

LA REPRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LA SERIE *BIG  
LITTLE LIES* (HBO, 2017-)

Paula Gómez Baeza<sup>1</sup>

RESUMEN

El objetivo principal de esta investigación es estudiar la representación de la mujer en la ficción televisiva actual, especialmente bajo una trama de violencia, y analizar los efectos que tiene en la audiencia. Para ello hemos seleccionado como objeto de estudio la serie *Big Little Lies*, de HBO y, concretamente, a dos de sus personajes protagonistas, Jane y Celeste. Para conseguir este objetivo realizamos un breve estudio sobre el canal de HBO y el papel de la mujer y de la violencia en las series de ficción de dicho canal. Analizaremos, primero, a fondo el desarrollo de estos dos personajes respecto a la trama. Segundo, estudiaremos, usando un *focus group*, cómo los espectadores reciben esas dosis de violencia y el papel de la mujer representada en estas dos protagonistas.

ABSTRACT

The main objective of this research is to study the representation of women in current television fiction, especially under the scope of violence, and to analyze the effects it has on the audience. We have selected HBO's *Big Little Lies* series as the object of

---

<sup>1</sup> Graduada en Comunicación Audiovisual. Universidad de Murcia. [Paula.gomezbaeza@um.es](mailto:Paula.gomezbaeza@um.es)

study, and specifically, two of its main characters, Jane and Celeste. To achieve this goal, we conducted a brief study on HBO and the role of women and violence in the fictional series this channel broadcasts. We analyze in depth the development of these two characters with respect to the plot. Second, we study, using the research technique of focus groups, how viewers use these violence, and the role of the woman who are represented in these two main characters.

**Palabras clave:** HBO, violencia, mujer, *Big Little Lies*.

**Key words:** HBO, violence, woman, *Big Little Lies*.

## **Introducción**

Desde los inicios de la televisión, la mujer y el hombre han tenido unos papeles definidos en la ficción audiovisual que durante muchos años han encasillado a las mujeres a través de los personajes femeninos como personas dependientes y de las que se esperaba que su protagonismo no superara al de un personaje masculino. La visión de los personajes femeninos se escribía de una forma más idílica, perfecta y angelical, pero llegó el momento en el que las mujeres dejaron de sentirse identificadas con esos roles impuestos por los guionistas y directores (la mayoría hombres en los dos estamentos). Un estudio, llevado a cabo en el 2017, por J. Walter Thompson y el Instituto de Geena Davis, sobre el género en los medios de comunicación, concluyó que un 66 % de las mujeres cambia lo que está viendo si siente que los personajes muestran estereotipos negativos sobre ellas (Bussey, 2017). Quieren avanzar y buscar un puesto de igualdad. Las series de ficción deben evolucionar y retransmitirlo.

Las representaciones de género siguen siendo fieles a las convenciones y que los estereotipos de género están tan interiorizados en nuestra cultura que se transmiten a menudo de un modo indirecto y precisan análisis profundos y elaborados para poder ser detectados, corregidos y adaptados a las nuevas circunstancias sociales (Galán, 2007: 236).

La llegada de la tercera edad de oro de la ficción seriada en televisión es clave para romper con estos estereotipos, con personajes más definidos y profundos, y con series de más calidad y que afrontan más riesgos. Por todo esto y ya bien entrados en esa tercera edad de oro se comienza a observar «la necesidad de rescatar unas audiencias femeninas poco interesadas por los productos hegemónicos en los que la mayoría de protagonistas tenían como único rol el doméstico (madres y amas de casa, sin trabajo remunerado) y su protagonismo se reducía a las comedias» (Galán, 2007: 236). Las series de ficción comienzan entonces a mostrar unos roles femeninos no solo más realistas sino también independientes y fuertes donde, además, el número suele ser igual o mayor al total de personajes de cada una de ellas. El estudio mencionado anteriormente también certificó que al menos 1 de cada 4 mujeres ha dejado de ver una película o serie si no observa suficientes personajes femeninos (Bussey, 2017).

Porque en ese boom que ha experimentado la ficción seriada en la última década cabe de todo: todo tipo de tramas, de personajes, de realidades sociales, de identidades culturales...; en ese “todo” también aparece el uso de la violencia como parte de la trama, como una línea argumental más e incluso como la columna vertebral que recorre todo el guion de una serie. La violencia como espectáculo es una realidad. Los actos violentos atraen al espectador y en la ficción sus creadores se aprovechan de ello. Tanto en películas como series se encuentra fácilmente un abuso de la violencia, exagerándola y llevándola a veces a niveles más allá de lo real para atraer al espectador. A veces, salir de los límites de lo verídico no permite que el espectador empatice al completo con lo que ve. En los últimos años, en la ficción está ocurriendo lo contrario: crece el número de series que apuestan por visualizar casos de violencia basados en la realidad de hoy en día, en aras de que el público pueda sentirse representado en lo que ve y de ese modo, pueda crear un vínculo con los personajes, con sus historias para que sienta que se lucha en contra de estas situaciones de violencia. *Big Little Lies*, nuestro objeto de estudio, mezcla un drama principalmente femenino que visibiliza el feminismo y, a su vez, los problemas del machismo y la violencia.

Mustonen y Pulkkinen definen violencia como:

Una acción que causa o pretende causar un daño a otra persona o a uno mismo, tanto de forma física o psicológica, e incluyendo amenazas implícitas, conductas no verbales y explosiones de cólera dirigidas contra animales y objetos inanimados (...). Una secuencia coherente e ininterrumpida en la que están implicados varios agentes o personajes desarrollando un mismo rol o papel (en Igartua *et al*, 2001: 4).

Estos autores concluyen que hay tres actos que se deben considerar directamente violentos: a) el agresor deja notar que quiere activamente llevar a cabo esa violencia contra alguien, b) el daño es realizado por una persona y dirigido a cualquier ser, y c) este daño no es solamente físico, sino también psicológico (cit. en Igartua *et al*, 2001: 4). Conforme se transforma la sociedad, la violencia se mueve con ella. Cambia la forma de verla, así como de recibirla o crearla. Aun así, comúnmente y hoy se conocen tres claves que influyen en el conocimiento de violencia: la directa, la cultural y la estructural. Esto es, el llamado triángulo de la violencia definido según Johan Galtung (en González, 2017: 40).

## **Objetivos y metodología**

El objetivo principal de esta investigación es estudiar la representación de la mujer en la ficción televisiva actual, especialmente bajo una trama de violencia, y analizar los efectos que tiene en la audiencia. Para ello, hemos seleccionado como objeto de estudio la serie *Big Little Lies* (2017-), de HBO y, concretamente, nos centramos en dos de sus personajes protagonistas, Jane Chapman (interpretada por Shailene Woodley) y Celeste Wright (interpretada por Nicole Kidman). Para conseguir este objetivo realizamos un estudio previo sobre el papel de la mujer y de la violencia en algunas series del canal de HBO, para centrarnos después más a fondo en el desarrollo de estos dos personajes respecto a la trama, siguiendo el trabajo de Melgar (2000). Terminamos estudiando cómo los espectadores reciben esas dosis de violencia y el papel de la mujer a través del análisis de los resultados de un *focus group*.

## El canal HBO y la serie *Big Little Lies*

*Home Box Office* (originalmente *Green Channel*) o HBO, como es comúnmente conocido, es un canal que comenzó en 1965 retransmitiéndose por cable tras pagar por una suscripción. Ofrecía al espectador películas sin anuncios ni interrupciones, así como retransmisiones deportivas y otros programas diversos tanto infantiles, como musicales, de comedia o entrevistas (*talk shows*) (Santaella, 2016: 49). Tan solo diez años después, en 1975, dio un paso más allá y se convirtió en el primer canal de televisión en transmitir su señal vía satélite, estrenándose con *Thrilla in Manilla*, una pelea de boxeo en directo. 1983 fue un gran año para HBO tras estrenar su primera película (*The Terry Fox History*) y su primera serie de ficción (*Phillip Marlowe*), ambas originales. Fue en 1999, con *Los Soprano*, cuando este canal consiguió coronarse como un canal diferente. La hibridación de géneros tradicionales, sus contenidos originales e innovadores y unas narrativas que daban visibilidad a temas y elementos duros muchos de los cuales se consideraban (y siguen considerando) tabúes, son varios de los puntos clave que utilizó HBO para conseguir definitivamente la fidelidad del público. Con todo esto marcaron un inicio en el estilo de emisión en televisión (Bourdaa, 2014: 4).

Al haber conseguido un alto nivel de reconocimiento, el sencillo slogan *No es TV, es HBO*, les ayudaba a vender no solo su contenido sino también a sí mismos, porque ya se entendía que la marca HBO era igual a calidad:

«Auténtica: nunca elige estilo por encima de la sustancia. Retadora de pensamientos: reta las creencias aceptadas. Arrojada: constantemente explora nuevos territorios. Valiente: siempre está dispuesta a tomar riesgos. Ingeniosa: fusiona humor y encuentra la verdadera naturaleza de la situación. Apasionada: rechaza el compromiso que estanca» (HBO, en Santaella, 2016: 50).

HBO busca la calidad en sus productos a través de la innovación y el riesgo, no solo en el estilo y la narrativa, sino también por tratar de una forma realista algunos temas que hace pocos años todavía se consideraban tabú (Cascajosa, 2006: 26). Mientras que otras producciones trabajan con un empeño comercial e interesadas en producir material popular para una audiencia mayoritaria, HBO destaca “probando los límites de la

convención y expandiendo los límites de los horizontes del entretenimiento televisivo popular, aunque dentro de unos límites formales muy circunscritos [...] amplió las posibilidades creativas dentro de las limitaciones narrativas e ideológicas dadas en la industria del momento” (Cascajosa, 2016: 41).

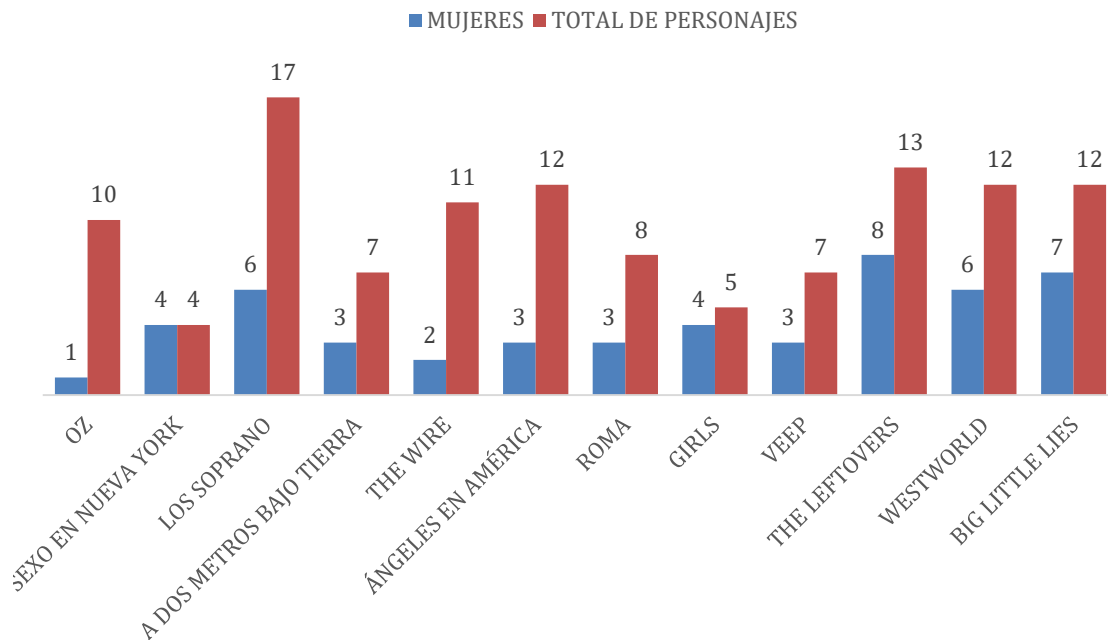
Algunos ejemplos de esa hibridación de contenidos a la que hace referencia Cascajosa son series esenciales de este canal, ya obras maestras de la ficción seriada, como *Los Soprano*, *Deadwood* y *The Wire*, que mezclan gangsters con drama familiar, western y drama policíaco respectivamente; *Roma*, un drama político con trama histórica, o *A dos metros bajo tierra* y *Big Love*, dramas familiares, pero con familias atípicas y con problemas emocionales.

La serie *Big Little Lies* se estrenó el 19 de febrero de 2017. Basada en el libro homónimo escrito por Liane Moriart y dirigida por David E. Kelley, narra la historia de tres mujeres que viven en Monterrey, un pueblo del Norte de California. La trama comienza con la mudanza de Jane, una madre soltera que busca una vida mejor para su hija Ziggy. Madeleine, una de las mujeres más populares de su pueblo es madre de Chloe, fruto de su relación con Ed y mantiene una relación complicada con su exmarido Nathan y con Abigail, la hija adolescente que comparte con este. Celeste es una ama de casa con dos hijos gemelos que dejó su trabajo como abogada. La relación con su esposo Perry, un hombre de negocios que viaja mucho por trabajo parece perfecta, pero esconde muchos secretos. Las vidas de estas tres mujeres, aliadas dentro de una comunidad en la que nada es lo que parece, son sacudidas por un brutal asesinato acaecido durante una gala benéfica organizada por la escuela primaria a la que acuden sus hijos.

La presencia de la mujer en las series de HBO. Estudio cuantitativo (1997-2017)

HBO es un canal de televisión que desde sus inicios en ficción en 1983 ha coleccionado hasta el día de hoy casi 200 programas. Para esta investigación, hemos creado un gráfico basándonos en doce de sus series desde 1997 hasta 2017, cuando se estrena *Big Little Lies*, y hemos resaltado el número de personajes femeninos en comparación al número total de personajes principales de cada una de las series. De esta forma podemos observar la diferencia de su protagonismo en esas dos décadas de estudio.

## Evolución del número de mujeres protagonistas en HBO



*Oz* y *The Wire* son dos series muy destacables, la primera por ser el primer gran drama de HBO, una serie pionera de este género, y la segunda por ser considerada la mejor serie de televisión de la historia por diversas fuentes como *The New York Times* o *The Guardian*. Sin embargo, no es sorprendente ver que de diez y once personajes protagonistas, respectivamente, tan solo uno es femenino en el primer caso y dos en el segundo. El papel de estas mujeres, además, se encierra en un círculo de dependencia de los hombres siendo por ejemplo en *The Wire*, de las dos mujeres protagonistas, una de ellas es definida como “la ayudante de” un personaje masculino. Si seguimos por este camino con *Los Soprano*, mientras la mayoría de los personajes masculinos tiene su propia historia, las mujeres dependen de ser “hermanas de, mujeres de o madres de” además de tener muchas de ellas un drama romántico como problema principal en su trama. De esta forma los personajes femeninos en los primeros años de series de ficción del canal HBO se pueden resumir en que «aparecen en inferioridad frente a los hombres, los personajes femeninos acostumbran a representar papeles tradicionales, suelen ser emocionalmente inestables y no pueden competir con los varones» (Graydon, cit. en Menéndez, 2014:59). Entre estas tres series nos encontramos con *Sexo en Nueva York* que puede considerarse como los inicios de un cambio en los roles femeninos: “El

cambio en la ficción televisiva permitiría que las mujeres aparecieran en narrativas dramáticas, primero asociadas a un varón y con demasiado énfasis en el físico y el atractivo sexual, pero más tarde de forma independiente, con papeles dotados de autonomía, proponiendo historias más complejas y originales” (Menéndez, 2014: 60).

A pesar de que tardaría años en repetirse algo del estilo, aquí vemos cuatro mujeres protagonistas e independientes que muestran los dramas de sus vidas, incluido el romántico, pero poniéndose siempre por delante a ellas mismas y la importancia de la amistad. Hasta entonces, la ficción estaba relegando a los personajes femeninos a un segundo plano y con papeles que no iban mucho más allá de lo amoroso y familiar. Pero ahora podemos encontrar una representación de la mujer mucho más amplia y con la que las espectadoras se pueden sentir identificadas. Con subtramas que van desde la comedia hasta el drama, en *Sexo en Nueva York* hay mujeres sencillas con sus problemas del día a día y con las que puedes divertirte, pero también mujeres con las que reivindicar y apoyar la igualdad.

*A dos metros bajo tierra, Ángeles en América y Roma* forman parte de este proceso de transición que se asienta principalmente a partir del 2010. En 2012 llega *Girls*, una versión moderna de *Sexo en Nueva York*, más actualizada, con mujeres normales con las que las espectadoras principalmente de la llamada generación millennial pueden sentirse identificadas. *Veep, The Leftovers, Westworld y Big Little Lies*, como se ve en el gráfico, ya son series con igualdad en número de personajes femeninos y, a su vez, con tramas profundas donde se representa el papel de la mujer de una forma más creíble y con subtramas y arcos mucho más complejos.

## La violencia en las series de HBO

Cuando hablamos de violencia en la televisión, los espectadores pueden sentir curiosidad o empatizar con lo que ven o también «puede generar unos efectos emocionales negativos, como la angustia, el miedo o el sobresalto» (González, 2017: 75). María del Carmen García recoge en su libro estos efectos que se han contemplado hasta el día de hoy en el público y a raíz de la violencia en televisión. Se dividen en tres tipos, y cada uno de ellos se divide en diversas teorías (2000: 70):



#### a) Efecto conceptual

- Modelaje o imitación: los sujetos actúan de una forma más violenta de lo habitual al imitar una violencia a la que han sido expuestos.
- Reforzamiento: si la violencia ya está presente en la vida del sujeto, verla en televisión la acabaría normalizando y reforzando más aún.
- Catarsis: solo viéndola, los impulsos violentos quedan satisfechos y el sujeto no siente la necesidad de llevar a cabo acciones del estilo.
- Empatía: el espectador logra entender la situación del personaje.
- Estimulación elemental: el contenido televisivo no es el elemento clave ni la causa de que algún espectador lleve a cabo acciones violentas.
- Contagio: aquí sí que hay un efecto directo sobre el espectador.

#### b) Efectos afectivos

- Desensibilización: cuanto más contenido violento ve el espectador, menos le estimula.
- Habitamiento: habituarse a este tipo de contenido lo normaliza y provoca dificultades para reconocer la gravedad de los violentos en su realidad.
- Sensibilización: por el contrario, al dar visibilidad a la violencia se puede crear sensibilización en el espectador como resultado de haberse generado una consciencia sobre el tema.

#### c) Efectos cognitivos

- Cultivo: la exageración de este contenido para buscar llamar la atención del público puede generar una impresión equivocada de cómo es la violencia en la realidad.
- Guiones cognitivos: al exponer ciertos sujetos a la violencia, se puede provocar un aprendizaje de ciertas conductas para su posterior uso en la vida de este espectador.
- Enseñanza cognitiva: puede provocar el desarrollo de la violencia que el sujeto ya conocía.

No todas estas teorías son positivas ni negativas pues depende del espectador concreto en el que se estudie esta recepción, en su personalidad, su modo de vida y las normas morales del ambiente del que se rodea. Aun así, según Steven Pinker, el propio ser

humano nace con unas facultades psicológicas que lo alejan del uso de la violencia, las cuales son: empatía, autocontrol, evolución, moralidad y razón (en González, 2017: 66).

En el caso de la violencia, HBO fue uno de los primeros canales que empezó a mostrarla tal y como era haciendo referencia al conocido dicho de “la cruda realidad”. Los espectadores se sentían atraídos por su contenido, en busca de ver lo que por aquel entonces no era común y por tanto recibir nuevas sensaciones. Un buen ejemplo es *Los Soprano* que, con la violencia y la corrupción como temas principales, triunfó y ha llegado a convertirse en lo que hoy se denomina una serie de culto. Aunque a lo largo de los años mostrar la violencia se ha extendido por la mayoría de los canales, HBO sigue hoy en día destacando por la manera innovadora de mostrar la violencia sin salirse de unos parámetros de calidad visual y estética. Por ejemplo, nos encontramos con los casos de *Juego de Tronos* y *Westworld*. Estas series no esconden la violencia, pero manejan un buen equilibrio de esta, sin abusar de un uso cutre, de tal modo que dejan paso a las tramas que realmente quieren destacar.

### **Análisis de los personajes femeninos de Jane y Celeste en la primera temporada de *Big Little Lies*: normas morales, motivación, acción externa e interna**

La construcción de personajes debería estar planteada de tal forma que cumplan dos objetivos: ser similares a las personas reales y transmitir un mensaje. Para la emisión de este mensaje es crucial haber creado a un personaje capaz de difundirlo. Cobra mucha importancia aportar rasgos distintivos porque será así como el espectador entienda por qué ha realizado ciertas acciones. Se debe definir una personalidad mediante conflictos, motivaciones, metas y objetivos personales, su psicología, fisiología y sociología; todo acorde a estas acciones tanto internas como externas del personaje.

Para la realización de este apartado se ha creado una plantilla basada en el libro *El oficio de escribir cine y televisión* de Luis-Tomás Melgar (2000), así como en los conocimientos recogidos por la autora a lo largo del grado de Comunicación Audiovisual, cursado en la Universidad de Murcia. El objetivo al completar esta tabla con las características de los dos personajes elegidos en este estudio de caso es alcanzar a comprender la construcción de Jane y Celeste, dos de las tres protagonistas femeninas principales de *Big Little Lies*, basándonos en las acciones que llevan a cabo a lo largo de

toda la primera temporada para saber si son unos personajes bien contruidos en su relación con la trama de violencia. A continuación, mostramos la plantilla elaborada con las características señaladas por Melgar (véase tabla 1).

<b>TIPO DE PERSONAJE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Protagonista</li> <li>- Antagonista</li> <li>- De apoyo</li> <li>- De interés romántico</li> </ul>
<b>ESTRUCTURA TRIDIMENSIONAL</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fisiología (edad, sexo, aspecto)</li> <li>- Sociología (clase, ocupación, educación, hogar, religión y/o ideas políticas, raza, nacionalidad, aficiones...)</li> <li>- Psicología (vida sexual, normas morales, desengaños, temperamento, actitud ante la vida, complejos, facultades, cualidades)</li> </ul>
<b>CONFLICTO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Básico</li> <li>- De relación (se generan al interactuar con otros personajes)</li> <li>- Interno (generado normalmente por el pasado)</li> </ul>
<b>MOTIVACIÓN</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Cuál es su motivación.</li> <li>- Cómo se expresa esta motivación</li> <li>- De dónde viene: temor y piedad (hacer partícipe al espectador de ese miedo), superar dificultades, perturbaciones (no-perturbación, perturbación, conflicto, reajuste), valores morales</li> </ul>
<b>OBJETIVO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Cuál es ¿lo tiene claro?</li> <li>- ¿Es tan difícil de lograr que modifica su carácter?</li> </ul>
<b>ACCION INTERNA</b>	Evolución interna del personaje a consecuencia de situaciones en la trama
<b>ACCIÓN EXTERNA</b>	Cuál o cuáles son las acciones que lleva a cabo debido a su motivación y objetivo

**Tabla 1.** Plantilla de personajes. Fuente: elaboración propia a partir de *El oficio de escribir cine y televisión* (Melgar, 2000)

<b>TIPO DE PERSONAJE</b>	Protagonista
<b>ESTRUCTURA TRIDIMENSIONAL</b>	<b>FISIOLOGÍA:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <u>Sexo</u>: femenino</li> <li>- <u>Edad</u>: en sus veinte</li> </ul>

	<p>- <u>Aspecto</u>: blanca, ojos verdes, pelo oscuro</p> <p>SOCIOLOGÍA:</p> <p>- <u>Clase social</u>: media</p> <p>- <u>Estado civil</u>: soltera</p> <p>- <u>Ocupación</u>: contable a media jornada</p> <p>- <u>Aficiones</u>: running, tiro práctico</p> <p>PSICOLOGÍA:</p> <p>- <u>Vida sexual</u>: inactiva</p> <p>- <u>Normas morales</u>: velar por la seguridad de su hijo</p> <p>- <u>Temperamento</u>: firme y con determinación</p> <p>- <u>Complejos</u>: de Bovary</p> <p>- <u>Facultades</u>: raciocinio, toma de decisiones, responsabilidad, perseverancia</p> <p>- <u>Cualidades</u>: tenacidad, destreza, versatilidad, determinación, fortaleza y fuerza</p>
<b>CONFLICTO</b>	- Interno (generado normalmente por el pasado)
<b>MOTIVACIÓN</b>	<p>- Una vida mejor para su hijo</p> <p>- La expresa mudándose para encontrar un colegio mejor para su hijo</p> <p>- Viene del temor debido a su pasado, así como las ganas de superar esa perturbación y de su valor moral de velar por la seguridad de su hijo</p>
<b>OBJETIVO</b>	<p>- Pasar página</p> <p>- Modificar su carácter puesto que le hace más recelosa y altera su temperamento</p>
<b>ACCION INTERNA</b>	Jane evoluciona hasta el nivel de hacerle frente al trauma que esconde y librarse del temor constante que le provoca.
<b>ACCIÓN EXTERNA</b>	<p>1. Mudarse</p> <p>2. Buscar al padre de Ziggy</p>

**Tabla 2.** Plantilla del personaje de Jane. Fuente: elaboración propia a partir de *El oficio de escribir cine y televisión* (Melgar, 2000)

<b>TIPO DE PERSONAJE</b>	Protagonista
<b>ESTRUCTURA TRIDIMENSIONAL</b>	<p>FISIOLOGÍA:</p> <p>- <u>Sexo</u>: femenino</p> <p>- <u>Edad</u>: en sus cuarenta</p> <p>- <u>Aspecto</u>: blanca, ojos azules, pelirroja</p> <p>SOCIOLOGIA:</p>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <u>Clase social</u>: alta</li> <li>- <u>Estado civil</u>: casada</li> <li>- <u>Ocupación</u>: ama de casa/abogada</li> <li>- <u>Aficiones</u>:</li> </ul> <p>PSICOLOGÍA:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <u>Vida sexual</u>: activa</li> <li>- <u>Normas morales</u>: velar por la seguridad de sus hijos</li> <li>- <u>Temperamento</u>: tranquilo y emocional</li> <li>- <u>Complejos</u>: de Hamlet</li> <li>- <u>Facultades</u>: raciocinio, responsabilidad, amor</li> <li>- <u>Cualidades</u>: compromiso, lealtad, compasión, confiabilidad, prudencia, versatilidad, elocuencia, fortaleza y fuerza, oratoria</li> </ul>
<b>CONFLICTO</b>	- De relación (se generan al interactuar con otros personajes)
<b>MOTIVACIÓN</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Una buena vida para sus hijos</li> <li>- La expresa intentando mantener un hogar y una relación de pareja estables</li> <li>- Viene del valor moral de velar por la seguridad de sus hijos</li> </ul>
<b>OBJETIVO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Arreglar su relación con Perry</li> <li>- Por lo que modifica su carácter, cultiva miedo</li> </ul>
<b>ACCION INTERNA</b>	Pasa a descubrir que hay vida más allá de su matrimonio y como resultado poder dejar atrás su dependencia en Perry.
<b>ACCIÓN EXTERNA</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ir a terapia</li> <li>2. Buscar un nuevo apartamento</li> </ol>

**Tabla 3.** Plantilla del personaje de Celeste. Fuente: elaboración propia a partir de *El oficio de escribir cine y televisión* (Melgar, 2000)

Después de las dos tablas (2 y 3) correspondientes a los personajes de Jane y Celeste, interpretadas por Shailene Woodley y Nicole Kidman, respectivamente, realizamos un análisis de algunos de los aspectos destacados centrándonos en cuatro ítems: las normas morales que les guían, los complejos, la acción interna y la acción externa.

Si tenemos en cuenta lo visto en las tablas, comenzamos con la *motivación* que guía a los personajes. Las normas morales que siguen ambas protagonistas es velar por la seguridad de sus hijos. Las normas morales pueden definirse como “artefactos sociales” cuyo objetivo es la «autoconservación (en su doble sentido de preservar la existencia y

desarrollarla, esto es, hacerla florecer)» (Heler, 2008). Todas tienden a guiarse por el mismo camino de justicia y equidad «con carácter de obligación para resguardar la convivencia de hombres libres e iguales en la contingencia de sus existencias» (Heler, 2008).

Observamos esa norma en algunas escenas como cuando Jane en el capítulo 2 asegura que se ha mudado porque en Monterrey la escuela es mucho mejor para su hijo. Además, cuando acusa a Ziggy de maltratar a una niña del colegio, Jane siempre le pone a él por delante. Le cree y hace todo lo posible para demostrar su inocencia. En el caso de Celeste, a pesar de que signifique que ella seguirá sufriendo, prefiere seguir con su marido para mantener un hogar estable para sus hijos. Y después, cuando la seguridad de estos empieza a peligrar, no tarda nada en tomar la decisión de separarse y mudarse, y llevarse a los niños con ella. Esto ocurre al final de la serie cuando se da cuenta de que su marido está influenciando negativamente en la personalidad de sus hijos, y por el bien de ellos decide realizar un cambio de vida. Lo expone en el episodio 7: *«Seguía repitiendo, venga Celeste, puedes hacerlo. Va a cambiar. Tienes que quedarte. Va a ser bueno para los niños. Quédate por ellos. Y ahora tengo que irme. Tengo que irme por ellos y lo sabes»*.

Los *complejos* son generados a partir de experiencias generalmente negativas y que se esconden en el inconsciente. En Jane vemos tintes del complejo de Bovary o el síndrome de bovarismo. La protagonista imagina ser otra persona que no es. Crea una personalidad y situaciones ficticias, las cuales prefiere a su vida real (Borloz, 2001: 43). Jane admite no sentirse como ella misma en varias ocasiones. *«A veces cuando estoy en un sitio nuevo, tengo una sensación de como si estuviese aquí [...] es como si lo viese desde fuera. Veo esta vida, y este momento, y es tan maravilloso, pero no me pertenece»* (episodio 1) o la frase pronunciada en el episodio 6 de esa primera temporada: *«Creo que me estoy volviendo loca. Sigo esperando que de alguna manera sea un buen tío. Que quizá esa noche solo fuera un malentendido, que la noche fuera mal o que tuviera un mal día, o que sus padres tuvieran un accidente. Me invento excusas estúpidas porque estoy desesperada por creer que el padre de Ziggy es una buena persona»* (episodio 6).

El trauma de su violación años atrás no le permite vivir al completo, haciéndola sentir ausente o dentro de situaciones ficticias que crea para sentirse mejor consigo misma. Jane se encuentra en un estado de insatisfacción que intenta paliar creando ilusiones combinadas con la realidad que vive. Por ejemplo, cada vez que sale a hacer deporte, se imagina cómo acaba con la vida del hombre que la violó. Estas ilusiones nos ayudan a comprender su evolución como personaje y su punto de inflexión. Entendemos las decisiones finales que toma una vez se da cuenta de que estas ilusiones no son reales y de que necesita poner un cierre en ese capítulo para librarse de este complejo (como por ejemplo ir en busca del supuesto padre de Ziggy y enfrentarse a él en el episodio 5).

Lo que caracteriza a Celeste es un sentimiento de indecisión, el complejo de Hamlet. Celeste no quiere separarse de Perry, por miedo a que las consecuencias sean peores que la situación actual (Martín, 2010). Que la solución de separarse y mudarse sea peor para sus hijos: *«Te dejaré. Me vuelves a pegar otra vez y te dejaré»*. Ya en el capítulo 3 somos conscientes de sus dudas. A lo largo de la serie intenta convencerse a sí misma de que lo que está sufriendo no es tan grave. Cuando ya en el episodio 6 peligra realmente su vida, observamos el punto de inflexión del personaje. Empieza a buscar apartamentos para mudarse y eliminar su complejo.

Las *acciones internas* de Jane y Celeste representan estos cambios observables del principio al final de la primera temporada: *«Desde que te conté lo del padre de Ziggy, hay algo que le está pasando a mi cuerpo. Como que quiere despertarse de nuevo o algo así. Siempre supe que mi reacción a aquella noche había sido demasiado grande. Pretendí como que no era nada, por lo que por supuesto significa que fue todo. Pero es como si tuviera que decirte esas palabras estúpidas que me dijo en voz alta para que perdieran su poder. Como si mantenerlas en secreto le hubiera ayudado a mantener su poder»* (episodio 4).

Ese temor constante que hemos expuesto inicialmente en la tabla, es en parte eliminado a través de la acción interna que la propia Jane expone en el episodio 4. Es la acción más destacable y que soporta la base de las acciones externas que llegan a partir de aquí. Celeste, una vez se casa y tiene descendencia, se olvida de que era una persona de poder e independiente y pasa a centrarse nada más en las necesidades de sus hijos. En el episodio 4 recuerda lo libre y poderosa que se sentía trabajando. Es una acción interna

que hace inconscientemente y que la lleva a imponerse con más frecuencia a su marido, a empezar a ir a terapia sola y a replantearse si realmente su vida es la mejor que podría tener para ella y sus hijos.

Las *acciones externas* de cada personaje coinciden con sus puntos de inflexión clave, lo cual nos ayuda a comprender su construcción gradual y el por qué realizan esas acciones. Jane se presenta con una acción ya realizada: mudarse. Está bien justificado en cuanto comprendemos su trauma y la necesidad de escapar de él y de darle una buena vida a su hijo. «*Sé que nunca lo superaré. Pero tengo que seguir hacia delante. Ese niño, va a tener una buena vida*» (episodio 3). La segunda acción, mostrada en el episodio 5, consiste en la búsqueda y enfrentamiento al que en ese momento cree que es el padre de Ziggy para buscar un cierre. Esta decisión surge a raíz de que acusan a su hijo por un caso de agresión en su colegio. Lo único más poderoso que mueve su vida a parte de su trauma por la violación, es su hijo Ziggy, su mayor motivación como hemos expuesto en la tabla.

Celeste toma su primera acción externa junto a su marido. En la plantilla hemos definido como objetivo visible arreglar su relación con Perry. Por ello deciden ir a terapia de pareja. Llega un momento de la serie (capítulo 4) en el que ella empieza a ir a terapia sola. Su segundo punto de inflexión se va construyendo poco a poco en cada momento de reflexión que tiene en terapia, así como en cada episodio de violencia de género que vive en casa. La culminación de este llega entre los capítulos 6 y 7 donde toma la decisión de buscar un apartamento y mudarse con sus hijos, aludiendo así claramente a su mayor motivación expuesta en la tabla: una buena vida para sus hijos.

### **Efecto de *Big Little Lies* en la audiencia. Estudio de caso**

Para la realización de este apartado hemos reunido en un *focus group* a cinco personas, tres mujeres, dos de 22 y una de 56 años, y dos hombres de 30 y 59 años. Les hemos presentado cuatro escenas, dos por personaje, para su visualización y posterior comentario.



Las escenas de Jane son las siguientes:

- *Capítulo 3, minuto 38.* Ziggy, su hijo, le pregunta que cuál es el nombre de su padre. Ella dice que «*no tienes papá*». Después vemos unos planos de la noche de la agresión que sufrió y posteriormente son acompañadas por el relato de este, que hace Jane mientras le cuenta a Madeline cómo sucedió. Asegura que cree que nunca lo podrá superar pero que quiere que su hijo tenga una buena vida.
- *Capítulo 6, minuto 11.* Jane que cree que se está volviendo loca con toda esta situación y que se inventa excusas sobre el hombre que la violó porque está desesperada por pensar que el padre de Ziggy es una buena persona.

Las escenas de Celeste son:

- *Capítulo 3, minuto 5.* Celeste y Perry discuten. Él se enfada de tal manera que agarra a Celeste por el cuello. Ella intenta mantenerse serena y le dice que la deje porque le hace daño. Cuando por fin lo hace, Celeste le dice que le dejará si vuelve a tocarla de esa manera.
- *Capítulo 7, minuto 33.* Celeste quiere separarse y asegura que esta decisión la debería haber tomado antes, pero que estaba cegada pensando que él cambiaría y que mantenerse juntos sería bueno para los niños. Pero que ahora la situación es demasiado peligrosa y que debe irse, por los niños.

Tras el visionado de estas escenas por parte del grupo seleccionado, se le planteó una serie de preguntas, con el objetivo de entender cómo los espectadores reciben las historias que viven estos personajes en esta serie marcados por la violencia que se muestra y cómo las protagonistas actúan al respecto. Las preguntas fueron las siguientes:

- La violencia que has visto,
  - ¿Te parece que está bien representada? ¿Es realista?
  - ¿Cómo te hace sentir, qué efectos te provoca? ¿Te cuesta verlo? ¿Empatizas, o te resulta indiferente?
- Sobre las dos protagonistas,

- ¿Qué impresión te dan? ¿Sus personalidades parecen realistas o parecen tener ciertos estereotipos?
- ¿Puedes entender cómo actúan al respecto de lo que conoces sobre ellas?
- ¿Crees que representan correctamente a personas, concretamente mujeres, que han vivido o están viviendo situaciones similares?

Todos los participantes coinciden en que los casos de violencia están bien representados y son acordes a las situaciones que muchas personas viven hoy en día. Una de las jóvenes de 22 años comenta que *Big Little Lies* no dibuja la violación como algo que solo ocurre en un callejón oscuro, sino que puede ocurrir incluso si tú accedes a marcharte con la otra persona y después no quieres mantener relaciones sexuales con ella (“En comparación con otros productos audiovisuales me resulta más creíble. Muestra la violencia tal cual es, no te la intenta esconder, pero no lo hacen de forma morbosa y eso es de agradecer”). La otra joven de 22 años comenta que “la serie está tratada desde el respeto”. Cuando surge el tema sobre los efectos que provocan estas escenas de violencia, los dos hombres están de acuerdo en que, aunque lo entienden, no han sentido reparo al verlo. Sin embargo, dos de las tres mujeres han tenido dificultades para hacerlo. Una de ellas comenta que ha sentido mucha ansiedad y miedo y, para la otra, ha supuesto una experiencia de visionado muy dolorosa.

Respecto a la segunda parte, las protagonistas Jane y Celeste, hay unanimidad entre los cinco participantes. Jane y Celeste no siguen los estereotipos y actúan razonablemente conforme a sus casos de violencia. Comentan que “cada persona es un mundo” y se puede responder ante estas situaciones de múltiples maneras, pero las que observamos en Jane y Celeste son entendibles y posibles. La joven de 22 años ve muy real el hecho de que Jane actúe bajo impulsos, que es algo muy humano, y que las dudas que las dos mujeres llevan encima en las escenas, comenta el hombre de 30, es lo normal en el ser humano. La otra joven cree que Jane y Celeste representan mejor estos casos que otros personajes de series diferentes que tocan los mismos temas: “En mi opinión, con esta serie se avanza mucho en cuanto a la representación de la mujer en situaciones de maltrato”.

## Conclusión

El proceso de creación de personajes en un producto audiovisual cobra gran peso para la capacidad de crear complicidad con el espectador, que debe crearse a través de las decisiones que debe tomar ante los dilemas que se vayan planteando cada vez más complicadas y que impongan presión bajo las protagonistas: «De este modo más profunda será la revelación y más adecuada resultará la elección que hagamos de la naturaleza esencial del personaje» (Mckee, 2017:132).

A la hora de crear estos personajes elegidos en este estudio se ha tenido que pensar en cómo transmitir estas dos personalidades de manera que puedan ser comprendidas por todos aquellos que vean la serie, independientemente de haber vivido situaciones similares a ellas o no, o de apoyar o no las diferentes decisiones que llevan a cabo estos dos personajes. Si seguimos a Mckee, «Tomamos prestados trozos y pedazos de humanidad, fragmentos crudos de la imaginación y de la observación allá donde los encontramos y los unimos para crear las dimensiones de la contradicción, tras lo cual pulimos todo para construir las criaturas a las que llamamos personajes» (2017:459).

Al describir a Jane y Celeste en la plantilla de personajes y en sus respectivos análisis, queda claro que se alcanza un nivel de desarrollo que facilita su comprensión por parte del espectador, así como de empatía. Hay una correcta creación de personajes y de representación de las situaciones de violencia de género. Con la plantilla de personajes observamos que son mujeres realistas con las que las espectadoras pueden sentirse identificadas independientemente de haber vivido o no las mismas situaciones que ellas. Su construcción es un punto clave para las series de ficción de hoy en día y confirma la necesidad de presentar en la televisión personajes femeninos acordes a la sociedad actual para que atraigan al espectador

Con todo este análisis se evidencia el hecho de que desde los inicios de la televisión los personajes femeninos han estado creados superficialmente, haciendo hincapié en su papel en el hogar y con en el único objetivo de apoyar la trama protagonizada por personajes masculinos. Poco a poco los estereotipos mencionados anteriormente se están deconstruyendo, las mujeres empiezan a pedir con más frecuencia que evolucione la forma en la que son representadas. Los niveles de audiencia decrecen cuando

solamente hay personajes femeninos dependientes. Empiezan a surgir series protagonizadas por mujeres, con poder y con roles de vital importancia para la trama. En definitiva, y a través de este estudio, concluimos que existe la necesidad de escribir personajes femeninos con tramas complejas en las series de ficción para conseguir atraer a un público cada vez más exigente y confirmamos que esto es algo que se ha conseguido de una manera notable en *Big Little Lies*.

## Bibliografía

- Borloz, V. (2001). *"Madame Bovary soy yo". Flaubert y la literatura costarricense*. Costa Rica: Universidad Estatal a Distancia San José.
- Bourdaa, M. (2014). This is not Marketing. This is HBO: Branding HBO with Transmedia Storytelling. *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network* [en línea] 7 (1). Disponible en: <http://ojs.meccsa.org.uk/index.php/netknow/article/view/328>
- Bussey, N. (2017, 25 febrero). New Study shows women will turn off a film or TV show if too stereotyped or lacking female characters. Geena Davis Institute on Gender in Media [en línea]. Disponible en: <https://seejane.org/research-informs-empowers/>
- Cascajosa, C. (2006). "No es televisión, es HBO": La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO. *ZER - Revista de Estudios de Comunicación* [en línea] 11 (21), 23-33.
- Cascajosa, C. (2016). *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes.
- Galán, E. (2007). *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Cáceres: Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones.
- García, M. (2000). *Televisión, violencia e infancia. El impacto de los medios*. Barcelona: Gedisa.
- González, S. (2017). La representación de la violencia en las series de televisión. Análisis de la ficción estadounidense y española (Tesis doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/72479>

- Heler, M. (2008). La construcción social de las normas morales. *Tópicos 16*. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28815531006>
- Hidalgo, T. (coord.). (2018). *Mujer y televisión. Géneros y discursos femeninos en la pequeña pantalla*. Barcelona: UOC.
- Igartua, J.J.; Cheng, L.; Corral, E.; Martín, J.; Simón, J. Ballesteros, R. y de la Torre, A. (2001). La violencia en la ficción televisiva. Hacia la construcción de un índice de violencia desde el análisis agregado de la programación. *ZER - Revista de Estudios de Comunicación* [en línea] 6 (10), <https://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/6100/5782>
- Izquierdo, Á. (2002). Temperamento, carácter, personalidad. Una aproximación a su concepto e interacción. *Revista Complutense de Educación* 13 (2), 617-643.
- Martín, A. (2010). ¿Ser o no ser? El síndrome de Hamlet. 11 de enero de 2010, de TDSsystem BLOG Sitio web: <http://www.tdsystem.net/blog/ser-o-no-ser-el-sindrome-de-hamlet/>
- Mckee, R. (2017). *El guion*. Barcelona: Alba.
- Menéndez M. y Zurian F. (2014). Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy. *Anagramas: Rumbos y sentidos de la comunicación* 13 (25), 55-71.
- Melgar, L. (2000). *El oficio de escribir cine y televisión*. Madrid: Fundación Antonio de Nebrija.
- Santaella, F. (2016). Series de HBO, piel del "storytelling". *Comunicación: estudios venezolanos de comunicación* [en línea] 175, 46-53. Disponible en: [https://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM2016175\\_47-52.pdf](https://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM2016175_47-52.pdf)