarse a cabo, la mujer siempre es un objetivo y una fijación enfermiza. No en vano, algunas autoras han apuntado que, la personificación femenina del monstruo, esto es, cuando el asesino es una mujer, se erige sobre los conceptos del miedo a la castración y la fascinación que esa misma figura supone³⁴⁷. Sea como fuere, la sexualidad en el género de terror, así como en sus subgéneros –*slasher* y *splatter*³⁴⁸ principalmente-, siempre está presente. La figura del asesino se erige en estas categorías como un castigador y defensor de la moral, en tanto que sanciona –con la muerte- a los jóvenes que satisfacen los placeres del cuerpo. El monstruo como guardián de un supuesto orden y una utópica moral, provoca una relectura de estas películas como críticas a las instituciones sociales, bien sean familiares, bien educativas, bien conyugales³⁴⁹. Su cometido era un acto reivindicativo de lo que él creía correcto o, al menos, merecedor de ser preservado.

Este aspecto reivindicativo, en un género a veces tan pautado como el terror, no fue efectivo hasta después de los años cincuenta, ya que hasta entonces el monstruo combatía las necesidades sociales de forma reaccionaria y militante, discerniendo perfectamente el mal del bien y quedando al final el orden restablecido con su muerte. Pero, lo que ha venido a denominarse era post-*Psycho*, mezcla y confunde las fronteras del mal y del bien y ya no señala al monstruo como algo ajeno, sino que lo infiltra en nuestra realidad cotidiana, y lo que defiende y lo que ataca entra en constante contradicción. Como consecuencia, la identificación que antaño hiciéramos con las víctimas ya no es tal, sino que se posiciona al espectador en una incómoda ambigüedad que lleva a identificarse con cualquiera de los personajes.

El camuflaje del monstruo no es el único viraje que realiza este género, sino que hay otro, también combativo, fruto de su fusión con la comedia. En este caso la comedia de horror

³⁴⁶ Sara Roma "Perversas, malas y seductoras", *Paradigma: Revista Universitaria de Cultura*, nº5 (2008):18-19

³⁴⁷ Barbara Creed, "Horror and the monstruos-feminine. An imaginary abjection", *Screen* 27, nº1 (1986): 44-71

³⁴⁸ *Slasher* es la tipología destinada a mostrar películas con un reparto coral, casi en exclusiva de adolescentes, que consumen drogas y practican sexo prematuro y son perseguidos y asesinados por un *serial killer*. El *splatter* sería un sinónimo de cine gore, donde las vísceras y la sangre se muestran de manera explícita y reiterativa.

³⁴⁹ Margarita Cuéllar Barona "La figura del monstruo en el cine de horror", *CS*, nº2 (2008): 237-238

explora los límites entre el miedo y lo ridículo, reflexionando acerca de los modos de representar situaciones, estereotipos y discursos, logrando así mayor libertad para reflexionar sobre sí mismo y cuestionar entonces el tratamiento de temas de raza, -donde el negro siempre moría el primero-, de identidad, -donde el sexo era señal inequívoca de muerte-, o de otredad, -donde el mal ya no tenía que acompañar, necesariamente, a una figura masculina sino que también podía ser la víctima-³⁵⁰.

Ciertos toques de victimismo también son inherentes al género épico. Núria Bou y Xavier Pérez³⁵¹ sitúan la fuente de este género, curiosamente, en el melodrama. Y decimos curiosamente porque, pese a ser catalogado éste como género femenino, será en el melodrama y posteriormente en el épico, donde aparezcan síntomas más que evidentes de lo progresista para con las mujeres. En concreto sostienen ambos autores que *Los peligros de Paulina* (Louis J. Gasnier y Donald Mackenzie, 1914) será el espejo donde las protagonistas del género épico se miren para forjar su personalidad futura. La historia de Paulina muestra a una protagonista que rechaza el matrimonio a favor de una vida de aventuras. Con ese simple gesto, invierte el rol femenino normativo y se convierte el sujeto iniciador de la acción, modelo que eclosionará en los años sesenta, con la cultura pop y con el cuestionamiento de esa realidad heteronormativa de la mano de lo sembrado por el citado serial, es decir, el resurgir de la vitalidad, del dinamismo, de la feminidad activa de corte amazónico.³⁵²

Este papel de sujeto activo muestra luces y sombras para con la protagonista. En primer lugar, éstas muestran su poder, poseyendo cierta clave de complejidad, de difícil entendimiento o configurándose como seres impredecibles. Ello da pie a un retrato como alienígenas, mutantes o diseños genéticos y a mutar en el género de la ciencia ficción, logrando que este carácter infrahumano por el cual se identifica, justifique muchas veces que se la oprima y se la discrimine.³⁵³ En segundo lugar, este papel combativo que podríamos denominar amazónico, conduce al renacimiento de los géneros por parte de las mujeres, ejemplificando para ello las *road movies*, con su sempiterno cariz huidizo, inadaptado y viril y el *western*, con la incorporación de las damas en papeles protagonistas³⁵⁴. No resulta infrecuente que estas protagonistas hayan sufrido algún capítulo doloroso o sumamente dramático que haya propiciado un nuevo despertar de la conciencia, una transfiguración de la persona y un resurgir de la guerrera. Transformadas etimológica e icónicamente, las heroínas que

³⁵⁰ *Ibid.*, 239-242

³⁵¹ Núria Bou y Xavier Pérez “Épica y feminidad en el Hollywood contemporáneo” en Pedro Sangro y Juan Plaza (eds.) *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. (Barcelona: Laertes, 2009), 39

³⁵² *Ibid.*, 40-42

³⁵³ Dominique Mainon y James Ursini, *Amazonas. Guerreras en pantalla*. (Madrid: Imágica Ediciones, 2008), 20-21

³⁵⁴ Bou y Pérez, “Épica y feminidad”, 49-50

protagonizaban el género épico, supusieron la evolución de las mujeres fatales o “vamps” de principios del siglo pasado, cuyo carácter y acciones no respetaban el orden social de la época. Esta herencia no fue ajena a la Segunda Ola del feminismo, puesto que en las décadas de los sesenta y setenta las pantallas empezaron a mostrar arquetipos femeninos que transgredían las normas de género y que, sin embargo, abandonaban el halo trágico de las *vamps* de los años treinta y cuarenta así como su redención tónica: el regreso al hogar o la muerte. Pero las reacciones no se hicieron esperar y bastó tan sólo una década para que las pantallas lanzasen un potente contraataque, sumamente sutil y demoledor: la hipersexualización. Estas heroínas seguían usando armas masculinas, adoptando actitudes masculinas e incluso habitaban esferas masculinas, pero el precio a pagar fue altísimo, pues todas ellas encarnaban una determinada estética que acaban por someterlas y anular todo intento de reivindicación³⁵⁵.

Los intentos por devolverles lo que justamente habían conquistado tardaron en materializarse, no siendo hasta la época presente cuando empiezan a transformarse en lo que un día fueron. Denominadas como heroínas fálicas, estos personajes abandonan la hipersexualización que les caracterizaba, renunciando a la belleza, juventud y sumisión que les son propias. La lucha adopta armas propias de la masculinidad, renunciando a las tradicionales femeninas, rayanas en la legitimidad impuesta, tales como manipulación emocional, uso de la sexualidad o supuesta debilidad. Totalmente empoderadas, este proceso siempre ha ido impregnado de un talante peyorativo, puesto que éste era la resulta del juego sucio, tal y como corresponde a los débiles. La representación de mujeres imponiéndose por la fuerza tal vez responda entonces a los miedos del sistema patriarcal, al efectivo empoderamiento y liberación femeninos, así como a la exorcización de esos demonios que los provocan. A las estructuras del poder se las enfrenta con sus fantasmas y es entonces cuando aparecen todas las formas de subversión posibles. La justicia simbólica que ofrece la representación de este tipo de mujeres, arroja un marcado aire positivo a la vez que corrige un imaginario que no obedece a la realidad, sino a una representación de la misma, empeñada en dividir a ambos sexos en dos esferas diferentes y opuestas.³⁵⁶

Pese a todos los posibles avances, aún pesa sobre el personaje de la mujer activa una gran resistencia al cambio en positivo. Muchas veces vista como el ejemplo de la mujer desviada, los medios de comunicación no dudan en ejemplificar su maldad en dos subarquetipos, tales como la mala y la puta³⁵⁷. La primera versaría sobre las mujeres

³⁵⁵ Asunción Bernárdez Rodal “Modelos de mujeres fálicas del postfeminismo mediático: una aproximación a *Millenium*, *Avatar* y *Los Juegos del Hambre*”, *Análisis*, nº47 (2012): 95-97

³⁵⁶ *Ibíd.*, 91-95

³⁵⁷ María Isabel Menéndez Menéndez, *El zapato de Cenicienta. El cuento de hadas del discurso mediático*, (Oviedo: Trabe, 2006): 59-62

delincuentes e incluso asesinas que, por no responder a los parámetros del eterno femenino, es castigada adicionalmente; la segunda se compone de estereotipos y prejuicios que tienen como finalidad encontrar a mujeres, famosas si pueden ser, relacionadas con esta profesión para poder denigrarlas y enjuiciarlas públicamente, añadiendo así un cariz perverso a la prostitución. Pero lo que se desprende de este razonamiento es que la sexualidad masculina se premia, mientras que la sexualidad femenina se estigmatiza, pues este tipo de mujer continúa siendo condenada por el uso y disfrute de sus libertades.

El gran género, sin ningún tipo de duda, es el dramático. Su grandeza se debe a la aceptación del público, al reconocimiento de la crítica, al abordaje de los temas mediante la seriedad y a la seriedad misma como sinónimo de denuncia. Por él han pasado tabúes, críticas y aspectos pudorosos de la sociedad, historias demasiado bochornosas para ser tratadas con rigor en otros géneros y ha supuesto la consolidación definitiva de actores y actrices. Es el género máximo y las aspiraciones por conquistarlo son comunes. Es el género que permite transgresiones y el género que consigue hacer que las cosas cambien o, en su defecto, se reflexione sobre ellas. Es el campo idóneo para visibilizar las situaciones de las mujeres y traer a primer plano sus vivencias, sus miserias y sus realidades. Es además un género que ayuda a la visibilización de colectivos aún más desfavorecidos, puesto que no representan ni al arquetipo racial normativo -blanco- ni al arquetipo sexual habitual -heterosexual-, y por ello, muchas historias dramáticas han intentado captar los dramas de mujeres negras o mujeres lesbianas. Para con el primero habitualmente se ha caído en la trampa de oponerlo al blanco, lo que ha llevado a alentar el racismo, ya que se sitúa al colectivo negro en guetos, en el extremo opuesto del blanco urbano de clase media-alta. Ese estereotipo es tan dañino como el hecho de presentar experiencias semejantes entre sí, con lo cual vuelven a reforzarse los bloques unitarios y homogéneos³⁵⁸. El otro colectivo, el lésbico, también posee cierto componente subcultural, lo que conduce a cierto aislamiento de estos productos y, por consiguiente, de ese arquetipo. El cine independiente fue su gran aliado, encargado de reflexionar sobre las relaciones femeninas y de denunciar la versión que el discurso oficial da de él, en el mejor de los casos distorsionándolo y en el peor, ocultándolo³⁵⁹.

El último gran género del que pretendemos dar cuenta es el romántico. Estudiosos del mismo como Pablo Echart acusan cierta repetición y monotonía en el mismo, tanto en estructura, personajes, espacios, motivos y puesta en escena. Esto es así debido a que las comedias románticas actuales persisten en devolver la fe en el mito romántico que otras

³⁵⁸ Castro Ricalde "Feminismo y teoría cinematográfica", 38

³⁵⁹ *Ibíd.*, 42

películas habían previamente deconstruido en los setenta como fruto del movimiento feminista y del movimiento contracultural³⁶⁰. Así las cosas, la comedia romántica, volvía a traducir la felicidad como resultado de una única acción, el matrimonio. Esta circunstancia choca frontalmente con la realidad actual, con una “cultura cada vez más desacralizada y abierta a relaciones sentimentales distintas a las propias de la familia tradicional”³⁶¹.

Pese a la escasa evolución sufrida por el género, sí que se observan algunos factores que pudieran considerarse novedosos, a saber: sustitución de la clásica boda religiosa por una civil o parejas de hecho, emplazamiento del romance en el ámbito postmatrimonial dando protagonismo a personajes divorciados, atribución de una promiscuidad activa y despreocupada para con las mujeres jóvenes y claras manifestaciones en contra de la tiranía de la belleza y en última instancia la masculinización de la comedia romántica, explicable en gran medida por directores varones que aportan novedades al género, combinando escatología, humor soez y sensibilidad a partes no siempre iguales pero que captan la atención de los espectadores varones³⁶².

En cuanto a los protagonistas, tanto hombres como mujeres de este género, cuando se trata de los primeros, la principal tara que lucen es su inmadurez y su ferviente pulsión conquistadora. Este nuevo personaje, pulula de mujer en mujer, tratándolas como meros objetos sexuales, hasta que encuentra a la indicada que ha de despertarlo de su letargo y provocar su crecimiento identitario. Destacar que esto es lo más frecuente en el *mainstream* pues cuando la herida que sufre el protagonista es más profunda y melancólica, se ocupará de ello el cine de autor³⁶³. De todas formas, lo importante es el intercambio de roles, pues a ellas les ocupa el papel de rescatadoras y a ellos el de rescatados.

En cambio, cuando la protagonista es femenina, como en la inmensa mayoría de los casos, el defecto más acusado que luce es una rigidez excesiva que se traduce en una gran seguridad pero en una nula felicidad³⁶⁴. Para solucionarlo entrará en escena el mentor, aquella figura que ayuda al protagonista a buscar su realización plena, personificado en este caso en la figura de un padre que empatiza con su hija, o en su faceta inversa, uno hiperprotector que dificulta su avance pero termina por ceder a los deseos de su descendiente.

Aunque existan excepciones, lo más reticente al cambio es el aspecto de la

³⁶⁰ Pablo Echart, “Algo pasa con ellas: las nuevas heroínas de la comedia romántica estadounidense” en Pedro Sangro y Juan Plaza (eds.) *La representación de las mujeres en el cine y televisión contemporáneos* (Barcelona: Laertes S.A, 2009), 161

³⁶¹ *Ibíd.*, 163

³⁶² *Ibíd.*, 164

³⁶³ Citar *En qué piensan las mujeres* (Nancy Meyers, 2004), *Dicen por ahí* (Rob Reiner, 2005), *Tú la letra yo la música* (Marc Lawrence, 2007) como ejemplos de *mainstream* y *Lars y una chica de verdad* (Craig Gillespie, 2007) como cine de autor.

³⁶⁴ Echart “Algo pasa con ellas”, 168

protagonista, siempre joven y guapa, y que sirve de justificación tanto para la rivalidad femenina como para la conquista del varón. Carolina Fernández apunta la necesidad de revisar este estereotipo porque por un lado genera ese antagonismo entre el sexo femenino, por otro porque da por hecho que el fin de toda mujer es el matrimonio y por último por estar construido sobre un concepto de belleza y feminidad creados desde una óptica masculina, que explica que para ser mujer hay que preocuparse en exceso por la apariencia, participando en todo tipo de sacrificios si es preciso³⁶⁵.

La situación televisiva va pareja a la cinematográfica, ya que los géneros operan de igual manera pero en formato diferente. Ángel Carrasco³⁶⁶ establece un tipología con cinco categorías diferentes en los productos de ficción televisiva, a saber, *soap opera*, telenovela, teleserie dramática, *sitcom* y *dramedia*.

La *soap opera* tiene su público potencial en las mujeres y su franja horaria en la sobremesa. Su reparto coral, así como sus múltiples y enrevesadas tramas, pretenden reflejar las relaciones humanas desde un plano sentimental. Sumamente parecida, la telenovela se diferencia de la anterior en la limitación de los capítulos, en la necesidad de una conclusión de la trama y también en el horario de emisión, pudiendo visionarse incluso en *prime time*.

Casi en otra categoría se hallan las restantes categorías, empezando por las teleseries dramáticas, que dignas herederas del género al que pertenecen, colapsan la parrilla televisiva, engatusan a un alto porcentaje del público y obtienen casi todo el reconocimiento de la crítica. Su estructura abierta o cerrada y sus contenidos ausentes de humor, su audiencia adulta y su hegemonía en el *prime time* las catalogan como las reinas indiscutibles de la televisión actual.

En el otro extremo está la ya mencionada *sitcom*, ese formato breve, con público variado y repartos corales, no ajenos al enredo o los malentendidos y que, cuando se junta con el drama, da lugar a lo que se conoce como *dramedia*, la última sensación dentro del panorama televisivo actual. Responsable de la combinación de situaciones y personajes cómicos con tramas dramáticas, la *dramedia* con sus narraciones autoconclusivas y de continuidad, supone el replanteamiento del género dramático en clave de humor, pretendiendo abarcar todas las audiencias.

Géneros mayores, reconvertidos en géneros novedosos como fruto de la hibridación. Historias arquetípicas modificadas, e incluso mejoradas, gracias a la unión con el género cómico. Estereotipias que dejan a un lado su talante coercitivo y abandonan estrategias

³⁶⁵ Carolina Fernández Rodríguez, *Las re/escrituras contemporáneas de Cenicienta* (Oviedo: KRK, 1997), 97

³⁶⁶ Ángel Carrasco Campos "Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones" *Miguel Hernández Communication Journal* n°1 (2010): 183-193

caducas en aras de una mayor flexibilización de los temas. Personajes por tanto que ganan en riqueza y espectadores que afianzan lazos identificativos para con ellos.

Si bien las preferencias y experiencias vitales de hombres y mujeres provocan la etiquetación de los géneros audiovisuales como masculinos o femeninos, éstos, influyen en el tratamiento del género como agente cultural. Un mismo tema tratado desde diferentes ópticas puede solucionar una problemática o incrementarla. Las ventajas que a tal efecto aporta no sólo el género cómico sino la confluencia de los restantes con el mismo, ayuda a solventar las dinámicas de nuestro tiempo, mostrar patrones de conductas más acordes con las personalidades actuales e incluso solventar mejor los obstáculos. La relativización a la que conduce la esgrima del humor sólo es comparable a la sensación misma de ver solucionado aquello que se creía imposible. El problema de la estereotipia femenina pudiera tener entonces fácil solución a través del humor. Cuestionar para ridiculizar, señalar para subvertir, se configura entonces como una intención política a través del género cómico. Un tratamiento de apenas media hora, conciso y preciso, que trae a colación temas controvertidos y los aborda de manera festiva y jocosa, sirve como desarticulación inteligente de los tabúes que se han mantenido durante siglos. El género trivial por excelencia adquiere una dimensión hasta ahora poco o mínimamente reconocida, la de reivindicar la causa de las situaciones injustas. Tal vez un género como el femenino, despreciado desde su inicio, encuentre en el género cómico no sólo la etiqueta de banal, sino también un aliado que le ayude a salir del atolladero al que ha sido condenado.

La relación que estableciera Virginia Woolf³⁶⁷ entre las mujeres y novelas no es muy diferente del que pretende este estudio entre mujeres y comedia.

En primer lugar pide responsabilidades a las generaciones anteriores que pecaron de pasivas. En segundo, es consciente de la prohibición a entrar en determinadas esferas, sintiendo la necesidad entonces de conquistarlas por derecho propio. En tercer lugar se pregunta porqué la mujer suscita más interés en el hombre que a la inversa, encontrando respuesta en la relación inversamente proporcional que mantienen, pues para el engrandecimiento masculino ha de infravalorarse lo femenino.

De ahí que se rechace la crítica al *status quo*, especialmente si ésta es en forma de risa. De ahí que se necesite liberar frustraciones mediante la comedia. Y finalmente, de ahí que necesitemos revisar cincuenta años de *sitcom* para buscar tanto responsables como soluciones.

³⁶⁷ Virginia Woolf, *Una habitación propia*, (Barcelona: Seix Barral S.A., 2008)

III.6. DE HABITACIONES Y DE SERIES (PROPIAS)

Protagonismo femenino en televisión

Si algo ha calificado a las comedias televisivas desde su inicio, ha sido el éxito y la rentabilidad. Respaldadas en un altísimo porcentaje por el favor del público, se han erigido como dignas supervivientes de los canales especializados, en tanto que incluso existen algunos específicos para ellas. Su peso es tan crucial en la sociedad, que numerosas expresiones y personajes se han constituido como referencias dentro de la cultura popular contemporánea. Su complicidad, su éxito para con el espectador, nace de la empatización que éste realiza con las historias, los personajes y el modo de abordar ambos. Ansiedades universales, caricaturización de situaciones y reconocimiento en los personajes son tres factores cruciales a la hora de explicar el enorme interés suscitado por la comedia televisiva y el constante respaldo que recibe por parte del público³⁶⁸.

Cabría pensar que, a lo largo de más de cincuenta años de televisión y más de cuatrocientos de feminismo, la representación de las mujeres en pantalla habría progresado enormemente en aras de un abandono de la supuesta esencia impuesta desde el patriarcado. Los capítulos anteriores han dado buena muestra de que esta idea ha quedado relegada a mero deseo, en buena medida debido a la cantidad de obstáculos con los que las mismas han tenido que enfrentarse. Confinadas a la cosificación permanente, los medios de masas han afianzado esta característica, usándolas como reclamos publicitarios y golosinas visuales. Ciertos aires de renovación, latentes en el medio televisivo actual, parecen querer hacer justicia para con el género femenino, creando una ristra de productos seriales protagonizados por mujeres que personifican las demandas en las que el feminismo tanto insistió. No obstante, y tal vez fruto de esa dicotomía propia de la era postfeminista bifurcada entre el rechazo al movimiento y un nuevo enfoque relajado del mismo, se observan en televisión dos tendencias en consonancia con las características de esa doble vía: el eco de los cambios

³⁶⁸ Jenny Bustamante Newball, "Los elementos clásicos en el diseño de los personajes de la comedia televisiva contemporánea", *Contexto* 8, nº10 (2004): 13-26

sociales y políticos de las últimas décadas por un lado y el retorno a la mística de la domesticidad y al mito de la belleza por otro³⁶⁹. Es imposible no pensar que uno sea consecuencia del otro, o lo que es lo mismo, que la potenciación del segundo modelo no surja como contraataque a los esfuerzos por lograr la emancipación femenina del primero.

La historia ha demostrado que es cíclica, pero también ha dado muestras más que evidentes de que es injusta. Las pruebas permiten asegurar que cualquier intento de empoderamiento femenino, trae consigo una enorme reprimenda por parte del sistema que las somete. A veces explícita, a veces sutil, no existe intento por romper con el patriarcado que no tenga consecuencias; y el protagonismo femenino en televisión no es una excepción.

Desde el principio, la estructura que ha recibido la feminidad en las series de ficción, discurrió por dos ejes en constante contraposición: el eje de la feminidad y la familia y el eje de la norma y la corrosión. Como señala Tous Rovirosa, la feminidad tradicional ha encontrado aliados en la *soap-opera*, la telenovela y la *sitcom* y, sin embargo, también ha dado cabida a las feminidades no modélicas, identificadas por la ideología crítica por parte de la protagonista a la feminidad normativa, notable ineptitud hacia las tareas del hogar y un componente excesivo, bien en lo relativo a la apariencia, bien en lo relativo a la torpeza o bien en lo relativo a la personalidad. Por ello, dos análisis van a ser necesarios para señalar la evolución y revolución del protagonismo femenino en pantalla: las características propias del medio desde los cincuenta hasta los años noventa de mano de Rosa Berciano³⁷⁰ y el estereotipo dominante en ese mismo periodo por parte de Guzmán Velasco³⁷¹. Ambos análisis complementarán los dos ejes mencionados más arriba por Tous Rovirosa y permitirán trazar un estado de la cuestión que abone el terreno para el análisis de series cómicas contemporáneas protagonizadas por mujeres que justifiquen y representen todo lo citado en este trabajo.

El esplendor de los cincuenta se materializó en tres focos principales: la comedia de variedades, la comedia familiar y la comedia ácida. La primera de ellas estuvo protagonizada por los *showmen*, comediantes que pretendían aumentar la efectividad del humor en contraposición con un actor de comedia. La comedia familiar fue la puesta en escena de la imagería patriótica, consumista y anticomunista de la época con *Papá lo sabe todo* (CBS, 1954-1960) como estandarte del idílico sueño americano. Finalmente, en contraposición a esto, surgió la visión opuesta y amargada, con matrimonios en constante disputa y con deudas

³⁶⁹ Anna Tous Rovirosa, "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, junio de 2011): 187-202

³⁷⁰ Rosa Álvarez Berciano, *La comedia enlatada. De Lucille Ball a Los Simpsons*, (Barcelona: Editorial Gedisa, 1999)

³⁷¹ Nataly Guzmán Velasco, "La homogenización de la cultura de lo femenino y de la imagen de la mujer a través de la oferta televisiva estadounidense de los últimos cincuenta años", *Realidad*, nº114 (2007): 621-641

del vodevil por los aspavientos de sus personajes y lo inconsistente de su estructura, con *The Honeymooners* (CBS, 1951-1954). Pero la década también supo jugar al equilibrio con la creación de *I love Lucy* (CBS, 1951-1957), híbrido entre la comedia cómica y la comedia de situación, con marcado aire de la *slapstick* y arrollador lucimiento de su protagonista. Desde el punto de vista de género, era un ama de casa que no la habitaba muy a menudo, lo que dio pie a tildarla de prefeminista, traduciendo en rebeldía conyugal lo que era un exceso puramente cómico. Porque a fin de cuentas, todo giraba en torno a la casa y a la domesticidad como motor de las vidas de las protagonistas de las series de ficción norteamericanas. Esos dos aspectos configuraban el resto: la imaginería de la mujer como ángel del hogar, la necesidad de descendencia, el marido que opera en el exterior y es el sustento económico y moral etc. Las apariciones públicas de las mujeres, aunque escasa, siempre se confinan a espacios conocidos como femeninos, bien peluquerías, bien comercios. Su apariencia es cuidada al detalle, incluso cuando ejercen labores domésticas. Sus aspiraciones, nulas, su formación, obviada.

El espectro de personalidades, también mutaba en otro arquetipo femenino, que desprovisto de los privilegios del primero, envidiaba y sufría por su situación material y espiritual. Por lo general no existe descendencia y la protagonista suele identificarse con cierto componente de astucia condenatorio, propio del uso de sus armas femeninas -siempre deplorables- para conseguir sus fines.

Pero si existe un modelo que condena, ése es sin duda el tercer modelo de la época de los cincuenta: las mujeres de la calle o la *femme fatale*. Desempeñando ocupaciones tales como coristas y emparejándose con *gansters* y hombres de dudosa reputación, su destino es funesto y, aunque desechan la idea de familia, en realidad ven en esa posibilidad la única salida a una existencia que se les hace insoportable. Un panorama entonces totalmente predecible, reiterativo y plagado de clichés.

Así las cosas, la década de los cincuenta se identificó por su carácter experimental y una sobrerrepresentación de la familia, bien su cara amable y edulcorada, bien su cara amarga y descontenta. Y la década que le sigue, no hizo mucho por mejorar esta situación.

Los años sesenta fueron años convulsos, de agitación social pero curiosamente, esto no tuvo reflejo alguno en las series de televisión. En realidad fue una etapa bastante escapista y conservadora, totalmente ajena a cuanto acontecía en las calles. Si el exterior era sinónimo de controversia, la televisión encontró de nuevo en la familia tanto la oposición como la solución al conflicto. Por un lado se potenciaron comedias de género fantástico, por otro

comedias rurales. Una supuso la desconexión con la realidad, otra la denigración del género. A medio camino entre los viejos estereotipos domésticos y los nuevos, surge *Embrujada* (ABC, 1964-1972), que teniendo como protagonista a una bruja adorable, negada para asumir el rol de ángel del hogar -pese a ansiarlo- supuso uno de los pocos éxitos remarcables de la década. Será únicamente a finales del periodo cuando la transgresión aparezca tanto en los contenidos como en formatos, léase MTV o *Saturday Night Live*. La consecuencia directa que habría de eclosionar en la década siguiente fue el conjunto de sátira política, incorrección y atentando contra tópicos antaño intocables, cuya acogida se explica por la necesidad del público de algo más fuerte que una comedia familiar edulcorada y por la conexión con la realidad de los temas tratados.

Los cambios en esta época también se circunscriben a las identidades femeninas, especialmente las adolescentes. Éstas van a plagar el campo televisivo, haciendo de nuevo una dicotomía entre las buenas chicas, o las chicas con mala reputación que de alguna forma están íntimamente ligadas a la figura de la madre. Insufladora de respeto y aseguradora de seguir el buen camino, su ausencia o su vida laboral, irremediamente conducían a la hija al mal camino. El mal comportamiento de la adolescente, así como su casi seguro nefasto final, dependían enteramente de la permanencia de la madre en su función tradicional.

Otro arquetipo, pero en este caso en una etapa vital diferente, eran las mujeres jóvenes, generalmente recién casadas que debían abandonar su puesto de trabajo en favor de la realización personal que pasaba, cómo no, por ser madre y esposa. El dogma general es que el marido sigue proveyendo a la mujer de cosas materiales y si no puede, ésta permanece soltera.

Pero la transgresión que mencionábamos más arriba, también se hizo extensible a los arquetipos femeninos en pantalla, identificados por cierta agitación de conciencias. Ello fue posible a la aparición de familias monomaritales que luchaban por ocultar la naturaleza de su origen, ya que ello repercutiría negativamente en su vástago. En perpetua lucha por la reputación, fue un arquetipo denostado que, aunque personificaba ese intento transgresor, acababa potenciando la feminidad corrosiva a la que conducía la oposición a la feminidad tradicional. Faltaba aún una década para que la excepción, empezara a ser la norma.

Los años setenta fueron realmente efectivos para la comedia de situación. Provocó que el medio se comprometiera con lo que acontecía en el mundo, derribó tabúes y propició alguno de los mejores guiones y caracterizaciones. El papel del espectador fue crucial, primero porque hubo muy bajas audiencias, segundo porque se prestó atención a la tipología de

consumidor que necesitaban los anunciantes. De objeto banal, la *sitcom* pasó a representar el altavoz de todos los conflictos -que sólo aparecían en los informativos- y *All in the family* (CBS, 1971-1979) mezcló lo cómico con lo dramático, haciendo de la crispación, su leitmotiv: entre el orden viejo y el progresismo que se respiraba, entre generaciones o entre sexos. La representación femenina vino de la mano de *La chica de la tele* (CBS, 1970-1977) que apostaba por la calidad a través de una mujer soltera, treintañera, con trabajo cualificado y que se había permitido el lujo de rechazar a su compañero. Pese a no pretenderse feminista en términos explícitos, consiguió reflejar las ganas de abandonar el hogar que las mujeres de la época sentían, y a la conversión de la *sitcom* en algo más erudito. La que sí se tildó como feminista fue *Maude* (CBS, 1972-1978) atreviéndose a visibilizar temas tan vedados como el aborto, la etapa menopáusica, la senectud, enfermedades cancerosas o depresivas. La contrapartida fue la tipificación de su protagonista como hostigadora del género masculino, histérica y gritona, algo que la confinaba a los siempre injustos estereotipos de la mujer feminista.

Pero la suerte ya estaba echada. La Segunda Ola feminista tenía sus consecuencias y una de ellas, sino la más importante, se visibilizó más que ninguna. La sexualización de la protagonista fue un hecho constatado pero, no obstante, las argucias por ponerle freno bastante efectivas. Mientras la parodia residía entre su apariencia de mujer cuestionable y su interior pleno de bondad y buenas intenciones, en el fondo, el puritanismo continuaba presente. Pero las proclamas feministas no iba a cejar en su empeño y mucho menos aceptar la bofetada. Sus palabras habían llegado más lejos que nunca y el tema de la sexualidad era el foco de críticas y de reprimendas. Así las cosas la televisión vendió una idea confusa sobre la liberación femenina a través de estos personajes, a las que se les permitió ser dueñas de su cuerpo, experimentar sexualmente sin estar casadas o casarse a una edad más tardía. Pero que se casase. Y de nuevo, el matrimonio guió los arquetipos que había y que habrían de venir creándose la matriarca, la amargada y la joven soltera, confundida y víctima perfecta para las maquinaciones de las anteriores.

Los años ochenta fueron sinónimo de variedad. Por un lado las cadenas se afanaban en buscar productos que satisficieran a todos los públicos, por otro surgieron cantidad de arquetipos femeninos en pantalla, tanto en su versión positiva, como en la negativa. La época estuvo marcada por la consolidación del cable, por el aumento del número de guionistas, por la variedad cómica y por cierta crisis del género. En primer lugar se hará visible el colectivo negro a través de la *Black Comedy*, abandonando su estigma de clase inferior y posicionándose como auténtica burguesía. Aunque ayudó al lavado de imagen que se tenía de la comunidad negra, a su vez propició que ésta la tildase de mera réplica de las familias de series blancas. Al

margen de polémicas, contentó a un buen porcentaje de esta población, propiciando que las cadenas buscaran especializarse según los diferentes grupos etarios y demográficos. Por ello, una segunda tipología resultante fue la *Kiddcomedy*, donde el elemento central era el adolescente pícaro y descarado que, en el fondo, conservaba un carácter ético loable.

Este humor familiar y blando se vio ensombrecido por la figura de una mujer periodista, sarcástica y con una visión crítica del mundo llamada *Murphy Brown* (CBS, 1988-1998). Además de representar ideales feministas, lo que inauguraba esta serie era la tendencia tan arraigada en el presente de hablar del medio desde el medio. Su otra característica, sumamente importante, es que consiguió mezclar realidad y ficción, provocando que los temas tratados en una serie calaran en el ideario político del momento³⁷². Su decisión de ser madre soltera contrastaba con el resto de personajes femeninos de otras series que, habiendo cumplido sus tareas femeninas, retomaban sus carreras profesionales, eso sí, por mero aburrimiento y nunca por convicción personal. No obstante, el aburrimiento duraba poco, puesto que al encontrarse de nuevo con las dificultades que implicaba el mercado laboral, había algo que las salvaba de tamaña situación: un embarazo que obligaba, cómo no, a regresar al punto de inicio.

La metarreferencialidad citada en *Murphy Brown* dio origen a la categoría de las *Media Comedies*, una suerte de sinergias entre la sensación de mayor inteligencia del espectador, la simulación de mayor erudición de la historia y del disfrute de la competencia televisiva que eso acarrearba.

Pero socialmente, existía un tipo de clase, depauperada, al borde de la exclusión, con tildes de amargura, que no se reflejaba en la televisión y que, cuando lo hizo, dio lugar a lo que se conoce como *Blue Collar Comedies*. Su público principal fue aquel que no podía costearse el cable ni ningún tipo de ocio diferente y alternativo. Su principal estandarte fue *Roseanne* (ABC, 1988-1997), protagonista de clase media-baja, tendente a expresarse de forma contundente y clara, de aspecto mediocre, lidiando con el desempleo, escasa formación y cuya máxima aspiración era llegar al final del día. Con ella se obró el milagro, se creó un arquetipo más cercano y divertido y, gracias a la procedencia de la protagonista de la *stand up comedy*, las cadenas generalistas, en franca desventaja con el cable, esgrimieron un humor mucho más atrevido y arriesgado.

³⁷² Corría el año 1992, en plena campaña política republicana para la reelección de Bush padre. El vicepresidente Dan Quayle, criticó la decisión de tener un hijo como madre soltera de *Murphy Brown*, aseverando que era un error y poco menos que una aberración. Los cómicos de la época hicieron innumerables mofas de la situación y la propia serie le contestó en términos jocosos.

La nota feista que impuso *Roseanne*, condujo al muestrario grotesco de familias desencantadas, hombres exprimidos por sus mujeres y mujeres que explotaban su peor faceta como auténticas sanguijuelas, tanto monetaria como espiritualmente. *Matrimonio con hijos*, (FOX, 1987-1997) escapó de la vía realista, acercando a sus personajes a la caricatura cómica y provocando la buena acogida del macho primitivo, algo que habría de eclosionar en la último tipo de la década, el *Macho Humor*. Aún con esa intención que captar a todo tipo de audiencias, incluidas las más difíciles, este tipo de comedia atrapó a los hombres jóvenes y adultos, siempre más comprometidos con la acción que con el humor y el género, ya exprimidos todos los formatos, no tuvo más remedio que asegurar lo que tenía y abstenerse de arriesgar en las formas. Como no podía ser de otra manera, esto propició una crisis que necesitaba de otra etapa, otros cómicos y otros temas para ser superada.

Y llegaron los noventa, una etapa un tanto temerosa de repetir fracasos pasados, con todo el arsenal tecnológico en ciernes y el deseo de mantener la fidelidad de las diferentes audiencias. La solución fue ir a lo seguro, a la repetición de grandes éxitos. Los pesos pesados de la década –*Seinfeld*, *Fraiser*, *Friends*– aún eran meros embriones, así que las pantallas se llenaron de concursos de antaño o *reality shows* de ínfimo prestigio hasta la mitad de la década, cuando esa tríada renovará la televisión y el género cómico.

Mientras que el factor renovador no apareció en escena, la madre fue en los años noventa el epicentro del descarrilamiento del adolescente. La madurez de éste era medida en función de la estadía de su progenitora en el hogar o lo que es lo mismo, el triunfo o fracaso de los hijos pasaba por el anclaje de la madre a sus funciones básicas. Los mencionados aires de cambio, trajeron la ridiculización y vis cómica de este estereotipo, mofándose de las proclamas patriarcales en tanto que el marido ha de proveer de todo y la madre educar a todos.

Y cuando ya la revolución se hizo posible, aparecieron en escena protagonistas femeninas ligadas al éxito laboral, a la torpeza sentimental, a las dificultades para adaptarse a la vida, a la eterna búsqueda del amor pero con grandes dosis de humor, de ternura y de fácil identificación. Porque si algo identificó a los años noventa fue la focalización en las relaciones interpersonales atendiendo a tres ámbitos básicos: el círculo laboral afianza estrechos lazos entre los compañeros de trabajo, las amistades sustituyen a la familia y surgen las relaciones homosexuales o sistemas de vida alternativos como sustitutivos del espacio sagrado que siempre ocupó la familia.

Llegados al siglo XXI las series, como la sociedad, se hacen eco de los cambios sufridos en materia de género. Y en un época tan oscura la *sitcom*, esperamos, ilumina el camino.

FIN DE LA TERCERA PARTE

Después de cincuenta años de televisión, *sitcom* y feminismo, llegamos a los albores del nuevo siglo. Con él, vienen las transformaciones que son propias del medio, de la narrativa, de las audiencias y de los estudios de género. Ha sido la labor de este trabajo de investigación trazar una línea cronológica, pero también pretendidamente lógica en la evolución, recepción y revolución de la mejor serialidad televisiva. El colofón final ha de ponerlo el ejemplo práctico de un conjunto de series de ficción contemporáneas, de cariz cómico, protagonizado por mujeres que muestren que el postfeminismo atiende a preceptos progresistas en materia de igualdad y que el medio televisivo es un aliado para los mismos.

La selección realizada atiende a identidades no normativas y que desafían el orden patriarcal tanto en apariencia, como en personalidad, como en toma de decisiones. Se ha pretendido atender al enorme espectro de personalidades invisibilizadas y obviadas a lo largo de la era televisiva y que, si han aparecido, ha sido de manera secundaria o condenatoria. Para no llevarnos a engaños, en el trabajo presente se las sitúa como modelos a imitar y como arquetipos que seguir puliendo.

La pléyade de arquetipos que se presentan a continuación combaten a través del humor los estereotipos más recalcitrantes que han denostado la imagen de la mujer en el medio audiovisual desde el inicio de su aparición. No se propone el análisis aislado de una serie para un estereotipo, pues todas ellas guardan en común el belicismo de atacar y desarticular varios de ellos a la vez.

Recogiendo la mejor herencia de las Olas, las denuncias de sus miembros más emblemáticos y siendo conscientes de las problemáticas de su tiempo, las protagonistas expuestas a continuación puede que hayan conquistado el terreno más difícil e inhóspito de todos, último bastión del patriarcado más feroz, que relaciona falta de humor con mujer e impide la liberación de ciertos prejuicios a través del arma más poderosa -e infravalorada- de todas: la risa. Porque tal vez Margaret Atwood acertó cuando dijo que “los hombres temen que las mujeres se rían de ellos. Las mujeres temen que los hombres las maten”.

La conquista de la comedia no es algo baladí, sino el último intento de desarticulación femenino por anular absurdos patriarcales. Tan sólo la perspectiva histórica nos dará la razón o nos la quitará. Desde luego valdrá la pena esperar a ver qué pasa. Y mientras tanto, qué mejor que una *sitcom*, para amenizar la espera.

Epílogo

EL LEGADO



2 Broke Girls

Esta serie, creada por la CBS, narra las aventuras de dos camareras de Brooklyn de personalidades totalmente dispares que acabarán por encarnar la sororidad tan necesaria y esquiva al género femenino y a la televisión.

La trama comienza cuando una de las protagonistas, Caroline Channing, hija de uno de los más acaudalados empresarios neoyorkinos, pierde todo su patrimonio por los asuntos turbios de su padre, condenado por estafa. Caroline desprovista de todos sus bienes materiales -y espirituales-, congeladas sus cuentas, y anulada socialmente ha de sobrevivir en una ciudad que desconoce y con unos métodos que ignora. Por suerte para ella conocerá a Max Black, su antítesis, una resolutiva y deslenguada camarera, de clase baja, sin estudios, adicta a las drogas y a la sátira, que le brindará ayuda. Su ofrecimiento no se circunscribe tan sólo al hogar, dejando que Caroline viva con ella, sino que también le procurará un trabajo y un nuevo círculo social, que si bien no es glamuroso pronto se configurará como la familia que a ambas les falta.

Además de Caroline y Max otros personajes conforman el universo de *2 broke girls*, como su jefe Han, de origen asiático y blanco perfecto de las bromas de ambas por su corta estatura, Earl un anciano negro ex adicto a las drogas que ejerce como figura paterna de Max, Sophie una excéntrica empresaria que dirige una empresa de limpieza u Oleg, el a ratos perverso, a ratos adorable cocinero proveniente del este de Europa.

Todos ellos, sin excepción, abusan de la estereotipia más típica de la *sitcom* tradicional, relación que también guardan los mismos y escasos decorados, la grabación en clave alta, la iluminación estridente, las risas enlatadas, los capítulos de veintidós minutos o la marcación rígida de los tres actos aristotélicos. Incluso la presentación que a priori se hace de la feminidad resulta obsoleta, tanto por la indumentaria de las protagonistas como por la vestimenta de Sophie, cosificando el cuerpo, haciendo del mismo un reclamo publicitario.

Sin embargo hay algo en *2 broke girls* que hace que esta serie participe en la nueva comedia. Si bien la apariencia guarda notables e innegables deudas con la tradición, es a través del humor cómo va a conseguir su etiquetación. El humor del que hacen uso es ácido, irreverente e incluso soez, pero a la vez inspiración necesaria para sobrellevar la mísera existencia de las protagonistas, víctimas de la globalización y del sistema capitalista, condenadas a vivir siempre en el umbral de la pobreza y a tener aspiraciones más bien escasas. La precariedad connatural a las protagonistas de *2 broke girls* sólo es salvable a través del chiste, de la parodia y del sarcasmo. La vía de escape a una situación frustrante es la

tamización mediante lo jocoso, de la misma forma que la cura para una situación angustiosa es llevar ésta hasta su absurdo.

El humor se aleja de la concepción primigenia de la *sitcom*, en el sentido de que es descarnado, directo y sin censuras. Aborda temas polémicos, haciendo mención explícita a la necesidad de las drogas para sostener la situación diaria. Sus chistes sobre la raza, sus bromas ante la imposibilidad de pagar las facturas, la supuesta comercialización con el propio cuerpo para hacerlo, son unos de tantos asuntos polémicos que aborda la serie y que han llegado a escandalizar a los círculos más conservadores de las audiencias. Las críticas manifestadas por estos sectores denuncian la escasa evolución sufrida por los personajes y su dependencia al chiste soez. Exigen el abandono inmediato de los esquemas estereotipados y básicos de las *sitcoms* femeninas y que los guionistas se muevan en unos espacios de mayor sutileza cómica. Tal vez, lo que estos círculos no han considerado es que tratar a *2 broke girls* como un producto perteneciente al género de la *sitcom* femenina es un error en sí mismo, más que nada porque la tradición se dicta en versos masculinos y si hay un género tendente a este tipo de chiste sería la comedia gamberra cinematográfica. En segundo lugar, tal vez sería recomendable, cuando no necesario, recordar a estos sectores que el humor escatológico también es aplicable al sexo femenino y que si incomoda más que su homólogo masculino es un problema del receptor y no del emisor. La concepción de la cómica como persona que ha de alejarse de toda referencia vinculada a las excreciones corporales, a la libre sexualidad o al ninguneamiento de la prostitución, la pobreza infantil o implicaciones de índole política y económica aún permanece en el ideario colectivo y como tal, se rechaza. Por el contrario se permite el humor contenido, refinado y sutil, propio de un género cuya condición para usarlo ha de ser la de mostrarse pudorosa y prudente.

Pero esas convenciones, afortunadamente, son desafiadas en *2 broke girls* pues no ha lugar para el refinamiento porque la serie no apuesta por él. Lo absurdo y repetitivo de sus chistes, situaciones y personajes, incluso sus vestimentas, insisten en lo monótono de la vida. Y el humor es aquí la nota discordante, el factor paliativo que ayuda a sobrellevar la enfermedad resultante de un sistema que permite que sus miembros más jóvenes carezcan de vidas plenas, trabajos dignos o aspiraciones que sobrepasen el día a día.

De igual manera, se descubren rasgos de los personajes a través del humor, como las continuas referencias a la infancia difícil de Max. En multitud de ocasiones, siempre a través del diálogo jocoso, se nos hace saber que fue criada por una madre alcohólica y despreocupada y un padre ausente, cuya identidad hasta desconoce. Incluso los orígenes polacos y tortuosos de Sophie a través de sus continuas referencias a un país que ella conoció

lleno de miseria y ganas de huir. Incluso a través de Oleg y su relación con la prostitución, tanto por sus recuerdos como por las múltiples ofertas de trabajo ofrecidas a las protagonistas que implican en el mejor de los casos estar desnudas y en el peor estarlo con él.

Si el ofrecimiento de todo ello es tan sólo una broma o no, es parte de la magia que conlleva el humor, pues invita a reflexionar sobre la veracidad de lo ofertado pero también sobre las circunstancias que han llevado a tal ofrecimiento y la incomodidad o no del espectador ante la manifestación de las mismas. No hay nada que el humor no pueda abordar, ni nada que la comedia no pueda combatir.

No lo entienden así esas voces críticas a las que aludíamos antes, que han llegado a acusar a *2 broke girls* de racismo, por los chistes sobre Han, u homofobia, a lo que uno de sus creadores, Michael Patrick King se ha apresurado en contestar que en primer lugar las bromas realizadas a costa del personaje asiático son en su totalidad por su corta estatura, no por su procedencia y en segundo, que él mismo es homosexual y no se ofende por ellas. Y es que, el uso satírico del humor que realiza la serie no es apto para todos los públicos, algo que contrasta radicalmente con su aspecto inocuo de *sitcom* clásica. Además esta serie guarda deudas con aquéllas que reflejaban la versión más desencantada de los ochenta, esas *sitcoms* de personajes marginales, con aspiraciones mínimas e insatisfacción vitalicia de *Matrimonio con hijos* o *Roseanne*. El equilibrio del drama a través del humor es uno de los legados de ambas para con *2 broke girls*.

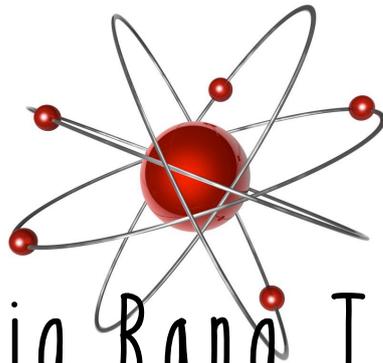
Una de las notas constantes dentro de esta serie es la continua explotación de la sexualidad de sus personajes. Por un lado está el atuendo de las protagonistas, uniformes escasos y prietos, que casan perfectamente con los de Sophie. La aparente cosificación de la mujer que provocan pudiera tener una relectura basada en el uso del humor que potencia la serie, es decir, podrían estar desarticulando completamente esa misma cosificación al llevar al extremo la sexualidad de sus protagonistas. Por otro lado, ayudan a la fabricación de chistes, como los continuos sobre el generoso busto de Max, las alusiones a Sophie como prostituta, la masturbación de todas ellas etc. La sexualidad activa es manifiesta, sin que ello suponga estigmatización alguna de los personajes femeninos. El adueñamiento de su propio cuerpo también es extensible al de la sexualidad, reflejando una de las grandes conquistas del pasado feminista y normalizando toda aquella situación que la incluya.

El otro gran tema de *2 broke girls* es la sororidad, contrario al estereotipo fuertemente anclado en el ideario patriarcal de que las mujeres no pueden relacionarse entre sí sin la necesidad de críticas destructivas, envidias malsanas o celos patológicos. La sororidad, el

hermanamiento entre ambas, es notorio y recíproco, porque si Max potencia en Caroline la desenvoltura necesaria para manejarse en su nueva vida, ésta ayuda a la otra a potenciar su inteligencia emocional y los retos que ayudarán a Max a superar todos sus miedos al fracaso: desde sacarse el graduado, pasando por matricularse en una escuela de cocina hasta alcanzar su gran sueño, dirigir su propia pastelería. Lo interesante de su modelo de trabajo es que refleja, de modo velado, las dificultades que para el empresario joven e inexperto supone el mercado. La serie muestra los pequeños avances que ambas realizan en el dinero obtenido, a modo de epílogo, con una cifra que aparece al final de cada capítulo. Lejos de resultar una cifra golosa, es bastante mermada, manifestando así el largo camino por recorrer de ambas compañeras para la consecución del éxito. Sin embargo este sendero es sin duda mucho más agradable si se realiza en compañía, por eso, lejos de abandonar sus intenciones, los obstáculos en el camino sirven para impulsarlas y para intentar de diferentes formas conseguir el objetivo marcado.

Ambas se necesitan y ambas se tienen la una a la otra, lo cual no quiere decir que las bromas sobre el rechazo hacia la personalidad de la otra que ambas sienten no se manifiesten a menudo. Al final de la tercera temporada es cuando se sucede el argumento del retomo de los estudios de Max, de la conclusión de etapas pasadas para poder avanzar en las presentes y futuras. En él, Caroline la obliga a llamar a su madre, hecho que pese a las negativas y protestas de Max, ocurre. Aunque la figura materna nunca aparece y se refuerza la idea del abandono, del rechazo y lo innecesario de la familia convencional para la construcción de la identidad, las series, desde los dos mil sustituyen en núcleo familiar por los compañeros de trabajo o los amigos. En el caso que nos ocupa, el papel de la madre orgullosa ante la graduación de su hija es ocupado por los compañeros de trabajo, que viajan hasta Long Island para animar a Max y brindarle todo su apoyo y cariño.

La idea patriarcal de enfrentar a los miembros del sexo femenino para evitar que su esfuerzo común alcance el objetivo fijado, queda totalmente desterrada, pues es tan sólo a partir de ese mismo esfuerzo cómo se consiguen no sólo las posesiones materiales, sino también las emocionales. En el fondo, la peculiaridad de esta *sitcom* es el enmascaramiento de progresismo que posee, soterrado por una apariencia simple e incluso arcaica, pero que si el espectador pone atención en el significado del relato y en el uso del humor, descubrirá una pléyade de mensajes que potencian el estereotipo de la mujer liberada, que se hace a sí misma, valiente ante la adversidad y que cuenta con el apoyo inestimable e imprescindible de sus amigas.



The Big Bang Theory

En 2007 Chuck Lorre y Bill Prady vendieron a la CBS la historia de cuatro hombres casi treintañeros, trabajadores del Instituto Tecnológico de California cuyas vidas se verán alteradas por la llegada de una nueva vecina, camarera y eterna aspirante a actriz. Un físico experimental, uno teórico, un astrofísico y un ingeniero aeroespacial conformaban el elenco principal de *The Big Bang Theory*, sitcom que revolucionaba la comedia sobre el estereotipo del *nerd* en tanto que lo positivaba y lo feminizaba.

La serie, plagada de referencias y chistes científicos, si bien adapta su lenguaje para que éstos no sean incomprensibles, sí que exige del espectador un nexos cultural y generacional notorio que permita comprenderlos. De igual manera, en *The Big Bang Theory* se hace un uso continuado de las tecnologías, se introducen numerosos cameos de celebridades del mundo tecnológico y científico y se señala la importancia de los cómics como formadores de identidades pre y post adolescentes.

Aunque en origen los personajes principales fueron Sheldon Cooper, Leonard Hofstadter, Rajesh Ramayan Koothrappali, Howard Joel Wolowitz y Penny, en posteriores temporadas se sumaron los personajes de Bernadette Marian Rostenkowski y Amy Farrah Fowler.

Para justificar la primera de las sentencias, relativa a la positivación del estereotipo del *nerd*, sirvan las palabras de Francisco Javier López Rodríguez³⁷³, quien afirma que, por regla general, esta figura ha sido asociada a personas con altas capacidades intelectuales, dificultades para comunicarse en sociedad, amplia y férrea dedicación a sus aficiones bien videojuegos, tecnología o ciencia y un notable descuido de su apariencia física. Personajes de series televisivas como Samuel Screech Power de *Salvados por la campana* (NBC, 1989-1992), Steve Urkel de *Cosas de casa* (ABC, 1989-1997), o la *anicom* con Milhouse o Martin de *Los Simpsons* (FOX, 1989 -) y Steve Smith de *American Dad!* (FOX-TBS, 2005 -), han reflejado de un modo u otro los *nerds* más destacados de cada época.

Pero los aires de cambio también han afectado a este personaje, provocando una notable maduración del estereotipo y pulimiento del mismo gracias a la nueva formulación del humor, de la nueva comedia y a la recepción del espectador. Los cambios más notorios, aquellos que permiten hablar no ya en términos peyorativos, sino en positivos e incluso empáticos, son la independencia que poseen fruto de su trabajo, su talento y brillantez y una edad de unos treinta años, muy alejada ya del contexto estudiantil de donde provenía y sufría

³⁷³ Francisco Javier López Rodríguez, "Nerds y geeks como protagonistas de las nuevas sitcoms. Estudio de los personajes principales de *The It Crowd* y *The Big Bang Theory*" Pérez Gómez, Miguel (ed.) *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la televisión. Frame* (2011): 807-821

este personaje. Su reflejo mediático los sitúa en el ámbito público, en un trabajo cualificado y acorde a sus capacidades. No obstante, no han renunciado a sus rasgos prototípicos, tanto en lo relativo a sus aficiones como a su aspecto. Huelga decir que la importancia adquirida los sitúa ya como protagonistas absolutos de las historias, abandonando los lugares y papeles secundarios a los que solían estar confinados, reivindicando y revalorizando entonces este estilo de vida, hecho que quedará reflejado en las continuas referencias a la subcultura *nerd* o *geek*.

Como recuerda el autor, los *nerd* suelen presentarse por pares contrastados, es decir, parejas donde uno posee una estereotipia más acuciada en contraste con otra, que hace parecer más normalizada. *The Big Bang Theory* no es ajena a esta máxima, pues a excepción del personaje de Penny, que es la identidad marginal en este caso, todos se configuran a través del siguiente esquema: el *nerd* neutro, el extremo y el marcado.

Las características del neutro son una evidente sexualidad, un ferviente anhelo de encajar socialmente, cierta dosis de inseguridad y un convencimiento así como autoconciencia del estrato cultural al que pertenece. No reniega de su condición, sino que la acepta y la disfruta de forma moderada. Leonard es el personaje que se adapta a esta categoría, pues aunque devoto y apasionado de la ciencia, los cómics y la tecnología, siempre trata de buscar un equilibrio por su idilio con Penny, para quien trata de semejarse más al individuo medio.

El *nerd* extremo por su parte es exageración pura, adolece de habilidades sociales básicas, está completamente desconectado del interés sexual, posee una inteligencia exacerbada, seguridad rayana en la soberbia y no es consciente de su condición respecto al resto de la sociedad. Sheldon encarna esta categoría, personaje con evidentes signos de asperger aunque sus creadores nunca lo han confirmado, se sabe consciente de su superioridad intelectual, lo que le permite, según su criterio, adquirir superioridad moral sobre el resto. Es incapaz de notar el sarcasmo, de realizar las interacciones sociales más básicas y ha creado una normativa incluso dentro de su propia relación sentimental que estipula los besos que darse y las veces que cogerse de la mano.

Por último están los *nerd* marcados, categoría que recibe su nombre porque en estos personajes existe algún rasgo que condiciona su existencia, integración y visión de la realidad, pudiendo ser elementos étnicos o raciales y aplicándose este estereotipo a personajes hindúes y judíos. Estos personajes, que aportan la nota distintiva en cuanto a la raza, etnia o cultura, conducen al abandono monopolístico del hombre blanco de clase media que representaba siempre al *nerd*. Rajesh, procedente de la India y con una manifiesta aversión hacia ella, sufre

de mutismo selectivo, que le impide hablar y relacionarse con mujeres. Howard por su parte, sufre de una incontenente verborrea y falsa seguridad en sí mismo que contrasta irrisoriamente con su apariencia física.

Pero el protagonismo, como decíamos, es compartido y medible en términos de alteridad. De hecho, cada personaje masculino necesita la ratificación de su opuesto femenino, cuyo contraste y la progresiva relación que se establece entre el grupo de pares no sólo sirve como motor del humor y de la historia, sino también como definición de la identidad de todos ellos.

El microcosmos formado en *The Big Bang Theory* se ha enriquecido con las personalidades de Amy, reputada neurobióloga, y Bernadette, distinguida microbióloga. Su apariencia física no dista en absoluto de las de sus congéneres masculinos, pues al igual que éstos, ellas también arrastran la identificación de las *nerdettes*, inteligencia, cuestionable modo de vestir, dificultades de integración social etc. Su rango etario, independencia e integración en el ambiente público es similar a las de sus compañeros, revitalizando el estereotipo de marginadas, aunque en su caso el logro es doble, pues también se positiva el estereotipo de la mujer inteligente, enfrentado desde el inicio a la supuesta esencia femenina.

El personaje de mujer inteligente siempre ha conllevado una importante carga peyorativa, identificado como un defecto innato del sexo femenino y heredado de Eva o Pandora. Las consecuencias de encarnarlo suelen conllevar determinadas desgracias en el mejor de los casos para la protagonista, en el peor para la humanidad entera, fatalismo resultante de la imposibilidad femenina de contener su espíritu curioso³⁷⁴. Sin embargo, dotándolo de un significado diametralmente opuesto, podríamos asegurar que el hecho de que la curiosidad sea algo connatural a la mujer es debido a erigirse como la única fórmula de acceder al conocimiento que les ha sido negado, debido al universal consenso de que conforman el sexo inferior. No lo ve así el patriarcado, pues observa en esta inquietud intelectual, relatando las palabras de Gilbert y Gubar “aspiraciones satánicas de poder y conocimiento, además de curiosidad semejante a la de Eva”³⁷⁵.

No parece haber nada de fatídico en sendos personajes, pues además de su buena posición económica, se une la social, gracias a un grupo de amigos que se apoyan mutuamente. Además no resta ni un ápice de esa supuesta feminidad, pues su capacidad intelectual no impide que fantaseen con aspectos propios de mujeres o de personalidades

³⁷⁴ Carolina Fernández Rodríguez, *Las nuevas hijas de Eva: re/escrituras feministas del cuento “Barbazul”* (Málaga, Universidad de Málaga, 1997), 46

³⁷⁵ *Ibíd.*, 36

concretas. Lo bueno de esta etapa televisiva, del posthumor y del feminismo, es la aceptación en todas sus formas, incluidos los defectos o las particularidades de cada uno. La riqueza identitaria se forma a través de luces y sombras, no tan sólo de personalidad intachables.

Pero existe otro personaje, sumamente distinto y alejado del orden cósmico formado en *The Big Bang Theory*, que si en apariencia vendría a representar el estereotipo de vecina rubia, de escasa inteligencia, objeto de deseo masculino y foco de envidias femeninas, posiblemente sea el personaje más importante de todos: Penny. Su importancia radica en su evolución como persona y en el papel de nexo de unión entre el microcosmos intelectual y cerrado de todos ellos y la sociedad a la que temen y que les rechaza. Penny encarna una de las reglas básicas de la comedia al enfrentar a estos personajes extravagantes a problemas reales, provocando su maduración y su abandono del infantilismo que a veces les rodea. De igual modo, Penny es el nexo de unión para Bernadette y Amy, quienes le confían sus frustraciones emocionales. Además, las relaciones son totalmente complementarias y no se erigen mediante emociones negativas de celos o envidias, sino de sororidad y adoración.

La maduración emocional de Penny es doble, tanto laboral como sentimentalmente. Por un lado abandonará sus endebles sueños de convertirse en una actriz de éxito y, con ayuda de Bernadette, conseguirá un trabajo como visitadora médica que le permitirá adentrarse en la esfera adulta y vivir desahogadamente. Por otro, la superación de su superficialidad e inseguridad sentimental, en tanto que renunciará a idilios con hombres atractivos que la anulan como mujer e iniciará un romance con Leonard, personaje en las antípodas de sus gustos, que terminará en boda.

Si para Leonard Penny supone su pareja, su anclaje con la realidad, para Sheldon es una figura maternal, alguien que le cuida y sirve de contrapunto a sus excentricidades; para Raj alguien con quien supera su mutismo selectivo; y para Howard alguien que le presenta a su futura esposa, Bernadette. Su figura, en definitiva, les ayuda a encarar la realidad que tanto les asusta y por ello, *The Big Bang Theory* la plantea como alguien que, alejada de la rubia tonta, sí puede ser inteligente y además capaz de desempeñar una función relevante en la sociedad³⁷⁶.

Es tal la relevancia de Penny que contaminará al resto de los personajes, tanto masculinos como femeninos. En primer lugar está Sheldon, su némesis, pareja de opuestos que se atraen y se repelen casi con la misma intensidad. Penny no sólo ayuda a Sheldon con sus dificultades sociales, sino que también lo hace con la relación amorosa que éste mantiene con Amy. Consejos, indicaciones de lo que gusta a una mujer y advertencias de lo inapropiado

³⁷⁶ Roberto Ruiz Ruiz, Tania Lucía Cobos y Atziri Abril Espinosa, "¿Smart is the new sexy? Reivindicación del nerd en la televisión?", *Global Media Journal México* 9, nº18 (2012): 117

en una relación son lecciones que Penny presta a Sheldon, quien pese a creer saberlo todo, ignora todo código emocional posible. En segundo lugar está la relación con Raj, que si bien al principio es impedida por la limitación comunicativa de éste, pronto evolucionará en una suerte de relación afectiva-amistosa. Raj es un personaje sumamente interesante, a quien le entusiasma cocinar, cuidar su apariencia con cremas y manifiesta en más de una ocasión sus problemas de subida de peso. Adquiere las histerias propias de los personajes femeninos y lo combina con una ternura inusitada y un instinto femenino muy acorde con la concepción de la nueva masculinidad. Además es un personaje sensible que no en pocas ocasiones manifiesta su deseo de encontrar pareja y construir una familia. Un personaje que supera su mutismo al lado de Penny, cuando ambos se lamentan de su mala suerte amorosa y que alternará las dos esferas, la masculina por su relación con los chicos y la ciencia, y la femenina por su relación con las chicas y sus preferencias culinarias y alta sensibilidad. Finalmente está Howard, cuya personalidad comenzó encarnando la masculinidad más retrógrada de todas, con comentarios verdaderamente machistas, una libido rayana en lo desagradable y una desconexión total entre su apariencia y sus posibilidades. Su relación con Penny permitió ponerle la realidad en perspectiva, no sin pocos disgustos al respecto, pero también presentarle a la que será su esposa, cuya relación hará madurar sobremanera a Howard y transmutarle en adulto.

Pero nada de esto sería posible sin el humor, sin el sarcasmo y sin la ridiculización de los estándares sagrados de los hombres protagonistas. No en vano, este humor inteligente, plagado de referencias científicas y formulaciones matemáticas, conlleva la empatización del espectador y la identificación con los problemas y ansiedades de esos personajes excéntricos y a ratos antisociales. La imperfección que se desglosa de todos sus caracteres es vista como el reflejo de las imperfecciones de quienes las contemplan, cansados ya de la construcción de personajes modélicos e intachables. Porque los personajes que conforman *The Big Bang Theory* también son antihéroes, personajes no normativos con conductas y razonamientos fuera de la norma. Si bien es cierto que sus imperfecciones son llevadas al extremo para hacer humor, el mismo hecho de ridiculizarlas consigue normalizarlas. La aceptación de las partes negativas de la personalidad son el modo que tiene esta *sitcom* de hacer a sus personajes más reales, más deseables y más aceptables.

El resultado final es una historia sencilla, desmitificadora tanto del estereotipo *nerd-nerdette* como de la mujer objeto, que ofrece modelos alternativos y positivos de la nueva masculinidad y hace atractivo el papel de la mujer inteligente. Porque pese a la apariencia de simpleza que irradia en toda *sitcom*, el entramado oculto es capaz de mover montañas o en este caso, concepciones socialmente arraigadas.



Pocas veces en televisión una serie ha hablado tan natural, abierta y respetuosamente sobre el colectivo transexual. A través de su propia experiencia, la creadora Jill Solloway recoge su propia vivencia, cuando su padre le reveló su identidad transgénero. Decidida a ayudarlo en su proceso de transformación física y psicológica, creó una serie, contando para ello con varios miembros en el equipo del colectivo, tanto delante como detrás de las cámaras.

Si abstrajésemos el cambio de sexo del protagonista, las consecuencias para la identidad de los hijos que tendrá la revelación de su secreto, las personalidades pintorescas de éstos y las sexualidades no normativas que conforman la historia, podríamos estar hablando perfectamente de una *sitcom* con epicentro en la familia. No obstante, éste es el núcleo de la cuestión, la familia, una constante en las comedias de situación desde su origen, la importancia de la misma, lo necesario de su solidez para el correcto desarrollo identitario de sus miembros y su configuración como lugar seguro para la madre, el padre y los hijos. Y aunque *Transparent* es una *dramedia*, su argumento principal gira en torno a una familia judía compuesta por un padre llamado Mort que decide revelar su transexualidad y cambiarse de sexo pasando a llamarse Maura, una hija mayor, Sarah, casada y con tres hijos que retoma su lesbianismo de juventud y pide el divorcio de su marido para abrazar su verdadera cara, un hijo medio, Josh, adicto al amor y coleccionista de relaciones desastrosas y una hija menor, Ali, que no define ni su futuro ni su identidad sexual. En definitiva habla sobre la familia, sobre la identidad no normativa, sobre el miedo a la soledad masculina, la indecisión femenina y la homosexualidad.

El título de la *dramedia* alude a dos aspectos que rigen la trama, pues mientras por un lado el prefijo *trans-* se refiere al transgénero, por otro el término completo alude a la transparencia, a las identidades reales de todos sus protagonistas que han estado camufladas durante toda su existencia pero que, a raíz de la revelación paterna, saldrán a la luz. No en vano, los *flashbacks* que ofrece la serie dan buena muestra de ello, pues nos remiten a los episodios más trascendentales de todos sus protagonistas, tanto de su adolescencia como del orden familiar pasado. Gracias a ello entendemos los momentos escapistas de Mort/Maura con mentiras piadosas a su mujer Shelly para reservar un hotel y disfrutar en soledad de su verdadera identidad, aún clandestina, de su viaje a un campamento de transexuales donde podrá gozar del privilegio de no ocultar quien es y configurar una auténtica zona de confort, o de la experimentación con un compañero de la oficina de puntuales salidas al exterior como verdaderas mujeres, tanto en gestos, como actitudes, como apariencia. Es un renacer, una nueva adolescencia, que no de manera casual se relaciona con el acontecimiento más importante para cualquier judío, su conversión en hombre/mujer a través del *bar mitzva*.

Esta conversión del padre es un desafío estridente hacia las normativas falocéntricas y heterosexistas que han regido la configuración de la familia. La revelación amenaza toda la red de valores impuestos desde una supuesta normalidad y normatividad y lo hace renunciando al aspecto despectivo o victimizado que siempre ha sufrido este colectivo, abrazando una sensibilidad y profundidad psicológica que se traduce especialmente en la verbalización de las dudas que tanto hijos como el mismo padre tienen. Esa verbalización se construye a través del humor, que si bien en unos casos es ironía –como el término *mapa* que crea Ali, conjunción de madre y padre- en otros es una risa estentórea de los hijos para combatir el drama y afrontar la situación.

Y aunque los hijos se muevan en una horquilla emocional entre la sorpresa, la confusión y el cariño hacia el padre, todos ellos intentarán buscar respuestas en diferentes lugares y a través de diferentes métodos para intentar aceptarla. Sarah lo hará a través de su relación con Tammy, una antigua novia de juventud que reaparece para trastocar su mundo y sexualidad. Abandona su matrimonio y rehace con ella el mismo, aunque salpicado con dudas y flirteos con su exmarido. La confusión está patente en todos ellos.

Un tanto más compleja es la búsqueda que realiza Josh, que es el último en enterarse. Aunque en un primer momento parece aceptar de manera condicionada la situación, pues asegura que cualquier persona puede hacer lo que quiera de puertas para adentro, posteriormente buscará respuestas en sitios tan pintorescos como a través del interrogatorio a una estrella del porno *trans*, o a través de la religión, gracias a su relación con la rabino. La confusión identitaria y sexual de Josh también es evidente, manifestada mediante dos hechos: la relación mantenida con su niñera, mayor que él, cuando éste tenía quince años y su excesiva entrega en las relaciones, pues adicto inconfeso del amor, es incapaz de distinguir un flirteo de una relación para toda la vida. Eso conduce a una espiral un tanto destructiva y a una búsqueda obsesiva de la mujer con la que formar una familia. En el capítulo final, mediante una paradoja e ironía sublime, Josh obtiene lo que tanto ansía, un hijo, aunque en este caso es un adolescente fruto de la relación con su niñera de antaño.

Por último está Ali, uno de los personajes junto al padre más interesantes y complejos. La confusión de Ali es total, tanto en el terreno de su propia identidad como en el terreno de la situación paterna. En primer lugar, en uno de los *flashbacks* se muestra su reticencia y posterior cancelación del bar mitzva, que en términos metafóricos, sería la renuncia a identificarse como mujer o como hombre. La ambigüedad de Ali no escapa al análisis de su padre, quien en una conversación íntima, asegura que era ella de entre todos sus hijos quien mejor le iba a comprender ya que siempre había dado muestras evidentes de rasgos

masculinos. Ali va a buscar respuestas en dos sitios, en la universidad a través de los Estudios de Género y a través de un profesor transexual con el que pretenderá acostarse. En esa dualidad del humor y del drama de la que participa tan gustosamente *Transparent*, la primera de las cuestiones es una crítica hilarante postfeminista del movimiento mismo. En una de las clases, una feminista de la vieja escuela asegura ante una estupefacta Ali que los signos de puntuación son semejantes a una violación. Son un acto de violencia, similares a la orden de callar a una mujer y negarle su expresión. Se sucede entonces un cómico diálogo entre Ali y su amiga, que hacen repaso de sus experiencias sexuales y aseguran que su violación ha sido triple: un signo de exclamación, de interrogación y un punto y coma. La ridiculización del viejo modelo a través de la risa, la negación del carácter exaltado y la sustitución por el humor es lo que identifica a *Transparent*. Allí donde el viejo feminismo falla, *Transparent* triunfa. El segundo punto de ayuda para Ali es un profesor, que produce en ella tanto una curiosidad palpitante como una excitación sexual y que, contrariamente a lo que pretendía, va a sembrar si cabe más dudas en ella. Este profesor encarna para Ali la masculinidad hegemónica y agresiva que conlleva la asunción de la feminidad normativa para ella, resaltando su maquillaje, su peinado, marcando su pecho mediante un corsé y caminando, no sin dificultad, con tacones. Ali está ridícula y no sólo por fuera, sino también por dentro. La subordinación de la que está participando es tan sólo fruto de su confusión, y ésta se revela cuando ese profesor asegura que algunas personas tan sólo se sienten atraídas por los *trans* porque ellas también lo son. Ello sobrepasa la confusión y muta en auténtica crisis, abriendo entonces otra vía, más profunda, más oscura, dejando a Ali perdida entre un mar de dudas, preguntas y confusiones.

Porque la crisis, también había de ser connatural y abordable en una temática tan delicada como ésta. En concreto son cuatro los episodios conflictivos que se van a dar en *Transparent* y que, curiosamente, su solución pasa por el afianzar los lazos familiares. El primero de ellos sucede cuando Mort/Maura va con sus hijas a un centro comercial, mezclándose en la esfera pública. La crisis se origina en el baño, cuando apremiado por sus hijas, entra en el de señoras y se produce un enfrentamiento con una madre que le tilda de perverso. Mientras Ali se muestra más temerosa, Sarah no duda en defender a su padre, atacando del mismo modo tanto a su oponente como a sus entrometidas hijas, que no dejan de mirar a Mort/Maura con desprecio y disgusto. La resolución pasa por la resignación, por la huida y por el alivio de las necesidades de Mort/Maura en un descampado, ajeno a las miradas y a las polémicas.

El segundo de los conflictos se da en un bar, en una salida matutina de Mort/Maura con sus amigas. En él se encuentran con el flirteo para nada elegante de un hombre de

negocios, compañero además del protagonista que reacciona insolentemente cuando le reconoce. Maura no oculta su identidad, sino que la enfrenta, su compañero tampoco oculta su estupefacción, sino que se ríe. Pero Maura, consciente de que será tan sólo una de tantas burlas y momentos difíciles con los que tendrá que lidiar, guarda la compostura, en una actitud envidiablemente racional y elegante.

El tercer conflicto ocurre en el ámbito privado y doméstico, con el ex marido de Sarah. La cena transcurre apacible, con toda la familia y Maura con su verdadera apariencia. Es entonces cuando irrumpe la figura airada del ex marido, quien no está ni por asomo cómodo con el cambio acontecido y se sigue dirigiendo al padre por su nombre masculino, Mort. La discusión se origina por algo tan nimio como el catarro de su hijo, exigiendo entonces él responsabilidades, clamando que quién se lo ha pegado. Tanto fanatismo y absurdo encierra el miedo a que también le peguen las excentricidades de esa familia. Pero en realidad, contrariamente a lo que pueda parecer, la figura del ex marido no es el patriarcado recalcitrante, tan sólo una persona herida que acusa que no le han tenido en cuenta. De eso da buena muestra Maura cuando se levanta, airada, como cabeza de familia y sale en defensa de ésta. Confiesa y lamenta su error, el haberle dejado fuera de todo el proceso y siente la frustración sufrida, pero es su casa, son sus normas y es su familia. Si en el primer conflicto las hijas defendían al padre, en éste, se devuelve la defensa potenciada además por el sitio donde se produce, la casa, el hogar, el lugar seguro. Porque la casa, en *Transparent*, es un personaje también. Con la transformación de Mort/Maura, ésta se pone en un principio a la venta, aunque finalmente es legada a Sarah. La casa representa los valores familiares pero también el pasado. Es lógico que Mort/Maura quiera deshacerse de ella y empezar su nueva vida en otro sitio, pero no sucede así con los hijos, quienes ante las radicales transformaciones que hará Tammy –pareja de Sarah- provocarán el abandono de su zona de confort y les obligará al enfrentamiento con el desconcertante presente. La casa es el anclaje, la infancia, la felicidad. La transformación de ésta es pareja a la transformación de los personajes, y ni casa ni familia volverán a ser los mismos, por mucho que tanto unos como otros se extrañen.

El último conflicto se origina en una actuación dentro de la comunidad LGBT, que lejos de ser tan sólo un espectáculo es un paso intermedio, entre la privacidad del hogar y la exposición pública, es una salida al mundo pero en un sitio seguro, entre iguales. Es un lugar donde no sentirse discriminada, excepto por los únicos agentes que son externos a ese microcosmos: sus hijos. Ante la actuación, un tanto extravagante y estereotípica del colectivo *trans*, tanto Sarah, Josh como Ali no pueden soportar ni la risa ni el ridículo y uno a uno abandonan la sala. Las risas manifestadas contrastan con la desolación del padre, para quien

era especial y crucial su asistencia, su bendición y su aceptación. La actuación entonces servía de excusa, pues lo que se perseguía era el reconocimiento de la familia ante la nueva identidad. Mort/Moira busca entonces refugio y consuelo en la persona que mejor le conoce y entiende, su ex mujer, confirmando una vez más que el núcleo fuerte de *Transparent* es la familia y que el supuesto caos fatalista que originaría un modelo alternativo de la tradicional no es más que pura retórica obsoleta.

También hay espacio para la reivindicación de temas polémicos, como el alegato entusiasta de Sarah ante la eyaculación femenina y su satisfacción sexual mediante su renovado lesbianismo. Por lo general, el tema de la satisfacción femenina es escaso, pero los temas escatológicos y explícitos a todo cuanto la rodea, son tabú. O la importancia y beneficios de la lactancia, a través de un diálogo de Ali que relaciona los problemas actuales de los tres hermanos con la prohibición que pautaban los médicos de dar el pecho, prefiriendo métodos artificiales como la leche de fórmula. O temas tan delicados como la eutanasia que desean practicar a la actual pareja de Shelly, agonizante, que finalmente abordará un tema no menos polémico, el suicidio. Lo común a todos estos temas es la manera del abordaje, mediante un humor sutil, a ratos ácido, a ratos hilarante y con él la digestión de las problemáticas más acuciantes e importantes de todos ellos. Los dramas se normalizan, las polémicas no son tales, los conflictos pueden extrapolarse a cualquier núcleo familiar: la recriminación de una madre a unos hijos que no vienen a verla, la falta de atención de una hija por parte del padre, la recriminación de un padre por costear los caprichos de una hija que no sabe ni quiere hacer nada, la relación a tres bandas mantenida por una pareja y su idilio secreto etc.

Y ese es el éxito de *Transparent*, que a través de un modelo no normativo ni de identidad ni de conducta, consigue la empatización del espectador que lo contempla. Los secretos que la familia Pfefferman ocultan, erigen un gran muro, para nada transparente, sino translúcido en el mejor de los casos y opaco en el peor, que habla sobre las dificultades de las familias, que es realista en cuanto a las reacciones que tiene el cambio de sexo del padre, que demuestra que otro modelo de familia es posible y que construye mediante el humor un relato delicado e intimista del transgénero.

Transparent posibilita la alteridad, sin efectismos, sin excentricidades ni imágenes edulcoradas, donde el rechazo, el miedo y la indecisión son posibles, donde otro tipo de masculinidades y feminidades son deseables y donde, desde luego, ningún cataclismo ha acontecido por la sustitución de los modelos identitarios hegemónicos por otros alternativos y progresistas.



Girls

Cuando en 1998 *Sexo en Nueva York* (HBO, 1998-2004) apareció en pantalla, dos fueron las opiniones preponderantes: aquéllas que se alegraron de que por fin las mujeres hablaran sobre sexo y aquéllas que la acusaron de ser un producto elitista y clasista representado por unas protagonistas totalmente alejadas de un modelo de feminidad alcanzable e identificable. Todo el discurso progresista que el relato pudiera ofrecer, quedaba sepultado por el nivel adquisitivo de las cuatro mujeres que lo ofrecían y por su canalización de las frustraciones modernas a través del consumismo más exacerbado. La acusación, que no por ello menos cierta, era un tanto injusta si tenemos en cuenta que *Sexo en Nueva York* era la respuesta inmediata y mediática que daba la televisión al respecto de los cambios en materia social y económica que llevaban tiempo manifestándose.

Pero fue un arma de doble filo, ya que el mensaje también difundía una imagen de mujer que atentaba contra su asiduidad al hogar, sus nulas aspiraciones a realizarse profesionalmente o sus ambiciones a ser económicamente independiente. Por ello, para frenar en seco las repercusiones que la influencia de estas mujeres sin hijos, con éxito laboral, economía desahogada pudieran tener en las espectadoras, la estrategia consistió en redirigir esos cambios a la mera materia económica, haciendo de esta serie una lanzadera publicitaria notoria para cosméticos, ropas, zapatos etc. Por si esto fuera poco, sus ínfulas de mujeres independientes y promiscuas, que amenazaban con conquistar las esferas de placer masculinas, y suponían una clara crítica al mito del amor romántico, también fueron quebradas. Como resultado *Sexo en Nueva York* orientó a la audiencia hacia una creencia errónea de la igualdad de género, donde las mujeres adoptaban los aspectos más negativos de los varones o señalaban al amor romántico como salvador de su entera existencia³⁷⁷.

Como producto primigenio, sus pasos fueron un tanto temerosos e indecisos, pero pasos a fin de cuentas, que allanarían el camino para ficciones futuras que pulirán y mejorarán el discurso que *Sexo en Nueva York* pretendió legitimar. Sólo habría que esperar diez años para que otra serie lo consiguiese.

En 2012 una joven promesa llamada Lena Dunham y el afamado *showrunner* Judd Apatow, crean una serie protagonizada por cuatro mujeres veinteañeras, neoyorkinas, con alta formación y nula o precaria actividad laboral. Las vidas, conflictos, dudas, anhelos de Hannah, Marnie, Jessa y Shoshanna conformaron *Girls* (HBO, 2012-) serie que le toma el pulso no sólo al legado de *Sexo en Nueva York*, sino también a la herencia postfeminista y a las dinámicas de nuestro tiempo, en especial a aquellas que mayor ansiedad producen, las económicas.

³⁷⁷ Alba Correa, "Girly Theesome", *FRAME* nº10 (julio 2014): 106-107

Estos tres actos, realmente revolucionarios en *Girls*, están en consonancia con el poder que tiene la televisión de autoanalizarse a sí misma, con la capacidad de erigirse en reflejo del contexto en el que se produce y con el aglutinamiento de una audiencia que empatiza y disfruta con el relato que visiona. Estos factores serían imposibles sin la autoconciencia, tanto de su creadora como de sus protagonistas de saberse víctimas de un sistema capitalista fracasado y nocivo por un lado y de saberse víctimas de un sistema ideológico postfeminista caduco en segundo. El reflejo de ambos será una constante a lo largo de la serie y los dos grandes ejes temáticos que subyacen debajo de todas las tramas.

El cambio económico, en concreto la crisis de 2008, es el gran cisma de nuestro tiempo. Antes de su materialización, la ideología neoliberal marcaba el tipo de relatos en pantalla, atendiendo a las bondades del consumismo, la desenvoltura económica y el éxito profesional. Cuando el caos ya fue la realidad, los relatos televisivos se hicieron eco de la nueva situación, a la que *Girls* no fue ajena, y las consecuencias se tradujeron en la representación de jóvenes veinteañeras con trabajos precarios, necesitadas del respaldo de sus padres y con aspiraciones intelectuales que pronto serían anuladas por la imposibilidad de emancipación.

La serie comienza con Hannah, aspirante a escritora pero becaria permanente, cuyos padres deciden dejar de mantenerla económicamente. El reflejo es el de una generación en exceso preparada y en exceso precarizada y del hartazgo de unas familias que se debaten entre la obligación de mantenerla y el deseo de dejar de hacerlo. A partir de ahí, Hannah ha de encontrar trabajo para sobrevivir en una ciudad como Nueva York, asunto que no será nada fácil, más debido a la personalidad de la protagonista que al contexto donde lo busca.

Pero *Girls* también es consciente de otro aspecto crítico, en este caso el que atañe al postfeminismo, su agotamiento y su inviabilidad para reflejar las necesidades y problemas de las mujeres contemporáneas. Lo que subyace, a veces de manera explícita, en el relato de la serie es que el género femenino necesita otra ideología³⁷⁸ que satisfaga a todas las tipologías femeninas existentes y rompa con la dependencia al pasado. Como asegura Carolina Mateo Cecilia, *Girls* apoya las voces que apuestan por una identidad múltiple e imperfecta y rechaza un discurso que habla en nombre de todas³⁷⁹. Tal vez por ello, las cuatro protagonistas presenten personalidades tan dispares, como la madura y responsable Marnie con un novio afectuoso y un trabajo en una galería de arte, la alternativa y bohemia Jessa, espíritu libre con un bagaje emocional e interior envidiable, la joven, soñadora e inmadura Shoshanna que

³⁷⁸ Ignacio Moreno Segarra, "Postfeminismos: representaciones de género en la cultura popular neoliberal", (Trabajo Fin de Máster: Universidad Complutense de Madrid, 2012): 77-78

³⁷⁹ Carolina Mateo Cecilia, "Domesticidades disidentes en la ficción televisiva contemporánea", *REIA* nº1 (2013): 122

empezará la universidad y experimenta sus inicios sexuales y emocionales con un hombre mayor; o la mismísima Hannah, egocéntrica y a ratos egoísta, que cuando logra comprometerse en su relación con el esquivo Adam, se asusta y se desdice de sus deseos.

Todas son jóvenes, todas en constante formación identitaria y todas se equivocan. La mujer soltera e independiente que refleja la serie pivota sobre dos conceptos, la sexualidad manifiesta y la incomodidad social que produce. Ambos factores, en cierta medida éxitos de las proclamas feministas anteriores, ayudan a revertir dos cuestiones que recuperan a la espectadora con carencias de iconos a imitar³⁸⁰: la televisión de calidad no sólo es masculina y la continuidad del relato tras *Sexo en Nueva York* es factible.

El deseo sexual no está injustamente repartido, esto es, ni ellos lo buscarán de forma obsesiva ni ellas tenderán a reprimirlo. La representación de la sexualidad y del cuerpo satisfaría las demandas de Mulvey pues no parecen hechos para el placer del varón al no estar ni cosificados, ni estigmatizados, ni ser perfectos. Si la tendencia habitual es rodar mediante numerosos planos y abusando del primer plano, en *Girls* el sexo se refleja por el plano medio, lo que produce cierta incomodidad en el espectador. Esta sumisión es acuciada por el tipo de escenas representadas, donde parece querer traslucirse cierta sumisión femenina pero que en realidad es el resultado de la unión entre los mitos pornográficos masculinos y la inseguridad femenina. Cuando Hannah y Adam se acuestan, éste se comporta como le ha enseñado una industria patriarcal, de manera ruda y absurda y Hannah, lo consiente. Lo realista del sexo en *Girls* es que demuestra el fracaso de ese planteamiento y que es malo, nefasto y el lugar de escape ante una situación insatisfactoria. La promiscuidad actual y el vacío emocional se pone de relieve en el relato mencionado, bien sea por las convenciones de la época, bien por la creencia de que aparecerá el amor de su vida, bien para celebrar sus más íntimas fantasías. Al final, es el reflejo de la desconexión, nunca una salida, sino un enorme muro contra en que darse cabezazos.

Si la representación de la sexualidad es importante, la representación corporal es crucial. A través de los continuos desnudos de su protagonista, muchas veces se alude a la no necesidad de cambiarla, de estar a gusto con el cuerpo, llegando a manifestarse de dos formas: mediante el literal diálogo y mediante las imágenes de sexo desagradable, rústico e imperfecto. Cuerpos delgados, con poco pecho, exuberantes, con caderas anchas, rostros armónicos o con rasgos destacables cohabitando juntos son la superación de los tabúes anteriores que confluyen, de manera directamente proporcional, en la sororidad tan deseada.

³⁸⁰ Ignacio Moreno segarra, "Casi me he corrido. Sexualidad e incomodidad social en *Girls*" en VV.AA. *Sexo, mujeres y series de televisión*, (Madrid: Con Tinta Me Tientes, 2015): 193-225

Su creadora y protagonista, Lena Dunham, muestra sin reparos ni límites su cuerpo, orgullosa, jactándose de su inadecuación al modelo normativo. No en vano, esto ha traspasado la pantalla y si bien por un lado a originado numerosas críticas sobre la falta de pudor de Dunham, también le ha granjeado una enorme pléyade de seguidores que alaban su valentía y reivindicación.

La incomodidad que produce *Girls*, pero también la incomodidad que produce Lena Dunham ha propiciado numerosas discusiones sobre si la serie es para chicas o accesible a todo el mundo. Y decimos curiosa porque esta reflexión no se hace nunca con productos protagonizados por hombres, puesto que éstos dictan la norma. La clasificación de serie femenina arrastra una carga peyorativa aún en exceso molesta que invita al análisis meticuloso de todo cuanto acontezca en ella, meticulosidad que se agudiza cuando encima se habla de masturbación, sexo, aborto, empoderamiento femenino, feminismo, escatología o sororidad.

Las relaciones entre las mujeres, pero también la de éstas con los hombres, muestran lo peor y lo mejor de las mismas, naturalizándolas y aproximándolas a la realidad del espectador, haciéndolas por ello entendibles y empáticas. Si bien es cierto que las relaciones con los hombres siguen siendo indispensables como indicadores de satisfacción y frustraciones, no son el eje narrativo de la historia. Las figuras masculinas son muy interesantes y variopintas, reflejando prototipos de nueva masculinidad o al menos aspectos de una masculinidad en positivo. Al igual que ellas son presas del estado económico del momento y su existencia oscila entre la ayuda familiar, la subsistencia o la imaginación más acuciante para llegar a fin de mes y las confusiones emocionales.

Charly es el novio de Marnie en la primera temporada, sensible, educado, romántico y en exceso perfecto para ella, que decide abandonarle. Charly, lejos de la figura un tanto caprichosa de Marnie crece, tanto como persona como económicamente, creando una aplicación para móvil que impide llamar a tu ex. Pero la nueva situación gustará mucho a Marnie, quien finalmente conseguirá rehacer su relación con Charlie y además, apostar por su sueño de ser cantante.

Luego está Ray, dueño de una modesta cafetería, unos años mayor que el resto, irresponsable e inmaduro. Será la pareja de Shoshanna y ocupará, sin que ella se dé cuenta, su casa, puesto que él carece de la misma. Es la figura de un perdedor que intenta ocultárselo al mundo y en especial a su pareja, aunque finalmente ella acabará descubriéndole y dejándole. La renuncia a cuidar de una persona tan desastrosa provocará que Shoshanna madure y que prefiera una vida de promiscuidad antes que un amor dependiente.

Finalmente está Adam, rudo, de modales escasos y en apariencia emocionalmente nulo. Simula representar la masculinidad más retrógrada y desfasada de todas, aunque finalmente, se postulará como alguien comprometido, sensible y con un innegable instinto paternal. Tarda mucho en decidir qué hacer con su vida, aunque finalmente se decanta por la actuación. Su relación con Hannah es sumamente incómoda, pues la personalidad de ésta va a marcar mucho el ritmo de la misma. Si al principio se vislumbra a Adam como alguien insensible que no quiere comprometerse, en la segunda temporada avanza hacia una suerte de compromiso pasional que incluso llega a agobiar a la protagonista. Su personalidad no para ahí, sino que evoluciona hacia un estado de atención constante hacia la enfermedad de Hannah, ejerciendo como padre, marido y amigo. Empatizamos con él cuando ésta, anteponiendo sus deseos a los de cualquiera, le ningunea al principio de la cuarta, marginándole, insistiéndole en la necesidad de hablar sobre cómo será su relación a distancia, alargando el momento de dejarle, siendo de lo más egoísta posible. Adam es un personaje enigmático, que encarna una masculinidad progresista enmascarada por una apariencia y modos rústicos.

Si la segunda temporada se configura como un alegato a favor del amor como solucionador de los conflictos en tanto que Marnie vuelve con Charly, Shoshanna inicia su vida promiscua y Hannah cuenta con el apoyo y cuidados de Adam, en la tercera todo se derrumba. El espectador se encuentra con el desastre absoluto gracias al narcisismo de Hannah que entorpece de forma encubierta su relación con Adam, la decisión de Charlie de abandonar a Marnie y el fracaso de ésta como cantante y la certificación de Shoshanna de que esa vida le aporta más infelicidad y vacío que cualquier otra cosa. Incluso Jessa, que siempre permanece un tanto al margen de los dramas, accede a proporcionar una sobredosis a la mujer con la que vive para que deje de sufrir. Pero ésta, en un momento de lucidez, horrorizada reconoce que no quiere morir, obligando a Jessa a llamar a la ambulancia y evitar el desastre. Todo es de una torpeza brutal, porque todos son torpes, inexpertos, jóvenes. El mundo es su campo de experimentación y el resultado es plural, repleto de buenas y malas acciones.

Girls es la voz de una generación cuyos miembros son muy jóvenes para estar tan tristes. Saca partido de los defectos humanos, desarticulando la idea de serie para chicas. La frustración es la de cualquier persona, los personajes son víctimas de su tiempo, de sus expectativas, de su individualismo. Un análisis acertado e incómodo de parte de una mujer en sí incómoda, que muestra tantas verdades, como veces sus pechos.



Orange is the new black

Piper Kerman era una joven de veintidós años, graduada en Humanidades por el Smith College que, trabajando como camarera, decidió aficionarse demasiado a las drogas, la vida ociosa y a Nora Jansen, narcotraficante. La combinación de los tres factores condujeron a Piper a una espiral de delincuencia y degradación que acabaría culminando en su arresto y condena carcelaria tiempo después por participar en uno de los trabajos de Jansen.

Despojada de su trabajo, novio, casa y familia, Piper ingresa en un correccional para mujeres en el que pasa cerca de un año. A su salida decide escribir sus memorias en un libro. En 2013 Netflix lo adapta a la pequeña pantalla y lo titula *Orange is the new black*.

Como toda adaptación, la serie guarda deudas con la realidad pero también incorpora aspectos propios de la invención de las necesidades narrativas, como las relaciones lésbicas, los conflictos raciales etc. que si bien se dieron, nunca alcanzaron la notoriedad que refleja la serie.

Formalmente hablamos de una *dramedia*, perteneciente al género carcelario, generalmente dominado por historias de varones, con un reparto coral, de casi cincuenta minutos de duración y temporadas de entre trece o catorce capítulos. La historia se sitúa en el devenir diario de Piper y las demás reclusas y mediante *flashbacks* se muestran las razones del porqué se está allí y las circunstancias que han llevado a esas mujeres a ser confinadas en los muros del correccional. La serie en sí funciona como un enorme puzzle, donde cada capítulo se centra en una presa y la información se da paulatinamente para que, al final de la temporada, la concepción de su persona sea lo más ajustada a la realidad posible o al menos el mostrar los detalles de su vida pasada ayuden a entender su personalidad presente.

Hay tres temas fundamentales en *Orange is the new black*: el modelo alternativo de Netflix, el cuestionamiento de los valores morales y la coralidad-muestrario de feminidades múltiples.

Netflix fue fundada en 1997 como una empresa de envío a domicilio de películas y series con precios asequibles, ambicionando derrotar a su principal competidor, Blockbuster, y consiguiéndolo. El camino a recorrer dejó errores en el camino, errores de los que la empresa ha sabido aprender y seguir adelante, como por ejemplo su inestabilidad en Wall Street, aumento de precios, la renuncia a la distribución de DVD'S o la falta de programación a la hora de iniciar una expansión fuera del ámbito norteamericano. Sin embargo a día de hoy, engrandecida como empresa, su distribución es meramente online, abriendo la oferta que

antaño tenía con películas y series a documentales, cortometrajes, miniserias, tv-movies y videojuegos³⁸¹.

Netflix es una plataforma de pago que ha adquirido notoriedad y prestigio en los últimos años. Su objetivo es la adopción del modelo triunfalista de la HBO, implicando para ello contenidos de alta calidad y el consiguiente reconocimiento de crítica y público. En consonancia con el doble modelo de consumo, fragmentado y serial, Netflix ha experimentado con una amplia amalgama de tipologías de series, tanto las que han sido emitidas por televisión tras posterior pago de derechos, como las que han sido creadas por y para su programación original. Esta relación directa entre modo de consumo y creación de producto responde a las expectativas del nuevo espectador, que puede optar por un consumo fragmentando en tanto que se ve obligado a consumir el producto del modo, hora y lugar que le sea pautado, o por un consumo serial-maratoniano, sin necesidad de respetar el cómo, qué, cuándo o incluso cuántas veces³⁸². No en vano, la novedad de *Orange is the new black*, además de su argumento, es la disposición que la plataforma hizo de todos los capítulos de la temporada desde el inicio para el consumo, a placer, de los mismos³⁸³.

Una de las series más duras en cuanto al tratamiento de la vida de los prisioneros en las cárceles norteamericanas fue *Oz* (HBO, 1997-2003). Su dureza no residía en el maltrato físico que los presos sufrían tanto por parte de los guardias como por parte de las facciones enemigas, sino por el mensaje que el sistema mandaba: no hay salida. La condena impuesta por el delito cometido no era nada comparada con la condena de saber que eran menos que nada, ni tan siquiera personas, sino seres que alguna vez fueron hombres y que ahora yacían confinados, olvidados, por una sociedad que les ignoraba. El mensaje de *Oz* era fatalista, pero real. Enseñaba que las malas decisiones a veces no tenían solución y que nadie estaba dispuesto a ayudar a un criminal porque, sencillamente, a nadie le importaba lo más mínimo. Pero *Oz* era un drama, el mensaje no podía ser edulcorado porque, a parte de no pretenderlo, no contaba con el apoyo del humor para relativizar las penas. Pero *Orange is the new black* sí, su configuración como dramedia permite presentar la misma situación de desesperanza y exclusión social pero a la vez hacer uso de la faceta crítica que tiene el humor, denunciando mediante situaciones irónicas o paradójicas lo injusto del sistema carcelario estadounidense y la situación de sus víctimas. Por ello la serie refleja la corrupción de una directora que desvía

³⁸¹ Cristina del Pino y Elsa Aguado, "Comunicación y tendencias de futuro en el escenario digital: el universo sisomo y el caso de la plataforma Netflix", *Revista Comunicación* 1, nº10 (2012): 1490-1491

³⁸² Jaime Costas Nicolás, "El flow se estanca: el contramodelo televisivo de Netflix", *Revista de Estudos da Comunicação* 15, nº38 (2014): 249-250

³⁸³ Javier García López y Alicia López Balsa, "Orange is the new black. Una visión antropológica", *Revista de Comunicación de la SEECI* 27, nº35 (noviembre 2014): 26

fondos, la reincorporación de presas liberadas que en realidad no saben muy bien cómo actuar en el mundo real y terminan volviendo a prisión por ser su verdadero entorno, los abusos y tretas sexuales que se llevan a cabo para lograr los objetivos y la estigmatización de los colectivos negros, hispanos o asiáticos dentro de la sociedad norteamericana.

Lo que potencian ambas series es la figura del antihéroe, indispensable en la construcción y entendimiento de los nuevos modelos narrativos. Esa necesidad de realidad reflejada en sendos argumentos necesita de situaciones que aireen las miserias del mundo contemporáneo y la contaminación de valores de la sociedad actual. Situaciones que muestren la profunda crisis de valores y que apremien a la reformulación de los objetivos vitales para tratar entonces las tramas vivenciales de manera más acertada y verídica.

La construcción de los personajes en *Orange is the new black* obedece a una visión más negativa de la realidad, que no por ello menos realista, donde se nos muestran a personajes desencantados tanto con la sociedad como con sus miembros. Sus malas experiencias conforman su actual identidad y no hallan lugar en el mundo, sino constante rechazo manifiesto. De ahí que, tal vez, el microcosmos creado en prisión sea ese lugar anhelado donde encajar, donde sentirse una igual y no una marginada constante. El principal hilo narrativo es entonces el fracaso a través de unos personajes dispares que sufren un doble menosprecio: por ser mujeres y por ser presas³⁸⁴.

Su talante reivindicativo permite hablar sobre otros temas no menos polémicos como la bisexualidad, las preferencias sexuales lésbicas, los abusos de poder y la corrupción policial o las injusticias llevadas a cabo dentro del confinamiento de las cárceles estadounidenses, más acorde en ocasiones con prácticas de países subdesarrollados que con sistemas del primer mundo³⁸⁵.

Por último está la coralidad-mostrario de identidades femeninas dispares. En esta serie no es sólo un factor narrativo, pues cada personaje presenta matices interesantes para comprender la totalidad del relato, sino que también es un amplio muestrario de las diferentes tipologías femeninas posibles, tanto a nivel psicológico como a nivel físico. Las mujeres que aparecen, distan mucho del estereotipo idílico que representa Piper: alta, rubia, delgada y de clase media-alta, con formación. De hecho ella es la *rara avis*, rodeada no sólo por aquéllas de las que más se diferencia, como pudieran ser negras –a medio camino entre la potenciación del estereotipo y la crítica al mismo- e hispanas –potenciando el papel de matriarcas pero con

³⁸⁴ *Ibíd.*, 22-23

³⁸⁵ *Ibíd.*, 24

cierto componente falocéntrico y machista-, sino también por las mujeres ancianas que incluso en este microcosmos, son tratadas como inferiores y relegadas a un segundo plano.

Dentro de la diferenciación física cabe mencionar especialmente la normalización de la reasignación del género que la serie realiza, especialmente en la representación del colectivo transexual a través del personaje de Sophia Buset, interpretado por la actriz de igual índole. A través del tono a ratos cómico, a ratos amargo propio de la *dramedia*, observamos las dificultades de integración para este personaje, tanto en la sociedad a través de las trabas del sistema para financiar su tratamiento, como con su familia a través del rechazo del hijo ante la transformación paterna.

El otro espectro, el psicológico, lo conforman las personalidades no muy estables, con problemas mentales, carencias emocionales, necesidad de refugio y cariño o que sufren las consecuencias de adicciones pasadas. El ejemplo de la inestabilidad mental más evidente sería el personaje de Suzanne “Crazy Eyes”, que aunque no se haya definido su problema, en retrospectiva vemos el trato desigual que recibía de pequeña y las repercusiones mentales que posee en el presente. O Pennsatucky, ferviente devota cristiana condenada por el asesinato de la doctora abortista que le asistió, ex drogadicta y convencida de su poder para curar a través de sus manos. En un diálogo mantenido con otra presa sobre sus seis abortos ésta acaba alabando a Pennsatucky su acierto, pues los frutos emularían a la semilla. Con ello se ve la crudeza de las relaciones, pero también la claridad mental de los personajes, que asumen lo que son, recuerdan a otros lo que son y a partir de ahí pueden trabajar en lo que serán si algún día les brindan la oportunidad. También tenemos el personaje de Nicky, cuyo problema es una falta de atención materna originada por una madre demasiado ocupada y demasiado rica que ocasionará que su hija busque consuelo en las drogas. Dentro de la cárcel la situación no cambiará en absoluto para Nicky, pues también está necesitada de afecto, aunque en este caso surgirá una figura maternal auxiliar, Red, una rusa con dudosas habilidades culinarias e importantes nociones de mando. Pero si realmente hay alguien necesitado de cariño es el personaje de Lorna, delicada, inocente, risueña y mentirosa patológica condenada por acoso. La red de mentiras tejida respecto a su vida es tan sutil que sorprenderá al espectador, que no puede sospechar para nada su carácter paranoico y desequilibrado.

Aunque el universo de la serie se conforma de otro, tanto o más interesante, el acierto de los personajes en *Orange is the new black* es su concepción como figuras redondas, llenas de matices y complejidades que potencian un relato renovado y sorprendente. Su mermado número de características no interfiere en absoluto con su riqueza, sino todo lo contrario, este minimalismo constructivo favorece una tensión narrativa idónea para enganchar al espectador

a la historia³⁸⁶. Ese este factor el que permite la evolución paulatina, junto con la interacción con el resto de personajes y la información contenida en los *flashbacks*.

Si la figura de Piper sirve de contrapunto a los demás personajes es porque representa la falta de conciencia del ciudadano medio ante el racismo o el clasismo debido a sus propios privilegios. En la serie esto se evidencia por el asombro de Piper ante las dificultades de otros colectivos menos favorecidos que el blanco de clase media y transmite ciertas preguntas críticas al espectador en tanto qué condiciones ha de vivir una persona para que realmente no sea consciente de la fractura social que la rodea. La idea, a fin de cuentas, es que el personaje de Piper está denunciando el concepto mismo de privilegio, algo minoritariamente representacional en contraste con la masificación de personas estigmatizadas que a menudo se nos presentan³⁸⁷.

La interpelación al sentido de la normalidad también es algo muy marcado e importante en la serie, entendiendo éste como la necesidad de fijar la sexualidad y personalidad de Piper, a través de una visión monosexual e identitaria, habitual en occidente, que pretende etiquetar a las personas de manera estable e inteligible. Su indecisión, oscilación entre una esfera y otra no hace sino mostrar que eso es tremendamente imposible, pues como seres humanos no podemos ser catalogados de un modo taxativo, pues las vivencias condicionan la estancia en una u otra³⁸⁸.

El carácter activista del que participa la serie plantea la duda sobre si hablar de diversidad es suficiente por sí mismo para contribuir a un cambio social. Si mostrar lesbianas, transexuales y cárceles pobladas por mujeres que no son blancas ni de clase media puede concienciar y motivar un cambio³⁸⁹.

El microcosmos presentado por Jenji Kohan, se construye mediante la oposición y la reciprocidad, mediante una suerte de equilibrio entre lo negativo y lo positivo, entre el humor y el drama, entre la feminidad alternativa y la feminidad hegemónica y entre lo políticamente correcto y lo reprochable. Y lo hace a través de un género históricamente masculino como es el carcelario, a través de un código complejo como es la *dramedia* y a través de una coralidad tan dispersa y a priori tan difícil de homogeneizar como es la reunión de diferentes razas, edades, procedencias y estados mentales.

³⁸⁶ *Ibíd.*, 26

³⁸⁷ Lucas Platero, "¿Por qué nos gusta tanto la serie *Orange is the new black*? En VV.AA. *Sexo, mujeres y series de televisión*, (Madrid: Con Tinta Me Tienes, 2015): 86

³⁸⁸ *Ibíd.* 88

³⁸⁹ *Ibídem*



My Mad Fat Diary

Puede que no haya en el mundo nada peor que ser una adolescente. Tal vez ser una adolescente gorda. Tal vez ser una adolescente gorda con problemas psicológicos. Tal vez ser una adolescente gorda con problemas psicológicos y no tener amigos.

Éste es el punto de partida de *My Mad Fat Diary*, serie producida por Tiger Aspert entre el 2013 y el 2015 basado en el libro de Rae Earl *My Fat, Mad Teenage Diary* y convertido en *dramedia* de tres temporadas con seis capítulos de unos cuarenta y cinco minutos de duración cada uno.

Rae es una chica de dieciséis años, mentalmente inestable, con un enorme complejo debido a su elevado peso que le granjea una inseguridad constante y problemas para relacionarse con los demás. Es una figura solitaria, con un enfado permanente con el mundo, eternamente insatisfecha y con una personalidad marcada y atópica. Como resultado de todo lo anterior, ha sufrido un colapso nervioso, hecho que ha conducido a su ingreso y reclusión en un psiquiátrico durante los últimos meses. Tanto para evitar malsanas habladurías, como para preservar la poca dignidad que conservaba, este hecho ha permanecido oculto a su mejor amiga de la infancia, Chloe, de la que últimamente se había distanciado debido a los caminos opuestos que la adolescencia de ambas había trazado.

La serie nos muestra los intentos de Rae por ser una chica normal, por encajar en la sociedad y por tener amigos que eleven un poco su nula autoestima. Del mismo modo, también se centra en señalar las trabas que la sociedad pone a las personas que no respetan la normativa conductual, corporal o querencial, marginándolas y excluyéndolas del resto. En el caso específico de Rae, su gran obstáculo es ella misma, en concreto la ansiedad constante y múltiple que sufre: con la comida, con los chicos, con Cloe, con su madre, con su aspecto y con su sexualidad. Si los momentos dramáticos relacionados con todos ellos muestran el sufrimiento de Rae, al transmutarse en cómicos esos mismos momentos son desarticulados, intentando mandar un mensaje positivo a las adolescentes obesas, invitándolas a desembarazarse de los complejos que una sociedad cegada por un estereotipo corporal ficticio dicta.

En primer lugar está la comida, con la que Rae guarda una relación insana de amor odio. Como todo comedor compulsivo que intenta paliar con grandes ingesta un problema emocional o psicológico, con la comida se da una situación totalmente paradójica y contrapuesta. Por un lado es incapaz de comer delante de otras personas, inducida por la máxima de que los gordos no pueden disfrutar en público de la comida. Es un acto obsceno propio de personas obscenas que no merece ser contemplado por la gente atractiva y delgada

y como tal ha de hacerse en privado. Por eso la despensa de Rae es un paraíso, mostrado de manera literal en la serie a través de una música celestial, albergando dulces y alimentos insanos de todas las formas y tamaños. Es la materialización de la adicción de Rae pero también el lugar al que recurrir para llenar el vacío sentimental y espiritual que la protagonista siente. Como lorazepam moderno es tremendamente potente, aunque su efecto dura más bien poco y el resultado es más calórico, culpabilizador y adictivo de lo habitual.

En segundo lugar, e íntimamente relacionado con el primero, está la relación destructiva que Rae tiene con su aspecto, pues su feminidad va a ser puesta en duda en numerosas ocasiones y no sólo por su cuerpo, más grande y orondo de lo normal, sino también por su actitud hacia la vida. Rae no usa ropas rosas, ajustadas ni a la moda, sino que refiere optar por camisetas de grupos de rock, cazadoras de cuero y pantalones vaqueros. Renuncia al maquillaje en pos de una naturalidad que debería ser propia de su rango etario. Además posee una personalidad tan marcada y anexa al resto que no invita a encajar en ningún grupo, sino que la condena al ostracismo y peor aún si cabe, a ser tratada como otro chico. Fruto entonces de esas injusticias relacionales y también de la inseguridad propia de la adolescencia, Rae tratará innumerables veces de ajustarse al estereotipo tildado de normal, obviamente, fracasando estrepitosamente.

Su peso y su cuestionamiento de la feminidad normativa van a influir irremediabilmente en su sexualidad. Rae es una chica en ferviente hormonización, esto es, sufre los estragos del continuo deseo sexual propios de la adolescencia, mezcla de la necesidad, curiosidad y miedo ante la primera experiencia sexual. La serie, mediante un uso cómico de la situación aderezado con la inclusión de dibujos y texto en los planos, retrata a Rae como un ser verdaderamente hormonado que fantasea casi con cualquier hombre que conoce, desde su profesor de educación física hasta su amigo Richie. Pero sus deseos contrarrestan imperiosamente con esa baja autoestima que Rae se ha labrado, que la ha autoconvencido de que con ese aspecto y esa personalidad, la fantasía es su único recurso. Es imposible que Rae despierte deseo sexual o afecto en un hombre porque ella no se tiene ninguno.

Además hay otro aspecto, en total consonancia con el quehacer adolescente actual que aborda la serie, la insistencia de la necesidad de la pérdida de la virginidad entre las jóvenes actuales. La concepción de virginidad como algo molesto de lo que deshacerse cuanto antes, también para encajar, para adentrarse en el mundo de la mujer adulta, es abordada delicadamente. La crítica velada que realiza es que, si la primera experiencia sexual femenina se relaciona con los conceptos de miedo, dolor, vergüenza y urgencia, tal vez haya que revisar

el concepto en sí y no participar de él. Con ello tal vez se desmontaría el mito de que la pérdida de la virginidad es algo necesario para el placer del varón, en tanto que éste necesita de una mujer experimentada y sin obstáculos, que asegure su plena satisfacción del acto. Y aunque este modo tan errado de entender la sexualidad también afecte a Rae, va a ser la suma junto con su inseguridad corporal y la aseveración de que no merece ser querida –menos deseada– por un hombre la que la conduzca a perderla de forma gratuita con un chico mayor de su escuela. Terrible y triste hecho que será remediado tiempo después cuando Rae abandone este modo de pensar, como chica inteligente que es, y no sin esfuerzo, muestre su cuerpo a quien de verdad ama. Pero lo interesante en *My Mad Fat Diary* es la plasmación de esa realidad, independientemente de que el resultado final sea acertado. El hecho mismo de mostrar una realidad tan atroz que cala profundamente en la mentalidad adolescente femenina pocas veces ha sido plasmado con tanta dureza, desolación y realismo. Es feo, es agrio, pero es verdad.

El otro modelo de feminidad es Cloe, diametralmente opuesto al de su amiga, tanto física como psicológicamente, algo que potenciará las rencillas en su relación. Aunque a priori pudiera parecer que Cloe no posee conflicto alguno con su feminidad, -delgada, a la moda, guapa- lo que se desprende del tratamiento de su personaje es que se considera una inútil, inferior mentalmente a Rae y con un único objetivo y a la vez salida en la vida: gustar a los hombres. La potenciación de su atractivo le llevará a descubrir muy pronto la sexualidad pero también a depender de ella para obtener algo de afecto, siendo incluso víctima de abuso sexual que pretende justificar como la consecuencia de su libertad sexual. Será su relación con Rae la que impida que este proceso se repita incesantemente, ponga sus prioridades en perspectiva y consiga disfrutar más de su adolescencia y lo que le reste de ingenuidad.

Chloe y Rae, en principio tan distintas, son víctimas, de la presión heteronormativa que cosifica el cuerpo. Si por un lado exige que el privilegiado de Cloe continúe siéndolo, por otro exige que el marginado de Rae se semeje a él. Ambas sufren los estragos, por eso la única solución posible al conflicto es que trabajen juntas para erradicarlo.

Otras de las ansiedades de Rae, significativa como las demás, es la relación que mantiene con su madre, relación casi tan destructiva e insana como la que mantiene Rae consigo misma. En buena medida se debe al reflejo que proyecta la madre en ella de sus frustraciones, en especial en lo relativo a la concepción del cuerpo. En multitud de ocasiones la madre reprocha a Rae su elevado peso, recibiendo las reprimendas de ésta al notificarle que ella sufre de lo mismo. Adicta a las dietas diarias, que abandona y suple por otras de igual resultado, es una mujer de mediana edad que ha iniciado una relación con un inmigrante,

mucho más joven que ella, para legalizar su situación. Sexualmente activa, a ratos despectiva y a ratos condescendiente, no consigue sintonizar con su hija hasta bien avanzada la temporada cuando dé a luz a un hijo fruto de ese noviazgo. Con ello no sólo se potencia y asienta la función maternal de la madre con Rae, sino también la relación afectiva entre Rae y su hermana.

La última de las ansiedades de Rae es la relación con los chicos. Al adentrarse en el mundo de Chloe, Rae no sólo se esfuerza por encajar o por tener amigos, sino también por gustarles, especialmente al atractivo Richie, apolíneo, culto y amable. La atracción de Rae por él es perfectamente comprensible y extrapolable al espectador, quien no tardará en darse cuenta que la atracción que éste siente por aquélla es una mera tapadera, consecuencia del despertar de la homosexualidad de Richie, que usa a Rae para comprobar la veracidad de sus inclinaciones. Aunque ésta logra perdonarle y se fragua entre ambos una relación de amistad sólida, la relación amorosa verdadera sucederá con Finn, que oscilará entre lo deseable y el tormento, acorde a las indecisiones paranoicas de la protagonista, su nulo amor propio y su lucha contra el mismo.

Todo encarnado en una figura con un doble protagonismo, uno literal como figura central de la historia, y uno representacional al encumbrar al estereotipo de la mujer gorda, siempre secundario, gracioso, amable, por el que sentir pena y que rara vez se ha reflejado en pantalla de modo justo y como principal.

Lo revolucionario de esta serie es que ese estereotipo por primera vez gusta, provoca el deseo de ser como ella y logra empatizar con su personalidad y con sus problemas. Enseña que ese estereotipo, como humano, puede ser amado, deseado y que también tiene capacidad de elección. Hay tanto mimo a la hora de tratar el personaje, su interacción, hay tanto peso positivo en el resultado final que el tormento que sufre Rae se extrapola al espectador, que queda traumatizado por lo real que resulta. Cruda, descarnada, tierna, esperanzadora, realismo puro, la construcción del amor propio es el desafío más arduo de todos, porque las continuas vociferaciones de la sociedad que juzgan y sentencian la inadecuación a un modelo irreal, lo dificultan. Por eso la construcción de identidades femeninas que experimentan esta realidad, pero que saben desprenderse de los prejuicios inherentes a la misma, son tan valiosas en pantalla, pues serán capaces de configurar un muestrario rico y educativo de modelos alternativos de conducta, feminidad, sexualidad y corporalidad. Y si eso sucede desde temprana edad, como en la adolescencia, tanto mejor.



You're the worst

Una pareja de recién casados da un emotivo y agradecido discurso. Todos sus amigos y familiares les acompañan en este significativo día. Las caras sonrientes, los vestidos de gala y la propia luz que irradia del incipiente matrimonio muestran la alegría común y el festejo del amor, materializado en este caso a través de la unión de dos personas que se quieren. De repente, la cámara enfoca a la única persona con semblante serio que los contempla, que resulta ser el ex novio al que se ha invitado al feliz enlace y que fotografía incesantemente su pene con las cámaras desechables para expresar su opinión al respecto.

Así es como conocemos a Jimmy, coprotagonista de *You're the worst*, comedia romántica atípica producida por la FX Networks en el 2014 que tiene el propósito de desmontar los mitos del amor romántico y revitalizar el género. La contrapartida a este frustrado escritor inglés, cínico, desencantado con la vida y mucho más con el amor, máximo exponente de alguien que no es feliz y espera que los demás tampoco lo sean, será Gretchen una publicista a la que conoce el mismo día de la boda, un tanto destructiva, sabedora de sus limitaciones emocionales, reacia a mantener cualquier tipo de relación sentimental y cuya acción homóloga al acto reivindicativo de Jimmy es robar un regalo de la boda.

Como no podía ser de otra manera, personajes tan dispares no pueden por menos que encontrarse, aunque no precisamente a través de una epifanía paulatina, sino gracias al alcohol, al sexo, a las confidencias de medianoche, a las comidas de madrugada y al acuerdo no escrito de que ninguno de ellos desea establecer una relación sentimental. El individualismo propio de esta era, el sentimiento de incompreensión, el cinismo y la negación ante la posibilidad de encontrar el amor y la incorrección política en las relaciones son la apuesta que la serie hace para conectar y empatizar tanto con la situación actual como con el espectador presente.

El viaje que iniciarán tanto Jimmy como Gretchen será amenizado por sendos compañeros, Edgar y Lindsay, tan pintorescos como ellos. El primero, de origen mexicano, es un ex combatiente de Irak que sufre las secuelas psicológicas del conflicto. Encarnando la figura del veterano de guerra, en exceso mitificada en la filmografía estadounidense, se producirán numerosas parodias de su figura, bien por el uso interesado que Jimmy hace del uniforme de soldado de Edgar para conseguir descuentos en el desayuno, bien la trivialización de las emociones del soldado mediante el interés que suscita Edgar a un grupo de actores encubiertos, bien a través del ninguneamiento de Gretchen al escuchar las historias traumáticas que Edgar cuenta, siempre interrumpidas por bostezos o quejas ante lo aburrido de las mismas. El mensaje del patriotismo americano, antaño incuestionable, es objeto de burla mediante la sátira y la parodia.

Compañero de piso de Jimmy y ducho en la cocina y labores domésticas, Edgar es la voz de la conciencia aletargada del protagonista, que pese a respetar sus decisiones, significa una voz crítica para con su relación con Gretchen. Si en apariencia Jimmy aporta cobijo a Edgar, éste hace mucho más por él, pues le educa en valores, actúa como moldeador de conducta y señala los puntos de inflexión necesarios para que Jimmy cambie de parecer respecto a sus sentimientos.

El elenco femenino es completado por Lindsay, la mejor amiga de Gretchen, mujer infelizmente casada con un bondadoso pero insulso banquero, que se esfuerza tanto por asemejarse al prototipo de esposa perfecta como por encajar en una talla 36. Y en ambos casos, fracasa. Pero el convencimiento de ambos vendrá de afuera, tanto por la petición de divorcio de su marido al sentirse ridiculizado constantemente por ella, como por los comentarios tanto de Gretchen como de Edgar de que su atractivo no radica en la talla de pantalones que use.

Esas cuatro identidades se mueven en unos parámetros hasta ahora desconocidos dentro del género de comedia romántica, pues aunque el tema central sea el amor, todos ellos se esfuerzan por dar una visión más acertada, incorrecta, moderna y empática del mismo. Para ello todos se sitúan en una horquilla etaria que ronda la treintena, años donde confluyen ciertas inmadureces de la adolescencia con los compromisos de la edad adulta y en un estado civil de soltería, debido a las incompatibilidades actuales entre lo profesional y lo sentimental.

Además, el pensamiento actual, junto con el modo de vida contemporáneo, dificultan enormemente la gestación y continuidad de las relaciones entre pares, que quedan estigmatizadas por el fracaso de otras y paralizadas por el miedo a repetir la experiencia. Este punto relacional entre miedo-fracaso y relaciones de pareja es el eje sobre el que pivota *You're the worst*, dando como resultado situaciones y sentimientos contradictorios, a medio camino entre lo patético y lo desolador.

El humor es descarnado, cruel y en exceso sincero pero es gracias a este código que permite reconocer los temores más ocultos y dudar sobre el éxito de algo que el empirismo se ha empeñado en demostrar que ni existe, ni dura, ni satisface tanto como nos han hecho creer. Porque *You're the worst* se nutre de los puntos de inflexiones contemporáneos sobre las inseguridades sentimentales. Su lenguaje es incorrecto, sus acciones radicales y su resultado certero. La cercanía cultural, generacional y emocional que el relato mantiene con el espectador ayuda a aceptar la realidad plasmada en la ficción, identificándose con el

tratamiento de las relaciones de pareja, la concepción del amor y la renuncia a lo políticamente correcto.

Las relaciones se construyen en base al miedo a la incorrección, a decir algo que pueda malinterpretarse y que frene en seco la dirección a la que en inicio se apuntaba. El miedo condiciona y el miedo, lejos a ayudar a aprender lecciones, controla las relaciones. El temor al amor es tan grande que nos hace participar de una paranoia constante.

Hay además todo un código conductual nuevo, inexplorado, que la serie potencia. Toda actuación anterior al respecto del entramado sentimental es rechazada, las chicas ya no necesitan ser rescatadas y los chicos se han cansado de rescatar. El resultado de ambos cansancios es una situación desastrosa y desesperanzada, que reniega del pasado y teme al futuro. Todo se ha derrumbado y lo erigible lo ha hecho sobre débiles pilares. Es la cultura del usar y tirar, no del conservar y arreglar. Los excesos del pasado en cuanto a monogamia y obstinación tienen su eco en el presente en los excesos de la obsolescencia sentimental y la promiscuidad. De una forzada estabilidad se ha pasado a una lógica inestabilidad.

Así las cosas, todo este conjunto de preocupaciones contemporáneas, se manifiestan en la relación establecida entre Jimmy y Gretchen, que puede no ser bonita, ni sólida, ni tan siquiera segura, pero sí real. La atracción de dos *rara avis* merece el esfuerzo que ninguno de ellos está dispuesto a hacer, esto es, intentar tener una primera cita, al margen del alcohol, sexo y confesiones de aquel primer encuentro. Así las cosas, ambos acuerdan ir a cenar, acomodarse al modelo social normativo pero el seguimiento de los pasos típicos en una pareja atípica conduce inexorablemente al desastre. Ellos están incómodos, su incomodidad propicia la del espectador y lo que viene a demostrar es que cada persona, así como cada pareja, necesita sus códigos, sus ritmos y sus objetivos. Lo dictado e impuesto en cuanto a cómo debe comportarse una mujer ante un hombre y lo que debe esperar un hombre de una mujer es puesto en entredicho constantemente, bien sea a través del indecoroso modo de comer de Gretchen, su desorden patológico en la casa, la negativa de Jimmy a que ella se quede a dormir tras el sexo o su egoísmo al desayunar y no procurar a su compañera alimento alguno.

Todos estos acontecimientos tan incorrectos, tratados con una comicidad descarada y a ratos cruel, pretenden mostrar dos cosas: por un lado que contemplar lo peor de una pareja y tolerarlo provoca que la parte buena brille aún más si cabe y por otro desmitificar las maneras tanto de hombres como mujeres en sus relaciones interpersonales, dándoles más realismo.

La etiquetación de feminidad o masculinidad en esta serie es algo un tanto complejo que participa de una neutralidad bastante progresista. Por un lado ellas asumen las peores partes masculinas y por otro ellos hacen lo propio con las femeninas. Si Gretchen es escatológica, Jimmy es un histérico. Si Edgar es enamorado expectante, Lindsay es dominadora. La serie saca lo peor de las personas, acto que justifica su título, y no hace distinciones entre géneros, todos tienen algo reprochable y todos necesitan corregirlo.

La incomodidad también ayuda a reflexionar sobre lo que uno desea pero teme expresar, y en concreto en la serie se manifiesta en cuatro momentos concretos. En primer lugar, tras unos días viviendo juntos, Gretchen pide a Jimmy una llave de su casa para recoger unas pertenencias. Éste entra en pánico, viendo invadida su intimidad y asumiendo las ganas de un mayor compromiso de Gretchen, que no es el caso, pero el miedo ya está presente. En segundo lugar está la invitación a la protagonista de un ex novio a viajar juntos, acción que deja a Jimmy pensativo, pese a lo libertario de su relación, de que realmente no se siente cómodo con la idea. Pero reconocerlo sería algo demasiado sencillo para una sociedad amante de las dificultades y del drama. En teoría no son pareja y cada uno puede hacer lo que guste, pero en la práctica las cosas son muy distintas. Es lo que da lugar al punto de inflexión número tres, cuando ambos pugnan por ver con cuántas personas se acuestan, haciendo una competición absurda que da cuenta de que lo que realmente ansían es un poco de exclusividad. Finalmente está el encaramiento con los padres, donde Jimmy intentando valorar la personalidad de Gretchen desmonta toda la red de mentiras que ésta había trazado sobre su persona a sus progenitores, consiguiendo el enfado de éstos y el fin de la relación con Jimmy. Y aunque al final de todos, el resultado siempre sea positivo, el camino para llegar a ello está empedrado de miedos, inseguridades y anhelos. El apego actual al individualismo ha convertido el éxito en el mayor de los miedos y no hay nada que cause tanto pavor como conseguir el amor, tanto que incluso el autoboicot es plausible para no alcanzarlo.

El verdadero punto de inflexión en la serie es el retrato de una sociedad que no sabe cómo relacionarse porque las expectativas han conformado el modelo de conducta y los sentimientos reales han quedado en un segundo plano. De ahí lo revolucionario de *You're the worst* cuando esgrime esa crueldad y esa sinceridad brutal propia de personajes que no encajan, que no se guían por convencionalismos y que, a fin de cuentas, no pueden ser felices si no es en compañía del otro. Todo acto de avanzar tiene la sombra del retroceso y del fracaso detrás que la frena. Queda entonces dentro de uno optar por la estada permanente en la zona de confort o, como Jimmy y Gretchen, pese a estar tremendamente asustados, abandonarla, pues si es en compañía, parece que la noche es menos oscura y la sombra menos amenazante.



The Mindy Project

The Mindy Project es el resultado de la experiencia profesional y autoral de su protagonista, creadora y directora Mindy Kalling. Fue producida por Universal TV en 2012, emitida por la Fox y consta de tres temporadas. El uso de clichés románticos, las continuas referencias al mundo de la música, sociedad, celebridades e incluso series contemporáneas fueron en un inicio los motivos de la buena acogida de la audiencia así como el deseo de numerosos famosos por aparecer en alguno de sus episodios. Sin embargo, actualmente la serie ha experimentado un descenso de esa misma confianza, ante lo cual este año se acordó su cancelación, hecho que no ha impedido que el portal de vídeo bajo demanda Hulu la rescate e incluso acuerde la filmación de dos temporadas más³⁹⁰.

La serie tiene como protagonista a Mindy Lahiri, una reputada obstetra y ginecóloga, neoyorquina de ascendencia hindú, con algo de sobrepeso y cuya concepción del amor ha sido construida a través de las comedias románticas cinematográficas. Este último aspecto va a ser de relevante importancia, tanto para la construcción de los personajes como para la desarticulación de toda la mitología correspondiente a la feminidad tradicional.

La feminidad encarnada por Mindy es dual, pues si por un lado va a perpetuar los designios tradicionales del matrimonio y la familia, por otro va a tomar prestadas las conquistas feministas de libertad sexual e independencia económica. El resultado de factores a priori tan enfrentados dará como resultado una feminidad combinada, que partiendo del aspecto más tradicional, modernizará el modelo, y además positivándolo, en tanto que también visibiliza la mujer que ansía casarse y ser madre. Este aspecto es sumamente relevante para este estudio, puesto que el arco identitario actual no puede dejar fuera a este modelo, ni mucho menos obviarlo. Ahora bien si se positivaban esos dos aspectos que antaño identificasen al ángel del hogar es consecuencia directa de ser una elección y nunca una imposición en primer lugar y además esas querencias tradicionalistas son contrarrestadas por una protagonista autosuficiente, con éxito laboral, independencia económica, personalidad arrolladora y un atractivo que se desliga, por fin, del modelo hegemónico caucásico, blanco y extremadamente delgado.

Mindy tiene treinta y cinco años, adicción a la comida basura y una dismorfia acusada sobre su cuerpo que sirve como crítica punzante a las rígidas imposiciones hollywoodienses. Cuida su imagen, como buena consumidora de revistas de moda femenina, opta por prendas vistosas y ceñidas, destila ciertos aires de vanidad y posee una energía y entusiasmo inmensos. Explota la feminidad más típica a través de las comedias románticas con las que tanto se

³⁹⁰ Natalia Marcos, "Fox cancela *The Mindy Project*, pero Hulu podría rescatarla", *El País*, Series 7 de mayo de 2015 en http://cultura.elpais.com/cultura/2015/05/07/television/1430994921_468107.html

identifica, las canciones pop, la *chick lit* o la adoración a celebridades actuales cuyo único mérito es ser premiadas por su vacuidad. Además las convenciones emocionales que le han proporcionado este arsenal de manuales para ser una chica, hacen que Mindy busque el amor incesantemente e ilusionándose con la más mínima alusión al compromiso.

Por otro lado, Mindy también trabaja en una prestigiosa consulta médica, desarrollándose y creciendo en una profesión que le apasiona, posee su propio apartamento y disfruta de una posición económica desahogada. Es afable y empática, tremendamente social, inteligente y desenvuelta. Mantiene relaciones sexuales esporádicas o de temporalidad determinada cuando las necesita y posee una elevada autoestima, sin duda alguna su mayor atractivo.

Estos dos párrafos resumen de algún modo las características propias de la feminidad tradicional y de la feminidad alternativa que se conjugan en una misma figura, haciendo una suerte de personaje rico, complejo, divertido y sin duda alguna empático. La feminidad propuesta entonces por *The Mindy Project* es aquella que pretende vivir bajo la idealización patriarcal y cuyo marido e hijos actúen como recompensas por la adecuación a lo dictado. Pero también es la antítesis de ese modelo, en tanto que su propia experiencia vital supone un impedimento en sí misma para lograrlo. La realización de ese objetivo depende del equilibrio entre esas feminidades antagónicas y de la sociedad contemporánea que las encumbra, totalmente individualista y reacia al amor. Esta aparente contradicción, que en el caso de Mindy es complementariedad, va a ser una constante a la hora de retratar tanto su personalidad como sus relaciones, bien con los compañeros de trabajo, bien con sus citas. Lo revolucionario de la serie es que la adopción de las ideas preconcebidas sobre el amor y el romanticismo de la protagonista, cuando son aplicadas a la vida real demuestran la inviabilidad de aquéllas.

Como se ha señalado, el bagaje personal de Mindy, condicionado en buena medida por esas referencias cinematográficas, es sumamente rico, espontáneo y natural. La máxima es no renunciar a lo que a uno le gusta, al margen del baremo social que clasifique algo como bueno o malo. La aceptación de los defectos, carencias, de la propia personalidad en definitiva es lo que aproxima al relato al espectador medio que puede ver en la relajación de los gustos de Mindy algo con lo que identificarse, alejándose de las tendencias pseudointelectuales que pretenden pautar el gusto. Por otro lado, le esfera sentimental de Mindy da una idea aproximada de las relaciones de pareja, en tanto que son dificultadas por las idealizaciones que ella hace de las mismas y pone el acento en las problemáticas comunes, con las que el espectador puede identificarse.

A lo largo de la serie ha habido parejas más o menos estables que han proporcionado momentos de diversión y de reflexión acerca del compromiso, de la fobia al mismo, de las relaciones abiertas, de la infidelidad etc. Pero realmente existen tres personajes cruciales para el desarrollo personal y emocional de la protagonista: Jeremmy, Morgan y Danny.

Jeremy representa el estereotipo clásico del británico educado, con capacidad de liderazgo y enormes dosis de conciliación. No obstante, no siempre ha sido así, sino que esos signos son las consecuencias de una maduración tanto del personaje como de sus aspiraciones. Si al inicio de la serie era el compañero de cama sin compromiso de Mindy, el abandono del puesto ocasionará por un lado el letargo del seductor que encarnaba y por otro el despertar del hombre comprometido, tanto en la dirección de la clínica como en la búsqueda de una pareja estable. Al respecto Jeremy sufre las consecuencias de la imposibilidad de compaginar su vida laboral y personal, sufriendo por ello estragos tipificados como femeninos: ingesta de alimentos compulsiva, repulsa a la imagen corporal, sentimiento de soledad etc. Para Mindy, Jeremy representa el pasado, un tiempo de diversión sin compromiso, actitud que aunque respetable, ha dejado de satisfacerla. Para Jeremy, Mindy representa un punto de inflexión, pues su maduración hará que él la emule y que poco a poco se configure como un exponente de la nueva masculinidad, en tanto que conjugue las mejores cualidades femeninas con las más distinguidas masculinas.

En segundo lugar está la relación mantenida con Morgan, enfermero hilarante con un acuciante síndrome de Noé, rayano en la pobreza cuya amistad con Mindy valora sobremanera. Al igual de Jeremy, también Morgan participa de la nueva masculinidad, en tanto que se potencian sus cualidades sensibles, ejerce un trabajo históricamente designado para la mujer y también experimenta la necesidad de emprender una relación sentimental duradera y sana.

Finalmente está Danny, némesis de Mindy, arrogante, despectivo, estricto y con un código moral acorde a los principios católicos. No cree en el matrimonio porque ya ha experimentado un divorcio, es en exceso controlador porque tuvo que ejercer como padre ante el abandono del suyo, es exigente con su alimentación y su entrenamiento personal, casi como un síntoma de una mente que necesita de una zona de confort a través del control. Es el foco de tensiones de Mindy, a quien reprocha tanto su supuesta falta de seriedad en el trabajo como su falta de compromiso para con su propio cuerpo. Sin embargo, en secreto admira la personalidad desinhibida de Mindy y envidia su forma de ser, la felicidad que le provoca y lo atractiva que resulta. Y como no podía ser de otra manera, los opuestos acaban encontrándose.

Hay características encontradas en el personaje de Danny, actitudes o frases contradictorias a medio camino entre la masculinidad retrógrada y entre otra más progresista. Por un lado reprime a Mindy por estar sujeta a los dictados de la depilación integral, asegurando que no ha de semejarse a una niña, sino ser una mujer. No obstante esta frase tan a favor de una de las grandes fobias de la sociedad actual, el pelo púbico, choca frontalmente con los designios de Danny cuando anima a Mindy a renunciar a su trabajo y a permanecer en casa al cuidado de su hijo. Por otro lado es sumamente dulce, amable y atento con Mindy una vez su relación se consolide y al igual que antaño, siempre basan su existencia en una continua contradicción, bien a través de sus pensamientos, bien a través de sus querencias. Lo importante es que siempre llegan a un acuerdo, el amor profesado permite una suerte de equilibrio entre polos opuestos y facilita que uno y otro cedan para alcanzar un entendimiento común.

Cuando se habla de feminismo parece que cualquier alusión al matrimonio y a la construcción de la feminidad tradicional, cuanto menos chirría, cuanto más espanta. Su existencia sin embargo resulta necesaria para lograr una mejor aproximación al estado de la cuestión actual, y aunque no tan en consonancia como el resto de protagonistas aquí relatadas, la figura de Mindy Lahiri también conforma el grueso de mujeres que pueblan las pantallas y que sirven de modelo a las espectadoras que la contemplan. Por ello la idea que subyace bajo *The Mindy Project* es que no todo tiene que ser revertido radicalmente, ni reemplazado en su totalidad, en especial las identidades que podrían ajustarse más a un modelo normativo, sino simplemente han de pulirse mediante pensamientos progresistas. La insistencia del movimiento feminista, en tanto que elección y no imposición, tiene su materialización en esta protagonista divertida, con voz infantil, dependiente de los cotilleos sobre celebridades y ferviente entusiasta del romance.

El humor, en especial la parodia que se hace de los clichés atribuibles al género romántico, sirve como desacreditador del mito del amor y contrarresta ese excesiva imagen idílica de relaciones entre sexos. Por eso, aunque la hibridación de feminidades de Mindy pudiera no aportar toda la dosis de progresismo deseable, el verdadero logro de la serie es la certificación de que esos códigos no son viables ni aconsejables en la era actual. Dicho de otra manera, la falta de radicalización del modelo de feminidad propuesto por la protagonista es condonable por lograr, mediante el humor, la desmitificación del mito de amor romántico, fruto de los cuentos de hadas, la prensa rosa y las comedias románticas. La infestación del género romántico, desde el propio género romántico, sutil, directa y acertada.



Miranda

Miranda Hart es una conocida comedianta británica, treintañera, licenciada en Ciencias Políticas y de ascendencia acomodada. Aquejada de agorafobia, encontró en los monólogos la terapia adecuada para hacer frente a su mayor temor y no sólo eso, sino que éstos fueron el punto de partida para su incursión en las artes escénicas que habría de desembocar en la pequeña pantalla. Si su enfermedad le permitió desarrollarse audiovisualmente, su cuna familiar le permitió configurar un discurso crítico para con esta clase social, hechos ambos que habrían de colisionar en su serie homónima, *Miranda*.

Aunque en un principio iba a ser un show radiofónico y ante el éxito del mismo, la BBC Two decidió llevarla a la pequeña pantalla. Creada y consagrada, batió récords de audiencia y obtuvo una cálida acogida, propiciando su traspase a la BBC One, cadena con mayor arraigo, difusión y prestigio³⁹¹. Sin embargo fue una apuesta curiosa, puesto que lo que Hart estaba vendiendo era no sólo la historia de su vida, sino un formato escrupulosamente rígido de *sitcom*. La historia iba a acontecer en tres escenarios concretos –su vivienda, su trabajo y el restaurante que frecuentaba-, iba a desgranarse en tres actos –introducción, nudo y desenlace-, poseería mala iluminación y se grabaría con público en directo.

Así las cosas, la audiencia encontró fascinante los avatares de esta mujer desgarbada, de gran altura y corporalidad, excesivamente patosa e irremediabilmente optimista y apoyó a lo largo de tres temporadas la historia de Miranda Hart, escrita, dirigida y protagonizada por ella misma.

Su vida va a circunscribirse a tres escenarios que metafóricamente representan tres esferas: la profesional con la tienda de regalos que rige, la pública con el restaurante que frecuenta y la privada con la casa donde vive.

Miranda es, junto a su mejor amiga Stevie, la dueña de una tienda de artículos para regalos, un trabajo en exceso flexible que no parece acarrearles muchas problemáticas ni angustias. De hecho, parece el reflejo de ambas personalidades, un lugar plagado de objetos que producen felicidad, pues tanto Stevie como Miranda son optimismo puro. Algo más de estrés le produce la faceta pública, no sólo por la poca desenvoltura que posee la protagonista para con la sociedad, sino especialmente porque el restaurante que tanto frecuenta, lo dirige el hombre de sus sueños, Gary. Atractivo, atento y amable, sentirá una atracción por Miranda que empieza con empatía, seguirá con confianza y terminará con cariño. Pero sin duda alguna, la mayor ansiedad de esta entusiasta declarada de la vida es la esfera privada, el hogar, porque en él, lejos de encontrar confort, habita la madre, mujer que no cesa en su empeño de

³⁹¹ Lorenzo Mejino, "Miranda: la nueva reina de la comedia británica", Blogs, Series para Groumets, *El Diario Vasco* 18 de noviembre de 2014 <http://blogs.diariovasco.com/series-gourmets/2014/11/19/miranda-la-nueva-reina-de-la-comedia-britanica/>

encontrar marido para su hija. Deseosa de la realización convencional para Miranda, su madre no duda en emplear sus mejores argucias para emparejarla, mostrándose inflexible ante las súplicas de su hija o el bochorno que ésta pudiera pasar por su culpa.

El comienzo de cada capítulo muestra a una Miranda deseosa de contar la novedades de su vida, siempre impregnadas de chascarrillos, hablando directamente al espectador de un modo afable. Lejos de ser éste el único guiño que realiza al mismo, las miradas a cámara son numerosas, así como el cierre de la historia, que siempre filma a todos los personajes saludando a cámara y despidiéndose del espectador. Este gesto tan teatralizado, deudor del pasado de la *sitcom* también actúa como freno a los excesos de los productos sofisticados que pueblan las pantallas, protagonizados por personajes que se saben patéticos y configuran sus existencia y relaciones en base a ello. *Miranda* por el contrario, prefiere los beneficios de la vieja escuela, la presentación de un personaje alegre y espontáneo, que no guarda demonios que perturben su alma, que ve el lado positivo de la vida y que desafía los convencionalismos tanto sociales como femeninos al ridiculizarse tantas veces como sea preciso.

El aspecto de Miranda desafía todos los convencionalismos posibles en materia de feminidad, pues ni se ajusta al esquema corporal normativo ni mucho menos al emocional. Ella misma hace mofa de este asunto con diálogos hilarantes donde la confunden en el mejor de los casos con un travesti, en el peor con un señor o cuando sus amigas se refieren a ella por el apelativo de *Queen Kong*. El recuerdo constante de su dejadez e inadecuación física, laboral y emocional es su madre, que rezuma desesperación y es la personificación de la presión constante que el patriarcado impone a la mujer para que se realice de manera convencional. En este sentido sus amigas también participan de estas imposiciones, creando toda una serie de situaciones donde Miranda es el contrapunto a los ridículos mandatos patriarcales que coartan la libertad femenina, desde el disfrute de la comida hasta la tiranía del ejercicio.

Su parte emocional tampoco se ajusta a lo dictado desde las convenciones femeninas, puesto que adicta al ridículo y a los golpes, Miranda es arriesgada, valiente y para nada cauta. Además su actitud es vitalista, empática, es tremendamente social y trata de contagiar a todos cuantos la rodean de ese talante confiado. Sus acciones siempre acaban de forma desastrosa, pero el motivo que le impulsa a llevarlas a cabo suele revestirse de autenticidad. Su ineptitud ante la vida sólo es comparable a su ineptitud ante Gary, amigo de la infancia y amor eterno, que habrá de lidiar con la imagen que Miranda exterioriza y con la imagen que Miranda irradia, llena de bondad, altruismo y buenas intenciones.

No siempre es fácil permanecer ajeno al sentimiento de vergüenza que Miranda produce, algo que es responsabilidad directa del uso del humor que la serie esgrime, el *slapstick*. Este subgénero se manifiesta a través de tres formas en *Miranda*: a través de los continuos latiguillos pronunciados por los personajes, a través de la tipificación de éstos y sobre todo a través del humor físico. Huelga decir que el humor físico está en constante contradicción con la esencia femenina, pues una dama no debe golpearse para hacer humor y mucho menos el espectador debe disfrutar con ello. Pero es que lo inapropiado del término y del uso no afecta a Miranda, que disfruta de ambos en todo su esplendor, especialmente cuando la comedia está relacionada con el dolor corporal. El cómico como epicentro de la broma, como hostigador de sí mismo y como foco de las burlas de su persona, de sus defectos. Miranda adora reírse de sí misma, de su altura, de su peso, de su difícil rostro. La terapia a la que induce el humor significa la superación de obstáculos y de situaciones complejas, donde si bien Miranda no sale indemne, sí sale completamente reforzada por exponer sin tapujos lo que otros pudieran pensar y sobre todo por hacerlo en primer instancia. Todo lo que el espectador pudiera pensar, ella se apresura a apuntarlo y a hacer mofa de ello. Es entonces cuando la magia humorística ocurre y el crítico queda desarmado. Inevitablemente le queda reír y aceptar la grandeza de esta gran mujer, tanto en sentido literal como metafórico.

Un último aspecto que denota la inteligente planificación de Miranda Hart fue su negativa a ampliar las temporadas de su serie homónima. Por lo general, existe cierta tendencia insana a prolongar las series que, pese a tener una existencia limitada, su enorme éxito hace replantearse su concepción. La consecuencia directa es que el producto se devalúa y lo que antaño era fresco, novedoso y espectacular, muta en mediocre. Este proceder es bastante usual en la comedia, cuyo éxito y buena acogida a veces invocan la ambición de productores por alargar el producto e inducir a esa pauperización del relato. Como es considerado un género flexible y supeditado a mandatos de productoras y público, se hacen más capítulos, surgen tramas anexas y la esencia principal, acaba diluyéndose.

Contrariamente a lo que podría esperarse, *Miranda* fue concebida para tres temporadas y tuvo tres temporadas. De alguna forma esta negativa y ajuste a lo previsto hace justicia para con el género, pudiendo tratar los capítulos que las conforman con cuidado y dedicación, tal y como algo tan difícil como es la comedia, merece. Porque en definitiva, eso es el humor, hacer el chiste y avanzar a otra cosa, disfrutar del poso que deja la broma y pensar en la siguiente, pues de todos es sabido que cuando un chiste es explicado y repetido hasta la saciedad, pierde toda su gracia.



Scrotal Recall

La clamidia es una enfermedad de transmisión sexual que se contagia de forma vaginal, anal u oral. Afecta tanto a hombres como mujeres y suele presentarse en la mayoría de los casos en personas jóvenes y descuidadas. Su tratamiento pasa por el consumo de antibióticos y el uso de preservativo. Es un tema delicado, que causa dificultad para orinar, secreción, enrojecimiento e hinchazón y, por descontado, poco apetecible de ser abordado si no es en la consulta médica. Claro que también sirvió a Tom Edge para que en 2014 crease una comedia romántica en Channel 4.

Scrotal Recall comienza con el diagnóstico de su protagonista, Dylan, afectado de clamidia y la necesidad de ponerse en contacto con todas las parejas sexuales que éste ha tenido para notificárselo. Armado con una lista en la que figuran las mujeres con las que ha compartido cama a lo largo de su vida, el pretexto de la enfermedad esconde un viaje de autoconocimiento del protagonista quien, a través de los correspondientes *flashbacks*, habla de emociones, aspiraciones y fracasos sentimentales.

Cada capítulo lleva por título el nombre de una chica y a través de la doble narración, tanto del presente como del pasado, podremos ver la relación mantenida entre ésta y Dylan y la que conservan en el presente, si es que conservan alguna. De igual modo, también asistiremos a un muestrario de características del protagonista, para dibujar una identidad más ajustada a la realidad que permita entender el continuo fracaso amoroso de Dylan.

Porque lejos de la imagen que pudiera dar de conquistador y coleccionista de amantes, la lista que efectúa el protagonista es la prueba fehaciente de su fracaso. Su personalidad inmadura, indecisa y marcada por la frustración sentimental, han hecho de Dylan un auténtico náufrago emocional, incapaz de expresar lo que verdaderamente quiere y siente –su amor por Evie- y que se aferre a cualquier objeto o mujer que parezca prestarle un poco de atención.

Las mujeres que aparecen en la serie cubren un amplio espectro de personalidades, desde aquellas despojadas de cualquier rasgo de humanidad que hacen sufrir al protagonista, a aquellas que le superan en edad y lo consideran tan sólo un divertimento pasajero, a otras con las que más que relación amorosa entabla una de amistad.

Todas diferentes, porque no hay un prototipo concreto, sino que como reflejo de nuestro tiempo, la búsqueda del amor pasa por la visitación de numerosas personas. No en vano, ésta es la ansiedad de nuestro tiempo, la asignatura pendiente que rehusamos cursar y cuya búsqueda supone la exploración de nuestras propias identidades, el amor.

Scrotal Recall explora y explota dos tipos de sufrimientos, uno físico como sería el pretexto de la enfermedad venérea y otro más profundo y grave, como es el sentimental a

tenor de lo expuesto en el párrafo anterior. A lo largo de la serie el diagnóstico de ambos va parejo, en tanto que el espectador espera conocer la identidad de quien le contagió la clamidia a Dylan pero también asiste al desarrollo de los hechos en cuanto a su relación con las mujeres y la conquista del amor.

Como si de un *test* se tratase, asistimos perplejos al resultado final, a si éste será positivo o negativo, pero también a la sutil referencia de la serie al semejar las relaciones actuales con lo infecto.

La promiscuidad física se relaciona con la promiscuidad emocional, es decir, con el modo de concebir las relaciones actualmente, basadas en la rapidez, la superficialidad y la ausencia de compromiso. La fricción constante, la falta de profundidad, producen heridas que nadie se ocupa de curar, sino que se cubren del mejor modo posible y terminan, inevitablemente, por infectarse. Todo lo que se sitúe encima, carecerá de la solidez suficiente para crecer sano y fuerte.

Los continuos rechazos y sobre todo la continua desilusión que conforman las relaciones actuales, provocan esas heridas putrefactas que nos apremiamos a cubrir, cuando deberíamos desinfectar. El miedo a que se abra algo que no ha sido cerrado del todo nos hace temerosos, indecisos y lamentablemente cobardes, responsables únicos y directos de la muerte -emocional- por el camino de personas que no se lo merecen.

La relación entre la curación de Dylan, tanto de clamidia como sentimental, augura un viaje que profundizará en todos estos miedos y anhelos y para ello contará con la inestimable ayuda de dos de sus mejores amigos, que en buena medida ayudan a entender sus características identitarias, Luke y Evie.

En primer lugar está Luke, quien encarna perfectamente la masculinidad más retrógrada y desfasada. Sus acciones, así como las consecuencias de éstas, dan buena muestra de lo obsoleto e infantil de su comportamiento. Fóbico al compromiso, adicto al porno y a los videojuegos, la maduración de Luke no ha lugar. Obsesionado por granjearse una fama como conquistador, se ocupa en exceso de ocultar su verdadera identidad, sabedor de que es bochornosa, forzándose a representar un papel acorde a las situaciones que se presenten. Luke no duda en modificar sus gustos, querencias y personalidad si la mujer a la que pretende conquistar es opuesta a los suyos. Digno heredero de aquellos protagonistas de la comedia gamberra de los setenta, su credo se basa en fiesta, alcohol, sexo sin compromiso y un humor cuestionable. Como ocurre siempre con este chiché, paulatinamente se descubrirán aspectos

más profundos y esas heridas no cicatrizadas que explicarán la personalidad difícil y compleja del personaje en cuestión, ayudando si no a quererlo, a comprenderle mejor.

En segundo lugar está Evie, diseñadora gráfica, tímida, dulce y con problemas de autoestima. La relación con Dylan traspasa la mera amistad, colindando con la adoración mutua, pero ninguno de los dos lo reconoce, simplemente se limitan a observar y lamentarse. Como resultado ambos se encuentran anclados a una situación bastante incómoda, donde han de contemplar cómo otras parejas sentimentales y sexuales acaparan al otro, confiando esperanzados a que la situación se resuelva por sí sola. Evie también es una de las parejas sexuales de Dylan, también ha de hacerse las pruebas de clamidia y reza porque dé negativo, ya que habría de enfrentar la realidad ante su pareja actual.

Este personaje es el que tomará la decisión de mudarse de piso ante el hartazgo del quiero y no puedo que ambos sufren. Fruto de este movimiento, de este intento de cambiar la situación asfixiante que la rodea, conocerá a un hombre con el que iniciará un romance y pasado el tiempo anunciará su enlace, para perplejidad y desazón de Dylan.

El humor británico siempre ha procurado cierto grado de histrionismo, algo que puede verse reflejado en el humor absurdo e incluso gestual de Luke. Sin embargo, también ha sido foco de un refinamiento del mismo, de una sutileza en los chistes y del muestrario de situaciones un tanto incómodas, al menos mucho más polémicas que la vertiente norteamericana.

La mofa de los convencionalismos del amor pero también del género romántico tienen su foco en un tema tan controvertido como es una enfermedad venérea pero también en un protagonista que representa una de tantas masculinizaciones de la comedia romántica, con la modificación del punto de vista que ello conlleva. Incluso su apariencia parece rendir cuentas con el pasado del género, en tanto que responde al arquetipo de protagonista rubio, de ojos azules y atractivo evidente. Pero la tradición está tanto para ser respetada como para ser desafiada cuando lo que representa es un sistema retrógrado y obsoleto de un tema determinado.

El amor es uno de los grandes temas universales. Su tratamiento en pantalla casi una obligación atemporal. Pero su trasmutación de protagonista mujer que lo necesita a protagonista masculino que lo quiere, aún es lenta. Sin embargo se dejan traslucir ciertos rasgos progresistas al respecto, que no son otros que la temporalización presente, que afecta tanto a hombres como mujeres, demostrando la inutilidad de ambos para relacionarse entre sí, determinados sus actos por los miedos que inspira que alguien de verdad les quiera.

CONCLUSIONES

Las diez series expuestas pertenecen al género cómico, son protagonizadas por mujeres o por hombres englobados dentro de la nueva masculinidad y atentan contra toda convención que hasta ahora había sido intocable: el mito del amor romántico, las relaciones entre pares, las esferas públicas-privadas de ambos sexos, las ocupaciones tradicionales de hombres y mujeres etc.

Nada de esto hubiera sido posible sin un movimiento que se ha ocupado desde el principio de desmontar falsos pero férreos pretextos que actuaban en contra de la igualdad. La insistencia del feminismo en la equidad de sexos sólo fue comparable a los esfuerzos por desacreditar sus intenciones. Mantuvo entonces una lucha desigual contra el patriarcado que, como si de un abusón escolar se tratase, ensució y tergiversó las proclamas feministas mientras éstas se enfurecían más, se obcecaban más y repetían incesantes una y mil veces el mismo argumento. Y la gente dejó de escucharlas.

El feminismo quedó estigmatizado y aún hoy sigue siendo asociado por la gruesa mayoría como algo trasnochado e incluso peor, innecesario. La falsa idea de que todo ya ha sido conquistado en igualdad es el cáncer más corrosivo de la ideología patriarcal actual. La certeza de que luchar por la discriminación positiva, la incesante violencia de género o incluso la siempre pestilente presión en torno al cuerpo femenino es una histeria propia de mujeres poco agradecidas y tendentes al lesbianismo es, sin duda alguna, la treta más sucia del sistema patriarcal.

Aunque lento –excesivamente lento- el feminismo, como eterno superviviente reticente a morir, se ve reflejado en la sociedad a través del medio de difusión más poderoso que ésta posee, el audiovisual. A través de campañas de concienciación pero también de cámaras ocultas que luego se difunden por las redes, o experimentos sociales que pretenden dar muestra de lo necesario de su existencia para desmontar estereotipos dañinos actuales, el feminismo asienta sus bases. A veces de modo sutil, a veces de modo atronador, los dictados que lleva más de quinientos años repitiendo parece que empiezan a materializarse y sobre todo a visibilizarse, asunto este necesario y pertinente para concienciar a la sociedad del espectáculo, que tiene a la imagen en movimiento como dogma absoluto.

Una segunda característica de esta época es la desarticulación de toda creencia consensuada, idolatrada y sacralizada, dada la renuncia a las verdades absolutas y a la relativización de problemáticas mediante el humor. El tratamiento feminista no iba a ser ajeno a esta desarticulación, es decir, necesitaba de un autoanálisis basado en la parodia para relajar su discurso, que no pretendiendo quitarle ni un ápice de razón, tal vez no funcionaba porque no se amoldaba al tono de la época. Se hacía necesario entonces la autocrítica, la risa, la mofa y ello no significaba en ningún caso la minusvaloración de sus proclamas, sino saber reírse de uno mismo, que es sin lugar a dudas la forma suprema de inteligencia.

Con la creciente importancia de las series de ficción contemporáneas como altavoces de las problemáticas actuales, se sospechó al inicio de este trabajo que tal vez una de ellas fuera reflejar este eterno belicismo entre el movimiento feminista y el patriarcado. El mismo hecho de relegar al olvido a figuras principales que reprodujesen mujeres ancladas en la mística de la feminidad y fuesen esclavas del mito de la belleza ya es motivo más que evidente para probar la misma. El muestrario aquí expuesto, da buena cuenta de ello, en tanto que las protagonistas, todas sin excepción, alternan las esferas privadas y públicas a placer, no están sometidas a los dictados corporales normativos y abandonan definitivamente el pudor, continencia y supuesta adecuación femeninos.

Una segunda hipótesis planteaba el posible calado que las proclamas feministas habrían ejercido en estos mismos productos, idea que parece más que comprobada desde el momento en que se manifiesta una clara libertad sexual, el abandono de la realización a través de la maternidad y el matrimonio, la sensibilidad masculina en términos positivos y numerosos diálogos donde las protagonistas hacen mención explícita al movimiento en sí, tanto para loarlo como para criticarlo.

Esta toma de conciencia y autocrítica es esencial para el triunfo del feminismo en la actualidad que combinado con grandes dosis de humor pueden llegar a revigorizarlo y desestigmatizarlo de una vez por todas. Este aspecto es lo que conformaba la tercera hipótesis, previo análisis del porqué la comicidad actual triunfaba en masculino. Las afirmaciones de varios estudiosos dan buena muestra de que el estereotipo de la mujer como negada para el humor sigue estando vigente pero que, a la vez, eso es fácilmente desmontable con la participación de grandes y emergentes cómicas en el panorama televisivo y cinematográfico actual. Aunque la muestra expuesta se circunscribe a diez comedias, nótese la poca vida de todas ellas, lo que tal vez ha de configurarse como pieza esencial en la eclosión del protagonismo femenino en comedia, un género difícil y vedado para ellas que parece despuntar y presentar a jóvenes promesas que tienen mucho que decir.

La consecuencia directa de esos decires y sentires, de esa unión entre feminismo, comicidad y protagonismo femenino, es la desarticulación de los grandes tabúes impuestos a las mujeres. Las protagonistas femeninas de las series analizadas derriban sin tapujos todas las concepciones que ha habido y que aún perduran sobre la identidad femenina, desde el decoro a la hora de comer, a los sacrificios voluntarios para mantenerse en forma hasta la necesidad imperiosa de mantener una relación afectiva con un hombre como punto de inicio a la felicidad. Las mujeres aquí mostradas son diversas, como así lo son sus querencias y necesidades. Son solteras, casadas, en crisis emocional permanente o directamente no encuentran pareja que las satisfaga. Lo importante es que todo es fruto de la elección, de la libertad que no ya toda mujer, sino toda persona, ha de poseer para disfrutar de su vida de la manera más plena posible. El humor que esgrimen, tanto físico, como verbal, como grosero, como sutil, las libera del encorsetamiento patriarcal y les permite disfrutar de su vida, de su cuerpo, de sus amistades o de su trabajo como mejor les plazca.

Parece que el movimiento de liberación femenino ha entendido de una vez por todas que el camino pasa por la óptica cómica, la cual no es incompatible con la seriedad de los argumentos, sino que enfatiza los mismos al mostrarse más cercana, más accesible, más natural. Tal vez de ahí la explosión de productos de ficción humorísticos, que muestran identidades que han sido invisibilizadas o no justamente tratadas a lo largo de la historia.

Si el nihilismo contemporáneo y su contención mediante el humor potencian estos productos, bienvenidos sean. La comedia, como hija de su tiempo que es, ha de reflejar las vivencias del momento, así como a los personajes que las encarnan. Tal vez después de tamaña insistencia, han pensado que los mandatos feministas también merecen visibilización televisiva pero con el enfoque que le es propio a la época que los refleja.

El resultado cualitativo es evidente, numerosas series en antena pero también en continua gestación que quieren participar de este cometido, demostrando que el humor, cuando le dejan operar, es la mejor y más efectiva reivindicación de todas. Su éxito, pero también el miedo que produce, radica en un certero análisis de la situación, una relativización potente y una desarticulación efectiva de aquello que creíamos inevitable.

La satisfacción que deja este trabajo es doble, primero por probar que la comicidad puede ofrecer mayores ventajas a la hora de tratar el feminismo que no el medio clásico utilizado hasta ahora y segundo porque abre las compuertas, con la selección de diez comedias actuales, a la vasta producción que está por venir y que rendirá cuentas ante las injusticias del pasado. Eso sí, siempre con una gran sonrisa.

SERIEGRAFÍA

2 broke girls (CBS, 2011-)

The Big Bang Theory (CBS, 2007-)

Transparent (AMAZON STUDIOS/PICTURE IN A ROW, 2014-)

Girls (HBO, 2012-)

Orange is the new black (LIONSGATE TELEVISION, 2013-)

My mad fat diary (E4, 2013-2015)

You're the worst (FX, 2014-)

The Mindy Project (FOX, 2012-)

Miranda (BBC ONE, 2009-2015)

Scrotal Recall (CHANNEL 4, 2014-)

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

AGUILAR CARRASCO, Pilar. "El cine, una representación patriarcal del mundo" 129-148 en Plaza, Juan y Delgado, Carmen (eds.) *Género y comunicación*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2007

_____ *¿Somos las mujeres de cine?: Prácticas de análisis fílmico*. Oviedo: Instituto Asturiano de la Mujer, 2004

ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000

ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa. *La comedia enlatada. De Lucille Ball a los Simpsons*. Barcelona: Gedisa, 1999

AMAR RODRÍGUEZ, Víctor Manuel. "El cine en la encrucijada de la educación y el entretenimiento". *Enl@ce* 6, nº2 (2009): 131-140

_____ *El cine y otras miradas. Contribuciones a la educación y a la cultura audiovisual*. Sevilla y Zamora: Comunicación Social S.C, 2009

AMORÓS, Celia. "Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de lo "masculino" y "lo femenino". *Feminismo, igualdad y diferencia*. México: UNAM, 1994

AZCONA MONTOLIÚ, M^a del Mar. "La comedia gamberra coral. Descripciones de una comunidad adolescente hormonalmente alterada". *Secuencias*, nº24 (2006): 63-74

BANDURA, Albert. *Pensamiento y acción*. Madrid: Martínez Roca, 1987

BELMONTE, Jorge. y Guillamón, Silvia. "Co-educar la mirada contra los estereotipos de género en TV". *Comunicar* 16, nº31 (2008): 115-120

BERNÁRDEZ RODAL, Asunción. "Modelos de mujeres fálicas del postfeminismo mediático: una aproximación a *Millenium*, *Avatar* y *Los Juegos del Hambre*". *Análisis*, nº47 (2012): 91-112

BISWAS, Andrea. "La tercera ola feminista: cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuentan". *Tiempo Cariátide* 6, nº68 (septiembre 2004): 65-70

BONAUT IRIARTE, Joseba y GARCÍA LÓPEZ, Javier. "La ruptura del relato audiovisual posmoderno a través de la comedia televisiva: el caso de *Padre de familia*". *Sphera pública: revista de ciencias sociales y de comunicación*, nº10 (2010): 123-138

BONAUT IRIARTE, Joseba y GRANDÍO PÉREZ, M^a del Mar. "Transgresión y ruptura en la creación del humor en la nueva sitcom" 32-49 en Fernández Toledo, María Piedad (coord.) *Rompiendo moldes: discurso, géneros e hibridación en el siglo XXI*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2009

_____ "Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XXI". *Revista latina de comunicación social* 12, nº 64 (2009): 753-765

BONINO, Luis. "Los micromachismos". *La Cibeles* 2, noviembre 2004
<http://www.luisbonino.com/pdf/Los%20Micromachismos%202004.pdf>

BORT GUAL, Iván. DES) Encuentros. La ficción televisiva a debate", *L'Atalante* nº8 (2009) : 92-99

_____ "S(c)inergias televisivas: los años 50, el fin de la era de los estudios de Hollywood, las transformaciones del medio televisivo y la generación de la televisión como ecos del hoy". Jornadas. Universitat Jaume I, (2008-2011)

BOSCÁN LEAL, Antonio. "Las nuevas masculinidades positivas". *Utopía y praxis: Revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social* 13, nº41 (abril-junio, 2008): 93-106

BOU, Núria y PÉREZ, Xavier. "Épica y feminidad en el Hollywood contemporáneo" 39-58 en Sangro, Pedro. y Plaza, Juan. (eds.) *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes, 2009

BUSTAMANTE NEWBALL, Jenny. "Los elementos clásicos en el diseño de los personajes de la comedia televisiva contemporánea". *Contexto* 8, n.10 (2004): 11-28

CAMACHO ORDÓÑEZ, Rafael. "Televisión de calidad: distinción y audiencia", *Comunicar* 1 nº25, (2005): 29-32

CARLÓN, Mario. "¿Autopsia a la televisión? Dispositivo y lenguaje en el fin de una era" 159-187 en Carlón, Mario y Scolari, Carlos (eds.). *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. Buenos Aires: La Crujía, 2009.

CARRASCO CAMPOS, Ángel. "Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones" *Miguel Hernández Communication Journal* nº1 (2010): 174-200

CASARES, Julio. "Concepto del humor". *CIC Cuadernos de información y comunicación* 7 (2002): 169-187

CASCAJOSA VIRINO, Concepción Carmen. "El espejo deformado: una propuesta de análisis del reciclaje en la ficción audiovisual norteamericana". *Revista Latina de Comunicación Social* 9, nº61 (enero-diciembre 2006)

_____ "La televisión llega a Hollywood: una aproximación a los dramáticos llevados al cine", *Ámbitos* nº14 (2005): 91-108

_____ *La caja lista: televisión norteamericana de culto*. Barcelona: Laertes, 2007

_____ "No es televisión, es HBO: la búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO". *Zer* 11, nº21 (2006): 23-33

_____ "Pequeña gran pantalla. La relación entre el cine y la televisión en los Estados Unidos", *Revista Historia y Comunicación Social* nº11, (2006): 21-44

_____ "La nueva edad dorada de la televisión norteamericana", *Secuencias*. nº29 (2009): 7-31

_____ "Por un drama de calidad en televisión. La segunda edad dorada televisiva de la ficción norteamericana". *Comunicar* 2, nº25 (2005)

<http://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=25&articulo=25-2005-157>

_____ “Transmedialidad y ficción televisiva en Estados Unidos: de lo analógico a la realización digital” 111-126 en Pérez Bowie, José Antonio. y Pardo García, Pedro Javier. (eds.). *Transescrituras audiovisuales*. Madrid: Pigmalión Edypro, 2015.

_____ *Prime time: las mejores series de TV americanas, de CSI a Los Soprano*. Madrid: Calamar Ediciones, 2005.

CASTEJÓN LEORZA, María. “Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres”. *Berceo*, nº147 (2004): 303-327

CASTRO DE PAZ, José Luis. *El surgimiento del telefilme. Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión*. Barcelona: Paidós, 1999

CASTRO RICALDE, Maricruz. “Feminismo y teoría cinematográfica”. *Escritos: Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, nº25 (enero-junio 2002): 23-48

CISNEROS José. “El concepto de la comunicación: el cristal con que se mira”. *Ámbitos* nº 7-8, (2001): 49-82

COOK, Pam. “Melodrama and the woman’s picture” en Aspinall and Murphy (eds.) *Gainsborough Melodrama*, Dossier nº18. Londres, BFI, 1983

CORREA, Alba. “Girly Theesome”. *FRAME* nº10 (julio 2014): 106-108

CORTÉS SELVA , Laura. y RODRÍGUEZ ROSELL, María del Mar. “La influencia del estilo visual en las series de ficción televisivas” 71-87 en Pérez Gómez, Miguel (ed.). *Previously On. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. *FRAME* (noviembre 2011)

COSTA SÁNCHEZ, Carmen., PIÑEIRO OTERO, Teresa. “Nuevas narrativas audiovisuales: multiplataforma, crossmedia y transmedia. El caso de Águila Roja”. *Icono14*, 10, nº2 (2012): 102-125

COSTA, Jordi. "La (im)posibilidad de una risa" 9-30 en Costa, Jordi. (ed.) *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*. Murcia: Nausícaä, 2010

_____ "El chiste sucio que salvó a la humanidad" 133-138 en Costa, Jordi (ed.) *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*. Murcia: Nausícaä, 2010

_____ "La exhibición de micro-atrocidades. Pervivencia mundo en la era YouTube" 371-386 en Oroz, Elena. y de Pedro Amatria, Gonzalo. (ed.), *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*, Madrid: Ocho y medio. Libros de cine, 2009

COSTAS NICOLÁS, Jaime. "El *flow* se estanca: el contramodelo televisivo de Netflix". *Revista de Estudos da Comunicaçao* 15, nº38 (2014): 244-256

CREED, Barbara. "Horror and the monstrous-feminine. An imaginary abjection, *Screen* 27, nº1 (1986): 44-71

CUÉLLAR BARONA, Margarita. "La figura del monstruo en el cine de horror". *CS*, nº2 (2008): 227-246

CHICHARRO MERAYO, Mar. "Representación de la mujer en la ficción postfeminista: Ally McBeal, Sex in the city y Desperate Housewives". *Papers: Revista de Sociología* 98 nº1 (2013): 11-31

DE BEAUVOIR, Simone. *El Segundo Sexo*. Madrid: Cátedra, 2014

DE GORGOT, Emilio, ¿Por qué vivimos una edad de oro de las series? *Jotdown*, septiembre de 2014 en <http://www.jotdown.es/2014/09/por-que-vivimos-una-edad-de-oro-de-las-series/>
[Sin paginar]

DE LAS HERAS AGUILERA, Samara. "Una aproximación a las teorías feministas", *Universitas: Revista de Filosofía, Derecho y Política*, nº9 (2009): 45-82

DE LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra, 1992

DE MIGUEL, Ana. "Los feminismos a través de la historia. Capítulo III Neofeminismo: los años 60 y 70". *Mujeres en red: periódico feminista* (2007)

http://www.mujeresenred.net/IMG/article_PDF/article_a1311.pdf

DE MOYA, Antonio. «Versiones y subversiones de la masculinidad en la cultura dominicana». *Perspectivas Psicológicas* 3-4, nº4 (2003): 186-192

DEL PINO, Cristina. y AGUADO, Elsa. "Comunicación y tendencias de futuro en el escenario digital: el universo sisomo y el caso de la plataforma Netflix". *Revista Comunicación* 1, nº10 (2012): 1483-1494

DOANE, Mary Ann. "Film and the masquerade: theorising the female spectator". *Screen* 23, nº3-4 (1982): 74-88

ECO, Umberto. *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen, 1999.

ECHART, Pablo. "Algo pasa con ellas: las nuevas heroínas de la comedia romántica estadounidense" 159-176 en Sangro, Pedro. y Plaza, Juan. (eds.) *La representación de las mujeres en el cine y televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes S.A, 2009

_____ "La última comedia romántica estadounidense", *Comunicación y sociedad* 22, nº1 (2009): 161-195

EXPÓSITO BAREA, Milagros. "Flashforward o el avance de una muerte anunciada. Quality popular televisión de saldo" 121-133 en Pérez Gómez, Miguel. *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la televisión*. Frame (2011)

FERNÁNDEZ DE QUERO, Julián. *Hombres sin temor al cambio. Una crítica necesaria para un cambio en positivo*. Salamanca: Amarú, 2000

FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel. y RAMOS FERNÁNDEZ, Juan Pablo. "Atisbos del humor contemporáneo. Notas para un análisis de la comedia gamberra". *Secuencias*, nº24 (2006): 12-32

FERNÁNDEZ PENAS, Marta y AGUADO PELÁEZ, Delicia. “La hibridación como motriz de cambio en las comedias de las series de televisión. Análisis de *Larry David* (Curb your enthusiasm, HBO, 2000-) y de *¿Qué fue de Jorge Sanz?* (Canal +, 2010) *Archivos de la filmoteca*, nº72 (octubre 2013): 133-143

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carolina. *La Bella Durmiente a través de la historia*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones D.L, 1998

_____ *Las nuevas hijas de Eva: re/escrituras feministas del cuento “Barbazul”* . Málaga, Universidad de Málaga, 1997

_____ *Las re/escrituras contemporáneas de Cenicienta*. Oviedo: KRK, 1997

FRIEDAN, Betty. *Mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra, 2008

GALÁN FAJARDO, Elena. “Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva”. *ECO-PÓS* 9, nº1 (2006): 58-81

_____ “Televisión iberoamericana: mujeres, realidad social y ficción”. *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, nº97 (2007): 44-49

GALLEGO SANTOS, M^a del Camino., GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, Begoña., RODRÍGUEZ FIDALGO, M^a Isabel. “La fragmentación, la retroalimentación y la hibridación como nuevas estrategias en la circulación de contenidos televisivos en los formatos de la crónica rosa. Estudio del caso *Aquí hay tomate*”. Ponencia. Universidad de Málaga, 5 de febrero de 2010.) <http://www.ae-ic.org/malaga2010/upload/ok/224.pdf>

GARCÍA DE CASTRO, Mario. “La televisión hipermoderna”. *Telos*, nº 73 (2007)

GARCÍA LÓPEZ, Javier. y LÓPEZ Balsa, Alicia. “Orange is the new black. Una visión antropológica”, *Revista de Comunicación de la SEECI* 27, nº35 (noviembre 2014): 19-33

GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum .“Una máquina de contar historias. Complejidad y revolución del relato televisivo” 225-246. *La televisión en España. Informe 2012*. Barcelona: Deusto Ediciones, 2012

_____ “El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión” 19-42 en Fuster, Enrique (ed.) *La figura del padre nella serialità televisiva*. Roma: EDUSC, 2014.

GARCÍA MIRÓN, Silvia. “La sinergia web-televisión: una nueva estrategia de fidelización de las cadenas televisivas”. *Hologramática*, nº9 (2008): 2-23

GARMENDIO LARRAÑAGA, Maialen. *¿Por qué ven televisión las mujeres? Televisión y vida cotidiana*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1998

GOLDMAN, Emma. *La hipocresía del puritanismo y otros ensayos*. México: Antorcha Ediciones, 1977

GÓMEZ ALONSO, Rafael. “La televisión gamberra y las aportaciones de la comedia cinematográfica”. *Secuencias*, nº24 (2006): 33-42

GÓMEZ MORALES, Beatriz María. “La comedia animada de prime time en Estados Unidos. Un subgénero paródico, autorreflexivo e intertextual”. *Communication & Society/Comunicación y sociedad* 27, nº1 (2014): 127-142

_____ “Televisión hiperconsciente: comedias animadas de prime time”. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2012

GÓMEZ, Francisco., BORT GUAL, Iván. “Del cine a la televisión: de 24 fotogramas por segundo a 24 episodios por temporada” *Enl@ce* 6 nº1 (2009): 25-41

GONZÁLEZ MARÍN, Carmen. “Dos dogmas del feminismo”. *Feminismo/s*, nº15 (2010): 55-74

GORDILLO, Inmaculada., GUARINOS, Virginia., CHECA, Antonio., RAMÍREZ ALVARADO, M^a del Mar., JIMÉNEZ, Jesús., LÓPEZ VAREA, Francisco J., DE LOS SANTOS RODRÍGUEZ, Fátima., PÉREZ GÓMEZ, Miguel A. “Hibridaciones de la hipertelevisión: información y entretenimiento en los modelos de infoentertainment”. *Revista Comunicación* 1, nº9 (2011): 93-106

GRANDÍO PÉREZ, María del Mar. "El entretenimiento televisivo. Un estudio de audiencia desde la noción de gusto". *Comunicación y sociedad-Communication & Society* 22 nº2 (2009): 139-158

_____ "Recepción de la ficción televisiva norteamericana en España. El caso de *Friends*". *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 10 (2007)

GRANDÍO PÉREZ, M^a del Mar y DIEGO GONZÁLEZ, Patricia. "La influencia de la sitcom americana en la producción de comedias televisivas en España. El caso de *Friends* y *7 vidas*". *Ámbitos*, nº18 (2009): 83-97

GUZMÁN VELASCO, Nataly. "La homogenización de la cultura de lo femenino y de la imagen de la mujer a través de la oferta televisiva estadounidense de los últimos cincuenta años". *Realidad*, nº114 (2007): 621-641

IGARTUA, Juan José. "Identificación con los personajes y persuasión incidental a través de la ficción cinematográfica". *Escritos de psicología* 2, nº1 (2008): 42-53

IGARTUA, Juan José. y MUÑIZ, Carlos. "Identificación con los personajes y disfrute ante largometrajes de ficción. Una investigación empírica". *Comunicación y sociedad* 21, nº1 (2008): 25-52

IGARTUA, Juan José., ACOSTA, Tania., y FRUTOS, Francisco. "Recepción e impacto del drama cinematográfico: el papel de la identificación con los personajes y la empatía". *Global Media Journal* 6, nº11. (2009): 1-18

IMBERT, Gérard. "Nuevos imaginarios, nuevos mitos y rituales comunicativos: la hipervisibilidad televisiva". *DeSignis*, nº9 (2006): 125-136.

JIMÉNEZ PERONA, Ángeles. "El feminismo liberal estadounidense de posguerra: Betty Friedan y la refundación del feminismo liberal" 13-34 en De miguel, Ana y Amorós, Celia (coord.) *Teoría feminista: de la industrialización a la globalización* 2 (2005)

KHUN. Annette. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, 1991

- KOLLONTAI, Alejandra. *La mujer en el desarrollo social*. Barcelona: Guadarrama, 1976
- LACALLE, Charo. "La ficción interactiva: televisión y web 2.0". *Ámbitos*, nº 20 (2011): 87-109
- LIPOVESTKY, Giles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1986
- LOMAS, Carlos. "¿El otoño del patriarcado? El aprendizaje de la masculinidad y de la feminidad en la cultura de masas y la igualdad entre hombres y mujeres". *Cuadernos de trabajo social* 18 (2005): 259-278
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier. "Nerds y geeks como protagonistas de las nuevas sitcoms. Estudio de los personajes principales de The It Crowd y The Big Bang Theory" 807-821 en Pérez Gómez, Miguel (ed.) *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la televisión. Frame* (2011)
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco José. "Post-feminismo(s), Quality Television y Breaking Bad". *Zer* 20, nº38 (2015): 143-159
- LÓPEZ, José Manuel. "It's funny because it's true" 327-342 en Oroz, Elena y de Pedro Amatria, Gonzalo (ed.). *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ocho y medio. Libros de cine, 2009
- LÓPEZ, Natxo. *Manual de guionista de comedias televisivas*. Madrid: T&Bp, 2008
- LOTZ, Amanda. "Postfeminism television criticism: rehabilitating critical terms and identifying postfeminist attributes". *Feminist Media Studies* 1, vol.1 (2001): 105-121
- _____ *Redesigning Women. Televisión after the network era*. Urbana: University of Illinois Press, 2006
- LOZANO DELMAR, Javier., HERMIDA, Alberto. "La metamorfosis publicitaria digital. Nuevas estrategias de promoción en la industria del cine y la televisión a través de internet". Congreso. Universidad de Málaga. 3,4 y 5 de febrero de 2010.

LOZANO RENDÓN, José Carlos. *Teoría e investigación de la comunicación de masas*. México: Pearson, 2007

MAGNUS ENZENSBERGER, Hans. "El vacío perfecto. El medio de comunicación *cero* o por qué no tiene sentido atacar a la televisión" 10-25 en MACBA (ed.) *¿Estáis listos para la televisión?* Barcelona. Museu d'Art Contemporany de Barcelona, 2010.

MAINON, Dominique y URSINI, James. *Amazonas. Guerreras en pantalla*. Madrid: Imágica Ediciones, 2008

MARTÍN, Sara. "El miedo a la risa: un debate en torno a Bridget Jones, heroína de Helen Fielding". *Dossiers feministes*, nº8 (2005): 89-102

MARTÍNEZ I SURINYAC, Gabriel. *El guión del guionista. El desarrollo del guión desde la idea hasta el guión literario*. Barcelona: Editorial Cims97, 1998

MATEO CECILIA, Carolina. "Domesticidades disidentes en la ficción televisiva contemporánea". *REIA: Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, nº1 (2013): 117-127

MAYAYO, Patricia. *Historia de mujeres, historia del arte*. Madrid: Cátedra, 2003

MEDRANO, Concepción. CORTÉS, Alejandra, AIERBE, Ana., y OREJUDO, Santos. "Los programas y características de los personajes preferidos en el visionado de la televisión: diferencias evolutivas y de sexo". *Cultura y educación* 22, nº1 (2010): 3-20

MÉNDEZ PÉREZ, Lourdes. "Arte coño y otras representaciones del cuerpo sexuado: feminismos en el arte contemporáneo" 161-184 en Martínez, Javier Eloy. y Téllez Infantes, Anastasia. (eds.) *Cuerpo y cultura*. Barcelona: Icaria Editorial S.A, 2010

MENÉNDEZ MENÉNDEZ, María Isabel y ZURIAN HERNÁNDEZ, Francisco. "Mujeres y hombres en la ficción televisiva hoy". *Anagramas* 13, nº25 (julio-diciembre 2014): 55-72

MENÉNDEZ MENÉNDEZ, María Isabel. "Biopoder y postfeminismo: la cirugía estética en la prensa de masas". *Revista Teknokultura* 10 nº3 (2013): 615-642

_____ *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2008

_____ *El zapato de Cenicienta. El cuento de hadas del discurso mediático*. Oviedo: Trabe, 2006

MENÉNDEZ OTERO, Carlos. "Live together, die alone. La audiencia global(izada) de Perdidos" 717-730 en Pérez Gómez, Miguel (ed.). *Previously On: Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la televisión*, *Frame* (noviembre 2011)

MODLESKI, Tania. *The women who knew too much. Hitchcock and feminist theory*. Nueva York, Routledge, 2005

MORALES MORANTE, Fernando. y HERNÁNDEZ, Paula. "La webserie: convergencias y divergencias de un formato emergente de la narrativa en Red" *Revista Comunicación* 1, nº10 (2012): 140-149

MORAN, Caitlin. *Cómo ser mujer*. Barcelona: Anagrama, 2013

MORENO SEGARRA, Ignacio. "Casi me he corrido. Sexualidad e incomodidad social en Girls" 193-225 en VV.AA. *Sexo, mujeres y series de televisión*. Madrid: Con Tinta Me Tientes, 2015

_____ "Postfeminismos: representaciones de género en la cultura popular neoliberal". Trabajo Fin de Máster: Universidad Complutense de Madrid, 2012

MORENO TORRES, Luis. "Cine y televisión: las amistades peligrosas", *Comunicar* 2, nº25 (2005) <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15825102>

MULVEY, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Universitat de València, 1988

NÚÑEZ PUENTE, Sonia. "Género y televisión. Estereotipos y mecanismos de poder en el medio televisivo". *Comunicar: Revista científica Iberoamericana de comunicación y educación* 2, nº25 (2005)

OJER GOÑI, Teresa. "Televisión de calidad: una realidad posible", *Nueva Revista: de política, cultura y arte*, nº 130 (2010): 87-102

ONANDIA GARATE, Mikel. "Tres obras maestras de la ficción televisiva: The Sopranos, The Wire y Mad Men". *Bilduma Ars*. nº3 (2013): 133-150

PADILLA CASTILLO, Graciela. "Los blogs y foros de series de televisión como nuevo espacio de comunicación, discusión y programación". Congreso. Universidad Complutense de Madrid, 2010.

PADILLA CASTILLO, Graciela. y REQUEIJO REY, Paula. "La sitcom o comedia de situación: orígenes, situación y nuevas prácticas", *Fonseca, journal of communication* nº1, (2010): 187-218

PARRONDO COPPEL, Eva. "Feminismo y cine: notas sobre treinta años de historia", *Secuencias* nº3 (1995): 9-20

PÉREZ DE SILVA, Javier. *La televisión ha muerto. La nueva producción audiovisual en la era de internet: la tercera revolución industrial*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.

PLATERO, Lucas. "¿Por qué nos gusta tanto la serie Orange is the new black?" 77-94 en VV.AA. *Sexo, mujeres y series de televisión*. Madrid: Con Tinta Me Tienes, 2015

RAZNOVICH, Diana. "El humor de las humoristas". *Dossiers feministes*, nº8 (2005): 16-22

REVIEGO, Carlos. "Amplitud de miras Nueva(s) vida(s) para las series norteamericanas" 6-8. *Cahiers du Cinema: España* nº47 (julio-agosto 2011)

REY, Endika. "Are you 'avin a laugh? El post-humor y la nueva sitcom" 167-180 en Pérez Gómez, Miguel Ángel. (ed.) *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro*, FRAME (2011)

RICHERI, Giuseppe. "La calidad de la televisión", *Telos: Critical Theory of the Contemporary*, 42 (1995)

ROMA, Sara. "Perversas, malas y seductoras". *Paradigma: Revista Universitaria de Cultura*, nº5 (2008): 17-19

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: Ediciones La Torre, 1999.

ROMERO CARMONA, Vidal. "Buscando a Homer. La influencia de las series de animación en la comedia gamberra". *Secuencias*, nº24 (2006): 43-63

ROMERO RECHE, Alejandro. "La producción especializada del discurso humorístico en un entorno cultural postmoderno". *Reis* nº105 (2005): 75-125

ROWE KARLYN, Kathleen. "Scream, la cultura popular y el feminismo de la Tercera Ola: Yo no soy mi madre". *Lectora: revista de dones i textualitat*, nº11 (2005): 43-74

RUIZ DELGADO, José Luis. "El carnaval como crítica del poder en Rebelais y en Las aventuras del soldado Schveik", *Youkali: arte y pensamiento* 14 (2013): 21-26

RUIZ RUIZ, Roberto., Cobos, Tania Lucía. y Abril Espinosa, Atziri. "¿Smart is the new sexy? Reivindicación del nerd en la televisión?". *Global Media Journal México* 9, nº18 (2012): 110-134

SALAS, María. "Una mirada sobre los sucesivos feminismos". *Documento Social*, nº105 (1996): 13-32

SARDÓN NAVARRO, Isabel M. Sonia. "Formas del carnaval en el teatro. Del "realismo grotesco" de Aristófanes a los "criados" de la comedia de Menandro", *Castilla: estudios de literatura*, nº21 (1996): 193-209

SCOLARI , Carlos. y CARRIÓN, Jorge. *La tercera edad dorada de la televisión*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, mayo-junio 2015. MOOC (MiriadaX), 8 módulos.

SCOLARI, Carlos. "Hacia la hipertelevisión. Los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo". *Diálogos de la comunicación*, nº 77 (2006): 1-9

_____ "This is the end. Las interminables discusiones sobre el fin de la televisión" 189-228 en Carlón, Mario. y Scolari, Carlos. (eds.) *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. Buenos Aires: La Crujía, 2009

SCHMUCKE, Andrés. "Comediantes. Corto documental sobre el renacer del stand-up comedy en Venezuela". Trabajo de Grado. Universidad Central de Venezuela. 2012

SOTO-SANFI, María. Aymerich-Franch, Laura y Ribes Guàrdia, Francesc Xavier. "Impacto de la interactividad en la identificación con los personajes de ficciones". *Psicothema* 22, nº4 (2010): 822-827

SUÁREZ LLANOS, Leonor. *Teoría feminista, política y derecho*. Madrid: Dykinson, 2002

TOUS ROVIROSA, Anna. "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, junio de 2011

_____ "Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses". *Comunicar* 17, nº 33 (2009): 175-183

_____ "Temas y tramas de la narrativa serializada de los EEUU", *OPA: Observatori de la producció audiovisual*.(2008)

http://www.researchgate.net/publication/267796105_Temas_y_tramas_de_la_narrativa_serializada_de_los_Estados_Unidos

TRISTÁN, Flora. *Peregrinaciones de una paria*. Barcelona: Jose J. de Olañeta, 2003

URROZ, Teresa. "Cómo reírse de una misma y no morir en el intento". *Dossiers feministes*, nº8 (2005): 8-14

VALCÁRCEL ESPINOZA, Rainiero., CABALLERO, Mónica., BERSI, Daniela., y EGOZCUE, María. "El sujeto espectador-el sujeto productor. El 5º poder en la universidad, para la universidad". Congreso. Universidad Nacional de La Plata. Mayo de 2012

http://www.perio.unlp.edu.ar/congresos/sites/perio.unlp.edu.ar/congresos/files/mesa_3-caballero-bersi_final.pdf

VALCÁRCEL, Amelia. *Sexo y filosofía. Sobre mujer y poder*. Barcelona: Anthropos, 1991

VALERO GARCÉS, Carmen. "Humor, mujeres y culturas. Algo sobre cómo reírse con y de las mujeres". *Dossiers feministes*, nº8 (2005): 153-184

VARELA, Nuria. *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B, 2013

VERA POSECK, Beatriz. "Psicología positiva: una nueva forma de entender la psicología". *Papeles del psicólogo* 27, nº1 (2006): 3-8

VILCHES, Lorenzo. "De la audiencia de los medios al usuario interactivo". *Pensamiento educativo* 21 (1997): 125-150

VYGOTSKY, Lev. *Pensamiento y lenguaje*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2010

WILK-RACIESTA, Joanna. "Los humoristas no necesitan paraguas. Algunas notas sobre la función comunicativa del humor". *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, nº11, (2001): 49-59

WOLF, Naomi. *The Beauty Myth: how images of beauty are used against women*. Nueva York: William Morrow & co. 1991

WOLFSTONECRAFT, Mary. *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid: Cátedra, 2000

WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral S.A., 2008

HEMEROGRAFÍA

BARNÉS, Héctor. "¿Tienen las mujeres sentido del humor? Por qué no se ríen con los hombres", *Humor, El Confidencial*, 18 de marzo de 2014 http://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2014-03-18/tienen-las-mujeres-sentido-del-humor-por-que-no-se-rien-con-los-hombres_103184/

BASSOFIA. "100 ideas que cambiaron el cien: la comedia slapstick", Cine, *Editando: comunicación audiovisual for dummies*, noviembre 6 de 2012 <http://www.editando.cl/2012/11/100-ideas-que-cambiaron-el-cine-la-comedia-slapstick.html/>

BRADLEY, Samantha. "Women Against Feminism makes no sense", *Birdee*, 31 de julio de 2014 [Sin paginar] <http://birdeemag.com/women-feminism-makes-damn-sense/>

BRUCK, Violeta. "Godard: el cine piensa", Cine, *La Izquierda Diario*, diciembre 18, 2014 en <http://www.laizquierdadiario.com/Godard-el-cine-piensa>

BURGGRAF, Jutta. "Acerca de la ideología postfeminista de género" *Conoze.com*, Feminismo y género, 23 de mayo de 2007 <http://www.conoze.com/doc.php?doc=733>

GONZÁLEZ, Víctor. "¿Quiénes son las mujeres más odiadas de la televisión? TV, *Gonzoo*, 22 de mayo 2014 <http://www.gonzoo.com/starz/story/quienes-son-las-mujeres-mas-odiadas-de-la-television-1699/>

GUNN, Anna. "I have a character issue", The Opinion Pages, *The New York Times* agosto 23, 2013 http://www.nytimes.com/2013/08/24/opinion/i-have-a-character-issue.html?_r=0

JONÁS GONZÁLEZ, Ricardo. "Pepe Colubí: la reflexión a través del humor me parece una actitud vital, filosófica", *Jotdown*, Sec. Cine y TV, <http://www.jotdown.es/2012/12/pepe-colubi-la-reflexion-a-traves-del-humor-me-parece-una-actitud-vital-filosofica/>

LAGOA VIDAL, Miriam. "Las miniseries han vuelto para quedarse", *Seriéfilos. El diario.es*, junio 26, 2014 Recuperado en http://www.eldiario.es/cultura/seriefilos/miniseries-vuelto-que-darse_6_275132506.html

_____ "Series para huir de la Wikipedia", *Seriéfilos, Eldiario.es*, marzo 24, 2015 http://www.eldiario.es/cultura/seriefilos/Series-huir-Wikipedia_6_369973024.html

LIJTMAR, Lucía. "¿Guapa y graciosa? No flipes", *Cultura, elDiario.es*, 12 de julio de 2015 http://www.eldiario.es/cultura/Guapa-graciosa-flipes_0_407359972.html

MARCOS, Natalia. "En busca del espectador social" Quinta temporada, *El País*, julio 1, 2012, Sección Cultura

http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/29/television/1340992282_643126.html

MARTÍNEZ ROIG, Álex. "La caja tonta es más lista", Archivo, *El País*, octubre 5, 2008

http://elpais.com/diario/2008/10/05/eps/1223188013_850215.html

MARTÍNEZ RON, Antonio. "Lo que dice la ciencia sobre los límites del humor", Psicología, *Next*, junio 30 del 2015 <http://vozpopuli.com/next/64503-lo-que-dice-la-ciencia-sobre-los-limites-del-humor>

OJER GOÑI, Teresa. "Televisión de calidad: una realidad posible", *Nueva Revista de política, cultura y arte*, 130 (2010) <http://www.nuevarevista.net/articulos/television-de-calidad-una-realidad-posible>

PEREDA, Cristina. "Relevo generacional en los late shows estadounidenses", *Televisión El País*, mayo 29 de 2014

http://cultura.elpais.com/cultura/2014/05/29/television/1401387334_722211.html

RICHERI, Giuseppe. "La calidad de la televisión", *Telos: Critical Theory of the Contemporary*, 42 (1995) http://telos.fundaciontelefonica.com/telos/anteriores/num_042/opi_tribuna3.html

[Sin paginar]

YANKE, Rebeca. "Feminismo 3.0. la nueva ola", *El Mundo*, 8 de marzo de 2015-10-08

<http://www.elmundo.es/espana/2015/03/08/54fb4b6be2704ec7518b4570.html>