

REVISTA
CIENCIA
Y
TÉCNICA

Año 13
Número 1

CONSUMO Y RECEPCIÓN DE LA SERIE *ÉLITE* (NETFLIX, 2018-) EN ESPAÑA

Paula Carpena Más¹

RESUMEN

Con la llegada de la Tercera Edad de Oro de la televisión, entre los años noventa y los 2000, nace una nueva forma de ver la ficción a través de plataformas de contenido audiovisual en *streaming*. En los últimos diez años, este tipo de distribución de contenido audiovisual ha ido cogiendo cada vez más popularidad hasta llegar a tener mayores audiencias que la televisión convencional. Aprovechando este éxito, una de las plataformas más usadas como es Netflix ha comenzado a producir series y películas españolas con éxito internacional. En esta investigación estudiaremos la etapa actual en la que nos encontramos con el auge de estas plataformas, con el objetivo final de averiguar qué factores caracterizan a las producciones españolas distribuidas o producidas por Netflix para obtener una fama internacional. A tenor de esto, llevaremos a cabo una investigación cuantitativa y cualitativa sobre el consumo y recepción de la serie española *Élite* producida y distribuida por Netflix. Para alcanzar el objetivo marcado, hemos realizado una encuesta, con una muestra de 132 personas, y un grupo de discusión formado por cinco componentes. Tras ese estudio, podemos afirmar que la

¹ Graduada en Comunicación Audiovisual. Universidad de Murcia. paula.carpenam@um.es

serie *Élite* tiene un target compuesto sobre todo por mujeres de entre 18 y 25 años, unas consumidoras que lo que más destacan en la serie es la forma de representar algunos temas sin estereotipar, mostrándolos de una forma más cercana a la realidad.

ABSTRACT

With the arrival of the Third Golden Age of television, between the 90s and the 2000s, a new way of watching fiction through streaming audiovisual content platforms was born. In the last ten years, this type of distribution of audiovisual content has been increasingly popular, reaching more audiences than conventional television. Building on this success, one of the most widely used platforms, such as Netflix, began producing Spanish series and movies with international success. In this article we analyze the moment we are in, with the rise of these platforms, with the aim of knowing what factors characterize Spanish productions distributed or produced by Netflix, in order to obtain international fame. We carry out quantitative and qualitative research on the consumption and reception of the Spanish *Élite* series produced and distributed by Netflix. To achieve the objective, we have carried out a survey, with a sample of 132 people, and a discussion group organized with five participants. As a conclusion, we can affirm that the *Élite* series has a target of mainly of women between 18 and 25 years old. These are consumers who grant importance to the way the series represent some subjects without stereotyping, showing them in a way which is closer to reality.

Palabras clave: Netflix, plataforma de streaming, *Élite*, series.

Key words: Netflix, streaming platforms, *Élite*, series.

Introducción

Los datos de su consumo y de las audiencias avalan el éxito que está teniendo la ficción seriada española a nivel mundial, gracias a su producción por parte de plataformas internacionales como Amazon Prime, HBO o Netflix. Este auge en la producción

española, con series como *La Casa de Papel* (Atresmedia/Netflix, 2017-), *Las chicas del cable* (Netflix, 2017-) – primera serie producida en España en su totalidad por Netflix - *Paquita Salas* (Atresmedia/Netflix, 2016-) o *Pequeñas coincidencias* (Amazon Prime Video, 2018-) – primera serie original española de la plataforma de Amazon – va en aumento, acompañado de un éxito de audiencia con récords en las visualizaciones: la serie *La Casa de Papel* se ha convertido en la serie de habla no inglesa más vista de Netflix (*La Vanguardia*, 2018). Otro caso de éxito es la serie objeto de nuestra investigación, *Élite* (2018-), que, según los datos recogidos en Binge Report², alcanzó 20 millones de reproducciones en su primer fin de semana, convirtiéndose a las cuatro semanas en la serie más “maratoneada” a nivel mundial. Para conocer algunos de los motivos por los que estas series españolas son tan atractivas para el público, hemos llevado a cabo un estudio sobre el consumo y la recepción de la serie *Élite* -estrenada el 5 de octubre de 2018 y producida por Zeta Producciones- por parte de la audiencia española.

Para ello, analizaremos los distintos perfiles de la audiencia y por qué les ha parecido interesante la serie, así como lo que opinan sobre los diferentes temas tratados en la misma y sobre su representación, como por ejemplo la homosexualidad, la diferencia de clases sociales y la identidad musulmana en España. En las siguientes líneas, estudiaremos cómo se han ido representado algunos de estos temas controvertidos en la ficción seriada nacional en los últimos años, centrándonos en la audiencia juvenil, con un estudio de la recepción de las *teen series*, puesto que el *target* de *Élite* está entre los 18 y 25 años.

Metodología

Para la realización de este trabajo se ha llevado a cabo una encuesta con 14 preguntas, tanto cerradas como abiertas, que estuvo disponible para su realización durante un mes (desde el 26 de febrero hasta el 31 de marzo de 2019) y se consiguió una muestra total de 132 encuestados. Para la realización de la encuesta se visualizaron los siete capítulos

² En: <https://www.tvtime.com/article/binge-report-week-of-oct-1-elite-big-mouth> (Fecha de consulta: 1 de mayo de 2020).

que conforman la primera temporada de la serie. Gracias a ello se pudo hacer una selección de los personajes principales, las tramas que se habían creado y los temas que se trataban, para poder resaltar en la encuesta los de mayor interés. Para conocer el público mayoritario al que va dirigido *Élite*, se hacen preguntas generales relacionadas con la edad y el sexo correspondiente de cada uno de los participantes de la encuesta. También se ha tenido en cuenta el nivel de seguimiento que han tenido los participantes con la serie, además de por qué decidieron empezar a verla. Otra cuestión que consideramos importante fue por qué siguieron viendo la serie, para saber qué les enganchó a ella.

Por otro lado, después de observar las respuestas obtenidas en las encuestas, se decidió realizar un pequeño grupo de discusión con cinco componentes, un varón y cuatro mujeres, todos ellos con edades comprendidas entre los 18 y 25 años. Decidimos llevar a cabo el grupo de discusión para poder profundizar sobre los datos obtenidos en la encuesta con una muestra pequeña pero significativa del *target* al que va dirigida la serie. De esta forma también intentamos contrastar los resultados de la encuesta y poder tener más información sobre la audiencia y sobre los temas más significativos que trata la serie. Con los resultados obtenidos pudimos comprender mejor el consumo de 'Élite' y qué pensaban sus telespectadores.

La ficción seriada en las plataformas de contenido audiovisual en *streaming*. El caso Netflix

En los últimos años, hemos visto cómo han ido naciendo una gran cantidad de plataformas de contenido de ficción. La tendencia actual es visionar las series y películas en estas plataformas, dejando atrás la televisión y sus contenidos. En la Tercera Edad Dorada se inicia un tipo de ficción que fusiona una buena calidad de producción con un cuidado del guion y, sobre todo, empiezan a aparecer las series de autor. Actualmente, las industrias televisivas y de contenidos online están dotando a la ficción seriada de un carácter especial y la están llevando a otro nivel, con producciones en grandes mercados como Estados Unidos, Inglaterra, los países nórdicos, etc., y nuevas influencias tanto de Internet como de los nuevos medios de visualización. Hoy, el mercado de la producción y distribución de ficción se encuentra mayoritariamente en

las plataformas de contenido audiovisual en *streaming* como Netflix o HBO, entre muchas otras que están surgiendo en los últimos años. Algunas empresas, que ven un gran éxito en esta nueva forma de distribución, han optado por lanzar sus propias plataformas de vídeo. Como por ejemplo Facebook, Snapchat o YouTube, redes sociales que se están uniendo a la producción de ficción seriada. E incluso la famosa marca Apple está creando series que en un futuro próximo podrán ser visualizadas por cualquier usuario de sus dispositivos. Sin embargo, las principales plataformas siguen siendo HBO, Amazon Prime y Netflix.

La que tiene un mayor número de visualizaciones, y por lo tanto se sitúa la primera en la lista de las plataformas, es Netflix, una plataforma en streaming bajo suscripción a través de una tarifa mensual. En ella podemos encontrar tanto contenidos producidos por ella como comprados. Entre julio y septiembre de 2018 había conseguido 7 millones de nuevos usuarios y a principios de 2019 tenía más de 137 millones de suscriptores (*Economía Digital*). Durante la crisis del COVID-19, Netflix consiguió sumar desde enero hasta marzo de 2020 la mitad de las suscripciones de 2019 (15,77 millones de abonados más, superando en abril de 2020 los 183 millones de abonados). El propósito de esta plataforma es tener contenidos para todos los target posibles: es la que más presupuesto invierte, la que más diversidad de contenido tiene y la que consigue mayores cifras de audiencias.

Netflix nació en 1997 en California con Reed Hastings y Marc Randolph como cofundadores de la empresa. En un principio, el servicio que ofrecía era el de un videoclub online, donde a través de una plataforma de internet podían decidir qué querían ver y por correo les llegaba el DVD con la demanda de video establecida. Este servicio aún se ofrece, pero solo en Estados Unidos, aunque cada vez tiene menos demanda (Izquierdo-Castillo, 2015: 820). Su servicio fue evolucionando hacia una plataforma de vídeo bajo demanda en *streaming*, en el que se incluían películas, series y documentales. En 2010 Netflix decidió expandirse de forma mundial. Empezó por Canadá, América Latina y continuó hacia Europa, Asia, etc., para encontrarse en la actualidad en más de 190 países repartidos por todo el mundo. En 2011, decidió empezar a producir series y películas y no solo dar a sus usuarios contenidos que podían encontrar en otros sitios. De esta manera, también les daban la exclusividad de poder ver ficciones audiovisuales que solo estaban producidas por Netflix y que no podrían

encontrar en ningún otro lado. La primera producción propia de Netflix fue *House of Cards* (2013-2018), un hito formado por un ramillete de actores de prestigio y con una gran calidad visual y un excelente guion. Otras producciones propias que también han alcanzado grandes audiencias son *Sense8* (2015-2018), *Stranger Things* (2016-) o *The Crown* (2016-).

La serie *Élite* como éxito de Netflix y su impacto en la audiencia adolescente

Las plataformas de distribución de contenido audiovisual están apostando por producciones nacionales en distintos países y, entre ellas, destaca la producción y la compra de series españolas. Una de las que más está utilizando esta técnica es Netflix, que quiere producir entre diez y doce series españolas al año, con contenidos de breve duración y temporadas más cortas, para decidir si tienen éxito y poder prolongarlas (*El País*, 2018). *La casa de papel* (2017-) es una serie producida por Antena 3 en sus dos primeras temporadas, que posteriormente compró Netflix para producir la tercera. A partir de ahí, y tras este éxito rotundo, Netflix decide empezar a producir series españolas. La primera de ellas fue *Las chicas del cable* (2017-), a la que le han seguido otras series de época como *Gran Hotel* (2011-2013) y *Velvet* (2014-2016) que han tenido mucho éxito o *Paquita Salas* (2016-), una comedia de corta duración fundamentada en una gran estrategia transmedia.

La audiencia juvenil es una de las más inciertas, puesto que su nivel de consumo de televisión es muy variable (Figueras, 2009). Sin embargo, en la última década, vemos un cambio de tendencia: los jóvenes empiezan a consumir una gran cantidad de contenido audiovisual a través de las nuevas plataformas y empiezan a ser constantes y leales a ellas. Este giro de tendencia de consumo audiovisual es aprovechado por los productores que empiezan a hacer más *teen series* (García-Muñoz y Fedele, 2011: 134-135). El consumo de estas series en la audiencia juvenil que aún está en plena construcción de sus identidades, puede hacer que afecte a su desarrollo personal (un caso significativo ha sido *13 Reasons Why- Por trece razones* (2017-), también en Netflix, una de las series que más ha marcado a su público adolescente). Las series les ofrecen una imagen de cómo debería ser la adolescencia y ellos interactúan con esta imagen (Masanet y Fedele, 2019: 5).

Elite cuenta la historia de un grupo de adolescentes de diferentes clases sociales que tienen que convivir en el mismo instituto. Estrenada el 5 de octubre de 2018, es un drama adolescente que contiene varios saltos temporales en su narrativa, empezando con la muerte de la protagonista y volviendo al pasado para contarnos cómo hemos llegado hasta ahí. Esta serie coral cuenta con once personajes protagonistas, relacionados entre sí por el personaje principal de la serie (Marina). A su vez, son protagonistas de varias tramas independientes. Estas son las cuatro tramas principales:

- La trama principal y más importante en torno a la que giran todos los personajes y temas es la de 'quién mató a Marina'. Es la primera y la última escena de la serie. Está formada por tres personajes: Marina, Samuel y Nano. Samuel y Nano son dos hermanos, pertenecientes a la clase baja, ambos enamorados de la misma chica, Marina, de clase alta. Se produce una lucha entre los hermanos por este amor que finalmente es para Nano, quien tendrá un hijo con Marina. Pero el día que se van a fugar, Marina aparece muerta.
- Otra trama es la compuesta por Guzmán, Lucrecia y Nadia. Guzmán y Lucrecia son una pareja que pertenecen a la clase alta y Nadia es una chica musulmana de clase baja de la que Guzmán se enamora e intenta conquistarla con los obstáculos de su religión y de Lucrecia que hará todo lo posible para que no acaben juntos.
- La tercera trama está protagonizada por Carla, Polo y Christian. De nuevo dos personajes son de clase alta, Carla y Polo, una pareja que lleva seis años juntos. Christian es un 'macarra' de clase baja. Su trama gira alrededor de una pareja que decide experimentar y se convierte en un trío amoroso y sexual.
- Finalmente, la última trama principal está compuesta por Ander y Omar. Ander de clase alta y un deportista de élite, Omar un chico musulmán que vende droga. Ambos se enamoran, pero no tienen valor a mostrar públicamente su condición sexual.

En la representación de los personajes protagonistas de las series juveniles, vemos una gran cantidad de estereotipos de chicos malotes y chicas responsables, donde los jóvenes se ven representados y atraídos (Masanet y Fedele, 2019: 6). Siguiendo a Figueras (2009), en esta etapa, las chicas necesitan saber cuáles son las tendencias estéticas y cómo van a ir cambiando a lo largo del tiempo. Para obtener esta

información se fijan en cómo visten, se peinan y/o se maquillan el resto de las chicas que aparecen en las series, para más tarde imitarlo. También es importante para ellos saber cuáles son los valores y comportamientos aceptados por la sociedad para imitarlos. Podemos verlo reflejado en las series con los comportamientos entre los distintos personajes que aparecen. Finalmente, encontramos cómo la mayoría de las chicas que ven series de temática juvenil, se ven reflejadas en ellas, haciendo que vivan intensamente los sucesos que se desarrollan, imaginando historias donde ellas son las protagonistas y viven momentos profundos y apasionados, con finales felices. Es así como ayuda a marcar sus identidades, puesto que las series muestran sus deseos ocultos y sus ganas de vivir situaciones similares (Figueras, 2009).

Algunas reflexiones sobre la representación de temas controvertidos en la ficción seriada española

Es interesante ver qué papel juegan las series de ficción a la hora de representar los diferentes temas más destacados en la sociedad española, para así saber si muestran a la audiencia una imagen distorsionada o se acercan a la realidad. En *Élite* encontramos una gran representación de temas controvertidos. Por ello, queremos conocer algunos antecedentes en la ficción seriada española y cómo han representado algunos de estos temas en pantalla. Esta representación es fundamental para el desarrollo y refuerzo de las identidades culturales. También encontramos en la ficción seriada la representación de los imaginarios sociales; esto es, vemos reflejados los cambios y el avance de la sociedad española (Ramos y Fernández, 2011: 7).

Representación de la adolescencia y la diversidad sexual

Es muy usual en la ficción seriada utilizar tramas y argumentos adolescentes, dirigidos a un público juvenil, en las ya mencionadas *teen series*. Es importante la representación de estos personajes porque el público al que se dirigen está en plena construcción de sus identidades y puede verse influenciado. Las características de las tramas de las *teen series* son la aceptación de la identidad personal, el amor, la amistad y los conflictos familiares. También ejercen un papel fundamental las relaciones sociales entre los personajes. Es de destacar que estas series suelen utilizar el ámbito sexual para dar más intensidad a las tramas y atraer a más público (García-Muñoz y Fedele, 2011: 134-135)

Con respecto a la complejidad con la que se representan los personajes protagonistas en este tipo de series, destacamos que son multidimensionales y polifacéticos. Estos individuos evolucionan con la serie a través de tres cuestiones muy importantes en la adolescencia, como son los primeros amores, los primeros conflictos en sus relaciones de amistad y el intento de encontrarse a ellos mismos; estas cuestiones se suelen asociar también con el consumo de drogas (García-Muñoz y Fedele, 2011: 134). Algunos estereotipos que se asocian a los protagonistas son que suelen estar representados por personas jóvenes, guapas, atléticas, con un cuerpo perfecto. Se dan los roles típicos entre los personajes rebeldes y problemáticos, que hacen lo que quieren y se meten en líos, en contraposición con los personajes asociados al estereotipo de “empollones” que sacan buenas notas y no se meten en problemas. Sin embargo, en las series estadounidenses encontramos otros estereotipos en los protagonistas, desde el típico deportista de élite a la jefa de las animadoras (Guarinos, 2009: 208-209). Algunos ejemplos españoles destacados en este marco de las *teen series* fueron *El Internado* (Antena 3, 2007-2010) y *Física o Química* (Antena 3, 2008-2011).

Uno de los aspectos que más se refleja en *Élite* es el sexo. En esta *teen serie* encontramos la representación del sexo a través de muchas vertientes como son los tríos, el sexo entre homosexuales y el sexo con distintas parejas. En la etapa de la adolescencia en la que los jóvenes experimentan e intentan encontrarse a ellos mismos, el tema sexual y amoroso es muy importante, provocando una gran atracción en este tipo de público. Los adolescentes buscan información sexual a través de las series, sintiéndose identificados con los personajes que se representan y todo esto es utilizado por los creadores de contenido, que centran sus tramas principales en las relaciones sexuales (Crespo, 2005: 188,190). En la evolución del tema sexual en la ficción seriada en España encontramos las siguientes tendencias: un incremento del número de apariciones sexuales y de referencias verbales a este, una mayor aparición de sexo entre personas no casadas y de infidelidades, una aparición de manera sugestiva, lo más visualizado son las caricias y los previos antes del sexo, el aumento de anticonceptivos, abortos y enfermedades de transmisión sexual. Es más frecuente hablar de sexo que practicarlo y encontramos gran variedad de estereotipos sexuales (Crespo, 2005: 193-194). Algunas de las series españolas en las que más se ha podido observar la presencia de la sexualidad adolescente como tramas principales son *Física o Química* (Antena 3,

2008-2011) y *Los protegidos* (Antena 3, 2010-2012). En estas series referenciales encontramos que la gran mayoría de las tramas se centran en la sexualidad entre los adolescentes o se relaciona de forma secundaria en otras tramas. Los temas sexuales que se tratan son muy diversos, y van desde la pérdida de la virginidad, las enfermedades de transmisión sexual, las agresiones sexuales, los diferentes métodos anticonceptivos, etc. Todas estas escenas pueden ser más explícitas o más recatadas dependiendo del tipo de serie (Masanet, Medina y Ferrés, 2012: 1.544,1.545).

Uno de los temas que encontramos en la serie y el más destacado por la audiencia de *Élite* por ser el que más ha gustado su representación y con el que más se han sentido identificados, es el de la homosexualidad. Representada a través de dos chicos de distinta clase social y diferentes creencias que no tienen valor para mostrar abiertamente su condición sexual. En la última década se ha producido un aumento en la aparición de personajes homosexuales en la ficción seriada, dando a conocer cómo viven su opción sexual para un mayor número de espectadores. Tradicionalmente, no encontrábamos series en las que mostraran mezclada la homosexualidad y la heterosexualidad, y en muy pocas ocasiones mostraban pinceladas del mundo homosexual. Se ha producido en la ficción una transición de la sociedad hegemónica patriarcal en la que vivíamos y que poco a poco parece que está más abierta a mostrar distintos puntos de vista (Ramírez y Cobo, 2013). Algunas de las primeras series que aparecen en España con una narrativa y temas dominantes en la construcción de la identidad gay fueron *Los hombres de Paco* (Antena 3, 2005-2010), *Aída* (Tele 5, 2005-2014) o *Física o Química* (Antena 3, 2008-2011).

En la mayoría de ellas encontramos estereotipos. Uno de los más comunes es la asociación entre la homosexualidad de los hombres y la falta de masculinidad para propiciar situaciones graciosas. De forma contraria, las mujeres son consideradas menos femeninas. Otro estereotipo común es la asociación del libertinaje sexual a este tipo de personajes (Ramírez y Cobo, 2013). Estos papeles no suelen ser representados por personas de avanzada edad. Con respecto al poder adquisitivo, en las series estadounidenses tienen un alto nivel de vida, pero en las españolas hay una gran diversidad, la mayoría suelen ser de clase media. Se suele usar también el estereotipo de personas que cuidan mucho su aspecto físico y sin miedo a mostrar sus sentimientos con más facilidad. No es frecuente encontrar este tipo de rol como protagonista de una serie,

sino más bien como personajes secundarios o con algo más de protagonismo en series corales (Ramírez y Cobo, 2013)

Representación de la inmigración y de las minorías religiosas

Actualmente, nos encontramos en un país con una gran diversidad cultural, gracias al aumento en las tasas de inmigración en los últimos 20 años. Normalmente cuando aparecen personajes inmigrantes en las series son de forma muy estereotipada, representando tramas en las que se juega con la ilegalidad, las drogas o la exclusión social (Galán, 2006: 3). Es importante la visión que dan, ya que pueden crear opiniones en el espectador basadas en estereotipos que no son reales y que, por culpa de esto y con el paso del tiempo, puedan convertirse en verdades creíbles para la sociedad en su conjunto. Sin embargo, la utilización de estereotipos no siempre tiene que ir asociada a visiones negativas. Algunas de las series españolas que comenzaron a mostrar en sus tramas a inmigrantes fueron *El comisario* (Telecinco, 1999-2009), *Ana y los 7* (TVE, 2002-2005) o *Los serrano* (Telecinco, 2003-2008). En la misma línea, encontramos más cercana en el tiempo *Mar de plástico* (Antena 3, 2015-2016)

Los personajes inmigrantes que podemos encontrar en estas series aparecen en episodios sueltos o como secundarios. A estos personajes se les suele asociar con problemas o carencias relevantes. La gran mayoría de ellos están relacionados con temas de delincuencia o tráfico de drogas, y su aparición es la manera de introducir este tipo de tramas. No son personajes en los que se profundice y se muestre cuáles son sus emociones o qué les impulsa a hacer esas cosas. En muy pocas ocasiones encontramos a inmigrantes como personajes que tienen más peso en las tramas centrales, con un trabajo respetable y con estudios superiores (Galán, 2006: 7). Los motivos que se les asocian como justificación de sus acciones suelen ser para vengar alguna injusticia, para obtener algún beneficio económico, para solucionar necesidades básicas y/o para obtener la legalidad en nuestro país (Ruiz et al., 2006). En estas series siempre se muestra a las personas de nacionalidad españolas como los “buenos” y a los inmigrantes como los “malos” con acciones ilegales y problemáticas. Sin embargo, hemos podido ver algunos cambios de roles en los cuales el inmigrante pasa a ser la “víctima” y los españoles los “explotadores”, como en *Mar de plástico*. Aunque esta visión ya sea algo más positiva hacia la figura de los extranjeros, sigue teniendo el matiz de estar

trabajando de forma ilegal o de residir en el país de forma ilegal (Ruiz et al., 2006). Este estereotipo también podemos encontrarlo en *La que se avecina* (Telecinco, 2007-).

Las series de ficción españolas también se han hecho eco de la pérdida de poder por parte de la iglesia católica y promueven la diversidad de creencias, aunque en muchas ocasiones podemos observar cómo invisibilizan a algunas minorías, entre las que se encuentran las otras opciones religiosas (Ramos y Fernández, 2011: 9). La pluralidad religiosa siempre ha existido en nuestro país, sin embargo, con la llegada de un mayor número de inmigrantes de diferentes confesiones religiosas la visibilización de estas minorías ha ido aumentando en las series de ficción. Encontramos que el tratamiento de la diversidad religiosa en las series españolas en un principio era nulo y, poco a poco, se han ido añadiendo personajes con estas características que protagonizan tramas y papeles secundarios. Van de la mano la diversidad religiosa con los inmigrantes. Las minorías religiosas normalmente son representadas a través del menosprecio y los estereotipos (Ramos y Fernández, 2011:13). Es el caso del islamismo que se representa con un gran conjunto de estereotipos asociadas a sus costumbres, como la poligamia, el burka o el intercambio de mujeres por objetos. Esta religión también está asociada con el terrorismo, y por lo tanto con la violencia y el radicalismo. Todo esto crea unos personajes en las series con los que no se puede negociar ni entablar puentes (Ramos y Fernández, 2011:16). Algunas de las principales series españolas en las que podemos encontrar la aparición de minorías religiosas y que han sido emitidas por cadenas generalistas en *prime time* son *Hospital Central* (Telecinco, 2000-2012), *Aída* (Telecinco, 2005-2014) o *Física o Química* (Antena 3, 2008-2011).

5.3. Representación de las drogas y la muerte

Élite empieza y termina con la muerte de Marina y todo gira alrededor de este suceso, para averiguar quién ha sido el culpable. También se muestra en la serie objeto de esta investigación el consumo y el tráfico de drogas por parte de varios personajes protagonistas. En las series de la última década las tramas en torno a las que giran las acciones de los protagonistas son menos conservadoras y se utilizan más temas tabú que antes se evitaban o mostraban de forma sutil, entre ellos más específicamente el tema de las drogas y la muerte. Hace algunos años se representaban a través del montaje, la música y las gamas cromáticas usadas en cada escena. Actualmente estas

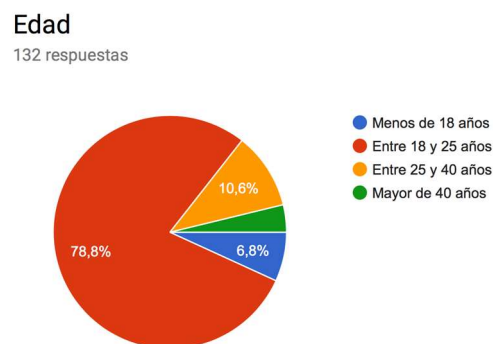
representaciones se pueden ver de forma más evidente, mostrándose sin ningún tipo de censura planos de muerte o drogas (Díez, 2017: 4-7). Se muestran estos temas sin tabúes con escenas explícitas, asociando en los últimos años las palabras “problema” y “adicción” con las drogas. Los protagonistas consumen drogas e incluso trafican con ellas. Algunas de las series en las que podemos observar estos cambios y en las que las situaciones tabúes se ven con mayor claridad, son *Física o Química* (Antena 3, 2008-2011) o *Fariña* (2018).

Resultados

Estudio cuantitativo

Dentro del perfil sociodemográfico, la audiencia que ha participado en la encuesta está compuesta mayoritariamente por mujeres, con un 79,5 %, frente a un 20,5 % de público masculino. La mayoría de las personas tienen una franja de edad comprendida entre los 18 y 25 años, componiendo así un público joven con un 78,8 % de la muestra (imagen 1), algo que concuerda con el tipo de perfil general de audiencia de una serie juvenil.

Imagen 1. Edad de los encuestados



(Fuente: Elaboración propia)

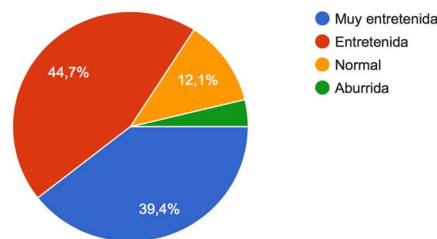
En relación con el grado de seguimiento y al grado de entretenimiento percibidos por los encuestados, el 95,5 % de los encuestados ha visto todos los capítulos de la primera temporada. Por el contrario, y en menor medida, el 4,5 % ha tenido un seguimiento de la serie medio-bajo. Por otro lado, encontramos que la serie ha sido entretenida para el

44,7 %, mientras que al 39,4 % les ha parecido muy entretenida. Solo a un 3,8 % de los encuestados le parece aburrida (imagen 2). Hay que destacar cómo los encuestados estarían enmarcados dentro de un fenómeno fan, ya que tienen un alto grado de seguimiento y de satisfacción respecto a la serie.

Imagen 2. Grado de entretenimiento

¿Qué te ha parecido la serie Élite?

132 respuestas



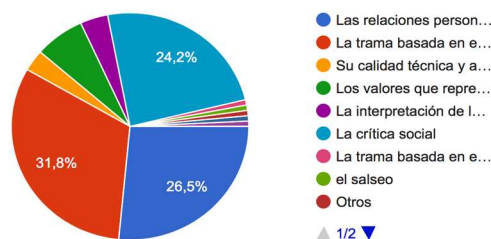
(Fuente: Elaboración propia)

Respecto a lo que más aprecian de la serie, destaca la trama basada en el suspense y saber “quién mató a Marina” con un 31,8 %, seguido de las relaciones personales que se establecen entre los personajes con un 26,5 % y la crítica social que refleja (24,2 %). Lo que menos valoran de la serie es su calidad técnica y artística con un 3 % (Imagen 3). De ahí que podamos afirmar que su principal virtud según los encuestados ha sido precisamente elegir el género del thriller.

Imagen 3. Lo más valorado de Élite

¿Qué es lo que más valoras de la serie?

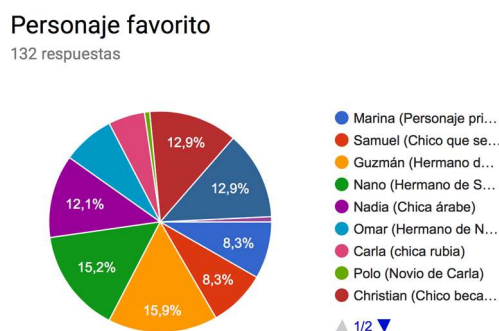
132 respuestas



(Fuente: Elaboración propia)

Para saber cuál es el personaje mejor valorado en la serie decidimos incluir dos preguntas en nuestra encuesta: cuál era su personaje favorito y por qué. Así sabríamos qué es lo que más destacan los espectadores de cada personaje y qué es lo que les gusta de ellos. Podían seleccionar a cualquiera de los once personajes protagonistas, de forma cerrada, y más tarde se les hizo la pregunta de por qué era su personaje favorito, con respuesta abierta. De esta manera podemos observar que dos personajes están muy igualados con un 15,9 % y un 15,2 % (imagen 4).

Imagen 4. Personaje favorito



(Fuente: Elaboración propia)

Guzmán, con un 15,9 % de votos, es el protagonista de una trama secundaria de amor con la chica de religión musulmana. Es el hermano mellizo de Marina, la protagonista. Pertenece a la clase alta y además es adoptado. En este personaje podemos observar un cambio de pensamiento, ya que en los primeros capítulos era intransigente con las personas de clases inferiores y de ideologías distintas, pero, al finalizar la serie, se ha enamorado de una chica musulmana y de clase baja. Su personalidad es la de ser el líder, es constante y cabezota. Aquellos que consideran que es su personaje favorito destacaron de él, en las respuestas abiertas, su cambio de personalidad a lo largo de la serie (*‘Cambia a lo largo de la serie su personalidad a pasos agigantados’*, mujer entre 18 y 25 años) o *‘Porque al final demuestra tener unos valores y sorprende’*, mujer entre 18 y 25 años).

Nano (15,2 % de votos) es protagonista de la trama principal junto a Marina y Samuel. Es un delincuente que acaba de salir de la cárcel y que debe dinero, por lo que decide robarle a Marina -la novia de su hermano-, pero finalmente acaba enamorándose de ella y dejándola embarazada. Su personalidad es la de un malote, impulsivo y cabezota. Aquellos que han decidido que es su personaje favorito lo definen como el más leal, auténtico y valiente (*'Acaba siendo el más fiel de todos, el más auténtico'*, mujer entre 18 y 25 años). Otros lo eligen porque lo habían visto en producciones anteriores (*'Porque ya lo he visto en varias series y me gusta bastante y además interpreta muy bien y es el que más emociona'*, mujer entre 25 y 40 años).

Para aclarar por qué tanta gente ha decidido ver esta serie, convirtiéndose en un éxito mundial en sus primeras semanas de estreno, decidimos hacer tres preguntas relacionadas con este aspecto que consideramos tan importante. La primera de ellas fue por qué motivos empezaron a ver la serie, dando tres posibles respuestas cerradas y la opción de añadir ellos la respuesta que quisieran. Las tres respuestas que dimos fueron 'Me la recomendó algún conocido' que obtuvo un 32,6 %, 'Me salió en las recomendaciones de Netflix' con un 31,8 % y 'Escuché hablar de ella en Internet' con un 28 % (imagen 5). Destacamos algunas de las respuestas individuales que se dieron en el apartado: *'Es española'* (Anónimo), *'Las brillantes actuaciones de la gente, son unos genios'* (Anónimo) y *'La veían todos mis amigos y decidí verla para poder comentar'* (Anónimo). Por lo tanto, se destaca que, en un ecosistema mediático con tanta oferta, el espectador valora y hace caso a las recomendaciones.

En la segunda pregunta, qué les había enganchado de la serie, dejamos las opciones de las seis tramas distintas. La que ha obtenido mayor número de votos con un 61,1 % es la trama principal de saber 'quién mató a Marina' (imagen 6). El género thriller funciona y hace que el espectador se enganche a las series que siguen este patrón. Decidimos añadir la pregunta abierta, '¿Por qué has visto esta serie completa?'. Después de ver las respuestas, encontramos un alto porcentaje de personas que han visto la serie por los comentarios y recomendaciones de terceros y para participar de la conversación social en torno a la serie. También les enganchó el thriller y el suspense que provoca la serie en cada capítulo hasta averiguar 'quién mató a Marina'. Por lo tanto, las respuestas a las preguntas abiertas reafirman los resultados de las preguntas cerradas de la encuesta. Algunas de las contestaciones más interesantes son las siguientes: *'Porque te engancha*

desde el minuto uno y hay cosas que no te esperas y que han significado una revolución en cuanto a las series españolas (mujer, entre 18 y 25 años) y *‘Porque todo el mundo la había visto y si tardaba en verla me haría spoiler la sociedad’* (mujer, entre 18 y 25 años)

Imagen 5. Motivos de inicio del visionado

¿Por qué empezó a ver la serie?

132 respuestas

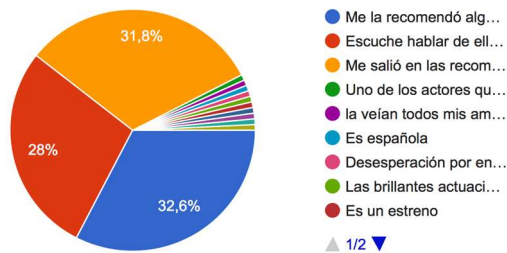
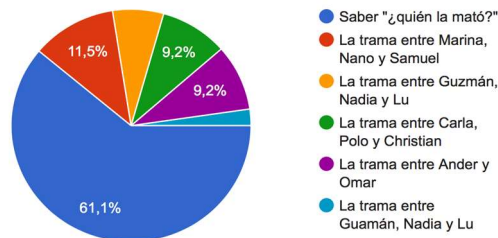


Imagen 6. Motivos de fidelización

¿Qué es lo que ha hecho que te enganches a la serie?

131 respuestas



(Fuente: Elaboración propia)

Esta serie trata temas de actualidad, por ello hemos decidido hacer tres preguntas para saber si la representación de estos temas es la correcta según los espectadores respecto a la realidad social actual en España. La primera pregunta estaba relacionada con la representación de la homosexualidad (recordemos que hay una trama homosexual en la serie). Ante esto, un 65,9 % de las respuestas afirman que está ‘bien representada’, frente a un 23,5 % que dicen que está ‘muy bien representada’; finalmente, un 10,6 % creen que ‘no está bien representada’ (imagen 7). La segunda pregunta fue qué opinan sobre la representación de la identidad musulmana (dos de los personajes principales, y

protagonistas de dos tramas diferentes, pertenecen a la cultura musulmana). Según las respuestas recogidas en nuestra encuesta, esta comunidad está ‘bien representada’ en un 65,2 %, ‘muy bien representada’ en un 22,7 % y ‘no está bien representada’ en un 12,1 % (imagen 8). La última pregunta fue sobre la opinión que tienen con respecto a la representación que se ha hecho del conflicto entre diferentes clases sociales, ya que el tema principal de la serie es las relaciones que se forman entre ricos y pobres. Con respecto a esto, los telespectadores han decidido que esta diferencia de clases está ‘bien representada’ en un 49,2 %, ‘muy bien representada’ en un 37,1 % y que ‘no está bien representada’ en un 13,6 % (imagen 9).

Así podemos afirmar que según los espectadores los temas representados en la serie *Élite* concuerdan con la realidad española. Comparando las respuestas obtenidas en las tres preguntas anteriores, vemos como la representación del conflicto entre diferentes clases sociales (pobres y ricos) es la más votada como ‘muy bien representada’ con un 37,1 %, frente a un 22,7 % y un 23,5 % que se ha obtenido en las otras respuestas. Esto reafirma el hecho de que nuestra sociedad se ha percatado de que en España hay una clara división de clases sociales que cada vez es más grande, pudiendo distinguir la clase de la élite y la clase de la gente pobre. Produciéndose diferenciaciones entre ellos por la gente con la que se relacionan, las distintas educaciones que reciben y las zonas en las que residen, entre otros aspectos que separan sus mundos, una brecha que se ha agrandado desde el estado de alarma decretado en España el 14 de marzo de 2020 por la crisis sanitaria del Covid-19.

Finalmente, hicimos una pregunta de forma abierta para que la gente pudiera explicar por qué habían puesto esas respuestas en las tres preguntas anteriores. Encontramos gran diversidad en las respuestas, aunque por lo general creen que todo está bien representado, en especial el tema de la homosexualidad y de la diferenciación de clases sociales. Sin embargo, la representación de la identidad musulmana ha sido la que ha creado más polémica, con algunas personas que están en contra de este tipo de representación por estar estereotipando su cultura. Algunas de las respuestas son las siguientes: *‘Creo que se refleja muy bien la diferencia de clases por la discriminación que sufren los "pobres" en el instituto, así como también refleja bastante bien el poder que tienen las personas pertenecientes a una clase social alta. Me gusta cómo se refleja también el hecho de ser homosexual y árabe. Me parece que se representan bien los*

problemas y la discriminación y el silencio que sufre el personaje en cuestión, así como también Ander’ (mujer, entre 18 y 25 años); ‘La realidad homosexual, puede parecerse algo con la realidad, aunque siempre intentando esconderlo. Me parece que la realidad musulmana que pretenden representar es un tópico. Dudo mucho que un padre no quiera que su hija se forme bien y en una escuela con prestigio. Y del conflicto entre pobres y ricos, me parece que está bien representado’ (mujer, entre 18 y 25 años) y ‘Representan ciertos estereotipos y los problemas que supone salirse de lo común en la vida social. No obstante, representan casos generales, como por ejemplo en lo que respecta a la cultura musulmana con el tema de la homosexualidad se escenifica lo más típico pero no todos los musulmanes se toman así el hecho de que un hijo sea homosexual’ (mujer, entre 18 y 25 años).

Imagen 7. Representación de la homosexualidad

¿Qué opinan de la representación de la homosexualidad respect...cial actual de España?

132 respuestas

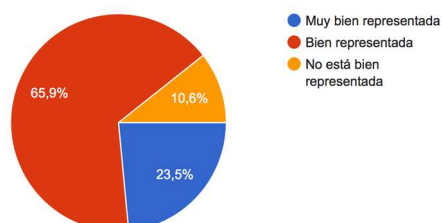


Imagen 8. Representación de la identidad musulmana

¿Y de la identidad musulmana respecto a la realidad social actual de España?

132 respuestas

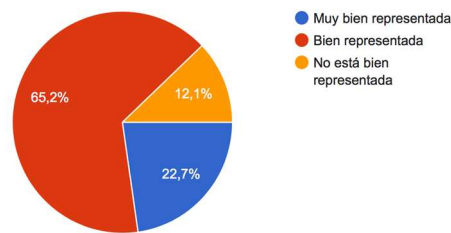
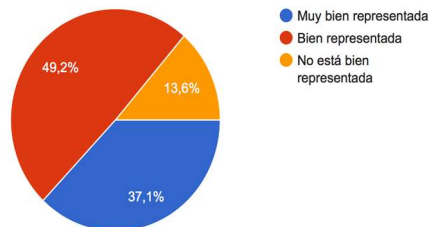


Imagen 9. Representación del conflicto de clases sociales

¿Y del conflicto entre diferentes clases sociales (pobres y ricos...ocial actual de España?

132 respuestas



(Fuente: Elaboración propia)

Estudio cualitativo

Con la realización del grupo de discusión conseguimos obtener un conjunto de datos cualitativos que nos ayudan a completar los datos obtenidos en la encuesta. Gracias a esto hemos podido profundizar en los resultados que nos parecían más interesantes para la realización de nuestro estudio. La muestra con la que se ha trabajado han sido 5 personas, todas entre 18 y 25 años, un chico y cuatro chicas. Decidimos que podría ser interesante que hubiera diversidad en las condiciones sexuales de los componentes ya que se trataban temas homosexuales y de amor libre. Pensamos que los componentes debían de tener estas características fijándonos en los resultados de la encuesta. Por supuesto todos los miembros del grupo de discusión habían visto de forma íntegra los

ocho capítulos que componían la primera temporada de la serie *Élite* emitida por Netflix. A continuación, procederemos a la exposición de los resultados obtenidos a través del grupo de discusión, con la selección de los datos más relevantes para nuestro estudio.

La primera pregunta que se les formuló estaba relacionada con las plataformas de distribución de contenidos audiovisuales, más concretamente sobre Netflix. También se les cuestionó sobre por qué creían que *Élite* había tenido tanto éxito y cuál creían que era la clave para la gran producción de series españolas. Ante estas cuestiones nuestro grupo asoció la popularidad de *Élite* con los actores reconocidos por la participación en otras series y películas y por tratar temas actuales con los que se pueden sentir identificados los jóvenes. También opinaron que el éxito de las series españolas y de Netflix es gracias a la búsqueda de un público joven, con contenido más innovador y por la alta calidad en la producción. Del mismo modo, resaltaron que el papel más importante para conseguir este éxito se está consiguiendo a través del gran uso y mediatización de la plataforma y por su contenido a través de las redes sociales.

- *‘Desde mi punto de vista, pienso que ha tenido tanto éxito por estar planteada desde la perspectiva de los jóvenes en la actualidad, tratando problemas y cuestiones que todos sufrimos y, por tanto, de una forma u otra nos preocupan: homosexualidad, racismo, bullying, acoso, etc. Además, están teniendo tanto éxito debido a que el argumento está planteado con tanto dinamismo que, directamente, hace que nos sintamos reflejados con experiencias que hayamos podido vivir o que conozcamos casos cercanos. Los temas, al estar tan a la orden del día, hacen reflexionar al público y poder compartirlo/comentarlo con su círculo cercano (amigos, hermanos, compañeros, etc.) hace que el boca a boca le dé más eco a este tipo de series’* (Alicia, 22 años).
- *‘De toda la vida el fenómeno fan ha pertenecido a los más jóvenes, y eso mueve dinero a millones. Netflix apuesta por todo tipo de público porque al final tiene que haber de todo, y Netflix también se puede permitir apostar por una serie que vaya a ser vista por miles de millones de personas y otra que la vaya a ver menos gente. Con respecto a las redes sociales, hoy en día son un elemento clave. Hay muchas producciones que han tenido éxito gracias a estas, como podría ser OT (en el caso de los programas de televisión) o Paquita Salas, que*

inicialmente era una seriecita muy humilde y para flooxer.’ (Sergio, 23 años)

En la segunda pregunta nos centramos en la representación del tema homosexual y la estereotipación tanto de los personajes como de la relación. A través de los resultados de la encuesta llegamos a la conclusión de que esta trama era la que más gustaba y con la que la gente se sentía más identificada, una apreciación que con el grupo de discusión hemos podido reafirmar. Los componentes del grupo piensan que la trama está muy bien formada y que los personajes no están estereotipados en comparación con otras series de ficción, pero que por otro lado han querido dramatizar excesivamente la relación.

- *‘Hay muchísimas series en las que he visto personajes homosexuales masculinos estereotipados, pero realmente en este caso me gustó mucho precisamente eso, que no se crearon 2 personajes que a primera vista podrías "deducir", basándonos en personajes de otras series y no en la realidad, de qué iba a ir su trama.’ (Carmen, 23 años)*
- *‘No considero que estén estereotipados ya que muchas personas viendo la serie no se esperaban que ellos dos iban a ser pareja. En cuanto a la dificultad que tienen ambos para hacerlo público considero que en la vida real también puede ocurrir dependiendo de la situación familiar y la mentalidad de cada persona. Por este motivo creo que la pareja también ha gustado y es que a pesar de las adversidades y del rechazo por parte de sus familiares ellos han continuado hacia adelante y espero que en la siguiente temporada su relación sea más visible.’ (Elena, 21 años).*

El segundo tema controvertido es el amor libre, a través del trío formado por Christian, Carla y Polo, donde estos dos últimos dejan de ser una pareja perfecta y convencional y entran en una relación que termina formada por tres personas. Los componentes de nuestro grupo de discusión expresan abiertamente el agrado que sienten sobre la representación de este tema que no es muy convencional en las series y que da visibilidad a una forma de tener relaciones amorosas; por otro lado, no están muy contentos por cómo se ha representado porque creen que Christian es utilizado como un peón.

- *‘Creo que es la relación que más me ha gustado precisamente por tratar el tema de una relación de 3 personas. Estamos más acostumbrados a ver relaciones homosexuales en series de televisión que relaciones de este tipo. También considero que a la sociedad le queda mucho trabajo y mucho camino para llegar a ver con total naturalidad, la que se merecen, por otro lado, este tipo de relaciones’* (Carmen, 23 años).
- *‘Creo que está bien y es necesario que se visibilice cualquier tipo de amor, pero desde mi punto de vista no me gustó cómo lo plantearon porque dejaban al personaje de Christian como una marioneta al antojo de Carla’* (Alicia, 22 años).

La tercera pregunta sobre los temas que se representan en las tramas de *Élite* es sobre las minorías religiosas y los extranjeros y los estereotipos que se les asocian. En la encuesta, este tema fue el más controvertido porque algunas personas estaban descontentas con la representación de la religión musulmana. Esta es la pregunta que los componentes del grupo de discusión encontraron más dificultad para contestar por desconocimiento del tema. A pesar de ello, alegan que es el tema más estereotipado en toda la serie y que, aunque ellos piensan que en la vida real también suceden estas cosas, creen que la ficción debería mostrar que no todos los musulmanes tienen que ser drogadictos o tener pensamientos patriarcales.

- *‘Es probablemente donde los estereotipos están más marcados, tanto por la parte de ella (que al principio es como que está super conforme con todas las trabas que le pone su religión) como por Omar por lo de las drogas. En la vida real claro que suceden estas cosas, pero creo que la función de la ficción también es concienciar y mostrar que no todo es como la idea general que se tiene de las cosas’* (Sergio, 23 años).
- *‘Deberían visibilizar que no por el hecho de ser musulmanes tienen que tener ese tipo de comportamiento’* (Carmen, 23 años).

La cuarta trama que representa un tema controvertido en la serie es la que interpreta Marina. En ella, podemos ver dos temas que están en auge en la sociedad, pero de los que no se suele hablar mucho: las enfermedades de transmisión sexual y los embarazos

adolescentes. Se les preguntó qué pensaban respecto a estos temas y si creían que era bueno darle visibilidad en las series de adolescentes, además de si de verdad creían que estaban mal vistos por la sociedad española como refleja la serie. Ante esto, respondieron que estos temas no eran muy usados por las ficciones pero que se alegraban de que empezaran a hacerlos más visibles. No creían que esta representación cayera en ningún estereotipo, ya que creen que la sociedad actual en la que vivimos sigue viendo con malos ojos los embarazos juveniles y, en mayor medida, las enfermedades de transmisión sexual.

- *‘Una enfermedad como el VIH se intenta ocultar en lo máximo posible y más en la alta sociedad porque parece una vergüenza tenerla aunque no debería ser así. Y en cuanto al embarazo en la adolescencia es algo que puede parecer normalizado pero más de uno se escandalizaría si alguna compañera suya apareciese por la puerta de clase embarazada. No creo que sea un tópico porque no es algo que yo personalmente haya visto en muchas series’* (Amelia, 21 años).
- *‘Yo he tenido en casa un caso de VIH y hasta mi propia familia entre ellos lo ocultan. Realmente creo que es así por la época en la que ocurrió esto pero cuando vi la serie y la manera de ocultarlo me di cuenta de que hoy en día sigue ocurriendo’* (Carmen, 23 años).

Finalmente, lanzamos la última pregunta que estaba relacionada con un tema que tienen en común todas las tramas y que es el iniciador de todas ellas: las estafas por parte de personas con poder y dinero y la diferencia entre ricos y pobres. Con respecto a los resultados de la encuesta este es el tema que consideran mejor representado. Nuestro grupo de discusión piensa que esa diferenciación existe de verdad, pero que no se ve tan marcada como quieren mostrar en la serie. También afirman que no tienen relación con clases sociales de élite como para poder saber si de verdad existe esa diferenciación de clases. Por otra parte, están a favor de que las series se muestren críticas a los sucesos de actualidad en la sociedad española.

- *‘Creo que hay diferencia entre ricos y pobres pero dentro de esas dos clases sociales hay gente de todo tipo. Pero, en el caso de la serie han querido enseñar un tipo de clase alta más "clasista" por llamarlo de algún modo para mostrar*

diferencias claras dentro de la trama' (Carmen, 23 años).

- *'Me parece bien que se les muestre a la gente joven cuál es la situación española para que se den cuenta de la realidad que tenemos y de lo que la sociedad está dispuesto a hacer por dinero'* (Elena, 21 años).

Conclusiones

Después de la realización de esta la investigación, llegamos a las siguientes conclusiones:

- 1) **Una causa de éxito de las plataformas distribuidoras de contenido audiovisual es su variedad de contenido.** Mediante la realización de un grupo de discusión con personas consumidoras de estas plataformas, llegamos a la conclusión de que su popularidad ha aumentado a causa del acceso que dan a un gran abanico de opciones que pueden visualizar dónde y cuándo quieran a través de cualquier dispositivo. Los espectadores afirman que estas plataformas apuestan por contenido para todos los públicos, pero sobre todo para un público joven. Además de que usan temas novedosos y transgresores que terminan creando *engagement* o fidelización con la audiencia. Eso sí, hay que tener en cuenta que una entrada a una sala de cine para una persona cubre los gastos de suscripción mensual a una de estas plataformas.
- 2) **Netflix apuesta por las *teen series*.** Una gran parte de su catálogo va destinado a un *target* menor de treinta años. Deciden apostar por series juveniles porque saben que así el fenómeno fan es más fácil de crear, además de que a través de las redes sociales los mismos jóvenes publicitan las series.
- 3) **Creciente auge de la producción española de series con un gran éxito a nivel mundial.** Desde hace aproximadamente dos años Netflix decidió llevar a cabo su primera producción española, después del gran éxito no ha parado de producir series nacionales. El éxito mundial de estas series reside en el estilo propio que están otorgándoles a las series españolas, siendo la mayoría series de época con tramas de misterio, pudiendo llevar a cabo un paralelismo con las series denominadas *'Nordic Noir'*. A Netflix le interesa esta caracterización de las series españolas porque ha comprobado que crean la fidelización de la audiencia a esas tramas y, por consiguiente, también tienen mucho éxito.

- 4) **Creación de estereotipos por parte de la ficción seriada.** Los roles que más se usan para estereotipar son los inmigrantes, las personas homosexuales y la visualización de adolescentes como ‘chica empollona’ y ‘chico malote’. Esta estereotipación no es buena ya que en la mayoría de los casos no concuerda con la realidad, y puede producir pensamientos negativos en la audiencia hacia esas minorías, encasillándolas. Siendo aún más preocupante en series dirigidas a adolescentes ya que están en pleno desarrollo de sus pensamientos e ideologías.
- 5) **El gran uso de estereotipos en las *teen series*.** Para atraer a este público juvenil lo más usado por las productoras son tramas centradas en la sexualidad. Además, los protagonistas de estas series suelen tener estereotipos muy marcados como la belleza, el deporte, etc. La juventud considera importante estos temas puesto que ven reflejados sus deseos y lo que les gustaría llegar a ser. Así este tipo de serie estereotipa mucho tanto la sexualidad como a los adolescentes, intentando de esta manera enganchar más al *target* al que va destinado.
- 6) ***Élite* engancha por su trama *thriller*.** Después de la realización de los estudios cuantitativos y cualitativos, podemos afirmar que los telespectadores se engancharon a la serie por el suspense que crea la trama y sentían la necesidad de saber quién era el responsable de la muerte de Marina. Según nuestra encuesta la gran mayoría de gente que empezó a verla la terminó.
- 7) ***Élite* consigue que su público se sienta identificado con los personajes.** Esto lo consigue a través de temas actuales que viven los adolescentes, intentando que se refleje de una forma acorde con la realidad. Un ejemplo de esto es Ander y su relación homosexual. Todo eso junto con el gran número de temas controvertidos que no se suelen tratar en otras series, ha terminado por ser el factor estrella de su éxito.
- 8) **Transgresora en la representación de temas controvertidos.** Llegamos a la conclusión de que *Élite* tiene una parte muy transgresora con un gran número de temas que intentan hacer una crítica a la sociedad española. En ella se tratan temas sin estereotipar, intentando adaptarse lo más fielmente a la realidad y los espectadores también lo consideran así. Algunos de estos temas son la homosexualidad, el amor libre, las enfermedades de transmisión sexual, la diferenciación de clases sociales y las minorías religiosas; y la audiencia ha sabido agradecer esta innovación.

Bibliografía

- ABC (2018). Los jóvenes actores de la serie «Élite» recibirán el premio Orden de Toledo del Festival CIBRA. *ABC* [en línea]. 16 de noviembre. Disponible en: https://www.abc.es/espana/castilla-la-mancha/toledo/gente-estilo/abci-jovenes-actores-serie-elite-recibiran-premio-orden-toledo-festival-cibra-201811142033_noticia.html
- 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. Disponible en: <http://www.ehu.es/ojs/index.php/Zer/article/view/3714/3344>
- Crespo, M. (2005). Mensajes y modelos televisivos para los adolescentes: estudio base para un análisis sistemático del contenido sexual de las series de televisión. *Doxa Comunicación* [en línea] 3, 187-214. Disponible en: https://repositorioinstitucional.ceu.es/bitstream/10637/5970/1/N%c2%baIII_pp187_213.pdf
- Díez, A. (2017). Títulos de crédito: sexo, drogas y muerte [en línea]. Trabajo fin de máster. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/90158>
- Masanet M.J. y Medina P. y Ferrés, J. (2012). Representación mediática de la sexualidad en la ficción seriada dirigida a los jóvenes. Estudio de caso de Los Protegidos y Física o Química. *Revista Comunicación* 10 (10), 1.537-1.548. Disponible en: http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa9/117.Representacion_mediat_ica_de_la_sexualidad_en_la_ficcion_seriada_dirigida_a_los_jovenes-Estudio_de_caso_de_Los_Protegidos_y_Fisica_o_Quimica.pdf
- Fernández, A. (2018). ‘La casa de papel’ ya es la serie de habla no inglesa más vista de la historia de Netflix. *La Vanguardia* [en línea]. 17 de abril. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/series/20180417/442634930315/la-casa-de-papel-netflix-serie-mas-vista.html>
- Figueras, M. (2009). La adolescente activa. Las series de ficción españolas como ámbito de construcción intersubjetiva del yo. *La mirada de telemo* [en línea] 2, <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/20341>

- Galán, E. (2006). La representación de los inmigrantes en la ficción televisiva en España. Propuesta para un análisis de contenido. "El Comisario" y "Hospital Central". *Revista Latina de Comunicación Social* [en línea] 61. Disponible en: <http://www.revistalatinacs.org/200608galan.pdf>
- García, N. y Fedele, M. (2011). Las series televisivas juveniles: tramas y conflictos en una «teen series». *Comunicar* 19 (37), 133-140. Disponible en: <https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=37&articulo=37-2011-16>
- Guarinos, V. (2009). Fenómenos televisivos teenagers. Prototipias adolescentes en series vistas en España. *Comunicar* [en línea] 17 (33), 203-211. Disponible en: <https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=33&articulo=33-2009-24>
- Izquierdo-Castillo, J. (2015). El nuevo negocio mediático liderado por Netflix: Estudio del modelo y proyección en el mercado español. *El profesional de la información* [en línea] 24 (6), 819-826. Disponible en: <http://www.elprofesionaldelainformacion.com/contenidos/2015/nov/14.html>
- Masanet, M. J. y Fedele, M. (2019). El “chico malote” y la “chica responsable”: modelos aspiracionales y representaciones juveniles en las teen series españolas. *Palabra Clave* [en línea] 22 (2). Disponible en: <https://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/8759>
- Morillo, V. (2017). Qué es Hulu y en qué se diferencia de Netflix. En: *Fuera de series* [en línea]. 27 de septiembre. Disponible en: <https://fuera series.com/que-es-hulu-diferencia-netflix-a5cc5500f5d3>
- Onieva A. (2018). Ocho razones por las que no puedes perderte “Élite” (y defenderla a muerte). *Fotogramas* [en línea]. 5 de octubre. Disponible en: <https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/g23607944/elite-netflix-serie-razones-ver/>
- Prieto, M. (2018). Netflix ya suma 8 millones de usuarios en España. *Economía digital* [en línea]. 6 de diciembre. Disponible en: <http://www.expansion.com/economia-digital/companias/2018/12/06/5c0793c4ca4741dd118b45e2.html>
- Ramírez, M.M. y Cobo, S. (2013). La ficción *gay-friendly* en las series de televisión españolas. *Comunicación y sociedad* [en línea] 19. Disponible en:

<http://www.comunicacionysociedad.cucsh.udg.mx/index.php/comsoc/article/view/209>

- Ramos, A. y Fernández, J.L. (2011). Ficcionalizar al otro: imaginarios, inclusión y presencia de las minorías religiosas en las series de ficción españolas. *Razón y palabra* [en línea] 78. http://www.razonypalabra.org.mx/varia/N78/2a%20parte/32_RamosFernandez_V78.pdf
- Redacción YoTele (2018). Netflix calienta el estreno de 'Élite' con un nuevo tráiler. *elPeriodico* [en línea]. 10 de septiembre. Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/yotele/20180910/netflix-calienta-estreno-elite-nuevo-trailer-7027771>
- Ruiz, X., Ferrés, J., Obradors, M., Pujadas, E. y Pérez, O. (2006). La imagen pública de la inmigración en las series de televisión españolas. *Política y cultura* [en línea] 26, 93-108. Disponible en: <https://polcul.xoc.uam.mx/index.php/polcul/article/view/1006>
- Ruiz de Elvira, A. P. (2018). Erik Barmack: “El objetivo de Netflix es hacer entre diez y doce series por año en España”. *El País* [en línea]. 14 de octubre. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/10/11/television/1539272960_726724.html
- Tévez, O. (2018). ¿Es tan recomendable la serie 'Élite' o estamos exagerando? *El País* [en línea]. 25 de octubre. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2018/10/17/icon/1539781844_404059.html

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

Paula Gómez Baeza¹

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

¹ Graduada en Comunicación Audiovisual. Universidad de Murcia. 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).

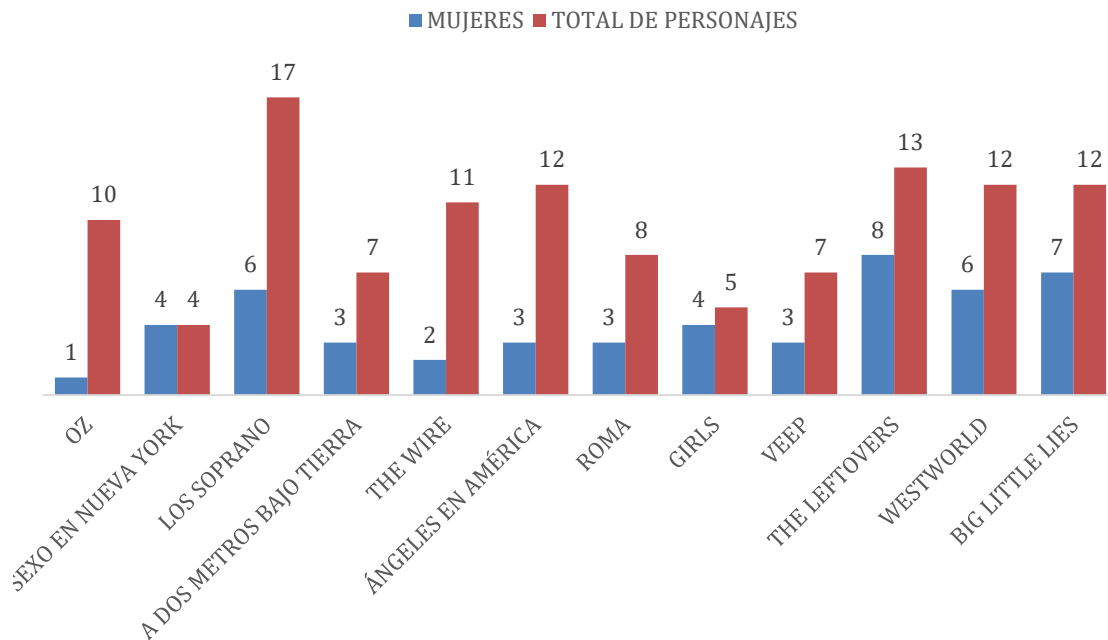
Algunos ejemplos de esa hibridación de contenidos a la que hace referencia Cascajosa son series esenciales de este canal, ya obras maestras de la ficción seriada, como *Los Soprano*, *Deadwood* y *The Wire*, que mezclan gangsters con drama familiar, western y drama policíaco respectivamente; *Roma*, 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).

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

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

	<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>
CONFLICTO	- Interno (generado normalmente por el pasado)
MOTIVACIÓN	<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>
OBJETIVO	<p>- Pasar página</p> <p>- Modificar su carácter puesto que le hace más recelosa y altera su temperamento</p>
ACCION INTERNA	Jane evoluciona hasta el nivel de hacerle frente al trauma que esconde y librarse del temor constante que le provoca.
ACCIÓN EXTERNA	<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)

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

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

MIRADA CIS: CUERPOS Y NARRATIVAS TRANS
EN LA FICCIÓN SERIADA DE NETFLIX Y AMAZON STUDIOS.

Análisis de contenido de las series *Transparent*, *Orange is the New Black* y *Sense8*.

Sara Luna Florit González-Sandoval¹

RESUMEN

El objetivo de esta investigación reside en analizar la construcción de cuerpos trans ficticios a partir de su representación mediática en la ficción seriada estadounidense. Para ello, se ponen en tela de juicio las nuevas televisiones, servicios en *streaming* como Netflix y Amazon Studios; junto a su nuevo y creciente interés en narrativas y personajes LGTB+. Con el motivo de analizar esta correlación, se toma en consideración la “mirada cisheteronormativa” (abreviada: mirada *cis*) dominante en el paradigma audiovisual. Para observar su funcionamiento, la investigación se apoya tres series cuyas personajes LGTB+ son confeccionadas desde la frontera construida socialmente entre los territorios bélicos de Sexo y Género. Estas son Maura Pfefferman, de *Transparent*, Sophia Burset de *Orange is the new black* y Nomi Marks de *Sense8*. Ellas sirven como hilo conductor, guiado por la aguja del Análisis de Contenido y el feminismo interseccional, para deshacer y recoser el paradigma mediático actual. Las tres son analizadas a partir de cinco

¹ Universitat de València. Contacto: saralunaflorit@gmail.com

ejes, a través de los cuales se da cuenta de su construcción identitaria y narrativa, y, por ende, del lugar desde donde son confeccionadas. Se concluye que dos de las tres protagonistas, Maura y Sophia, cuentan con aspectos conflictivos y/o superficiales, al mismo tiempo que Nomi deviene la más auténtica y completa. Es decir, Nomi escapa y reeduca la mirada cis; mientras que Maura y Sophia se quedan atrapadas en ella.

ABSTRACT

The aim of this investigation is to analyse the construction of fictional trans bodies as of its images in North American serialised fiction. To do so, new streaming televisions as Netflix and Amazon Studios are scrutinised, as well as their new interest in LGBT+ characters and narratives. Additionally, a dominant cisheteronormative gaze (abbr. cis gaze) is taken into account in order to observe how it depicts LGBT+ characters through its binary lenses. Moreover, to see how it operates, this investigation revolves around three main TV characters born in the socially constructed and warlike confines of Sex and Gender. They are Maura Pfefferman from *Transparent*, Sophia Buset from *Orange is the new black* and Nomi Marks from *Sense8*. These characters become a guiding thread, guided by the Content Analysis and intersectional feminism needle, that undo and examine the current media paradigm. All three are analysed based on five different aspects that intersect in both their identity and narrative construction. Therefore, it is possible to disclose whence and how are molded. The study concludes that two out of the three main characters, Maura and Sophia, have conflicting and or superficial features, while Nomi turns out to be the most authentic and complete. Consequently, Nomi escapes and reeducates the cis gaze whereas Maura and Sophia hold its gaze.

Palabras clave: Protagonistas trans, LGTB+, series, televisión, feminismo interseccional, mirada cis.

Keywords: Trans main characters, LGBT+, series, television, intersectional feminism, cis gaze.

INTRODUCCIÓN

Mi posición como sujeto es: mujer cisgénero² (a partir de ahora, *cis*), blanca, occidental³, de clase media, con diversidad funcional, lesbiana, atea y alfabeta con estudios. Esta presentación puede parecer innecesaria y extraña, puesto que nunca se exige la necesidad de definirse a menos que se excluya de la normativa social. Esa normatividad va de la mano de un privilegio invisible que se articula mediante unos sistemas de opresión – también invisibles– que aseguran una jerarquía social basada en relaciones de poder. Las posiciones marcadas por una encrucijada interseccional que pasan por la alteridad cuentan con herramientas para percatarse –o al menos lo facilita– de esas estructuras invisibles que sustentan y alimentan la jerarquía patriarcal blanca hegemónica (Platero, 2012).

Los medios de comunicación se configuran como un “aparato ideológico” imprescindible para mantener esta estructura (Althusser, 1970: 21). Pues a través de ellos se elaboran y difunden significados e imaginarios que son cultivados y reproducidos, a la par que responsables de establecer esas relaciones de poder que ejercen una violencia simbólica hacia las desigualdades. Se trata entonces de “modificar la producción de signos, la sintaxis, la subjetividad. Los modos de producir y reproducir la vida” (Preciado, 2013: 12). Y la ficción –en este caso, seriada– se propone como espacio en el que dibujar nuevos signos y subjetividades. ¿No es acaso la ficción, entre otras cosas, la materialización de los deseos más íntimos que se escapan de las estructuras dominantes? Pero ¿consigue realmente escapar de los códigos propios del cisheteropatriarcado? Y es que estos han codificado nuestra mirada, provocando una ceguera cultural que no permiten ver más allá de binomios esencialistas: (hombre-mujer, heterosexual-homosexual, blanco-negro, etc.). A esta mirada la llamaremos “cisheteronormativa” (para abreviar: *cis*), cogiendo como ejemplo la mirada masculina (*male gaze*) trabajada por Mulvey (1989). Y, extendiéndola,

² Neologismo que hace referencia a aquellas personas cuya identidad de género coincide con la que la sociedad patriarcal le ha asignado con motivos biológicos.

³ Este estudio para nada pretende adoptar una postura universal privilegiada: En palabras de Sara Ahmed, la orientación tiene rasgos colonialistas. Pues Oriente (no Europa) solo existe en la mirada de Occidente (Europa) hacia lo que está del este al oeste. Esta orientación repetida –orientada en la misma dirección– termina no solo por formar un mundo social, sino que también afecta la forma en que los cuerpos están racializados (Ahmed, 2006).

es posible enfocar las dioptrías cis-sexistas⁴ prácticamente invisibles hasta hace poco, que llevan a la raíz del paradigma patriarcal.

En esta investigación, las nuevas televisiones devienen el paradigma patriarcal y las protagonistas trans*⁵ las lentes –más o menos– graduadas. Estas son Netflix y Amazon Studios, con las protagonistas Maura Pfefferman de *Transparent* (Soloway, 2014), Sophia Buset de *OITNB* (Kohan, 2013) y Nomi Marks de *Sense8*, (Wachowsky y Wachowsky, 2015). Ellas, desde 2013, nos ofrecen diferentes discursos y narrativas que invitan a reflexiones acerca de la construcción identitaria televisiva y la mirada cis.

Resulta preciso esclarecer que el estudio de estas protagonistas es posible en tanto que construcciones fruto de diferentes artistas⁶. Nunca se podría realizar sobre personas y experiencias trans reales, pues en ningún momento se pretende arrebatar –o apropiarse de– la voz del colectivo ni sus diferentes transiciones y vivencias. De este modo, es necesario recalcar que este análisis se realiza desde un punto de vista de una mujer cisgénero, poniendo el foco en el imaginario que concibe y da vida a estos tres cuerpos, narrativas y discursos. Un imaginario todavía muy impregnado de una jerarquía patriarcal cissexista cuyo talón de Aquiles parece ser la ruptura del sistema sexo-género (Rubin, 1975). Por lo que la existencia de protagonistas así subvierte y replantea el actual paradigma televisivo, ya que empuja consigo las cuestiones idiosincráticas marginadas hasta el centro del escenario. Es decir, estas protagonistas devienen prismas bajo un foco de luz que desintegra las contradicciones que sustentan el sistema patriarcal.

⁴ N. de la A.: También “cissexismo”, es la creencia y estructura soberbia mediante la cual las personas cisgénero se reafirman como superiores a través de la subyugación de las personas trans, con excusas genitalistas y biologicistas.

⁵ N. de la A.: Se evita utilizar la palabra “transexual” por sus connotaciones patologizantes. En cambio, se opta por utilizar la palabra “trans” por su consenso mayoritariamente compartido dentro de la comunidad.

⁶ Debe especificarse que las creadoras de *Sense8*, Lana y Lilly Wachowski, inventan a su protagonista Nomi Marks desde una experiencia trans compartida. Mientras Sophia Buset (*OITNB*) y Maura Pfefferman (*Transparent*) cobran forma a partir de experiencias cercanas a las creadoras. Jenji Kohan, creadora –cisgénero– de *OITNB*, basa en parte a Sophia Buset en la mujer trans que conoció Piper Kerman, la autora del libro homónimo y autobiográfico que dio a luz a la serie; y, por otro lado, Jill Soloway, junto a su hermana Faith, creó a la familia Pfefferman tomando como referencia a la suya propia, con la transición de su Ma(dre)Pa(dre).

METODOLOGÍA

Un factor común que tienen la representación mediática y el campo de investigación académico es el rastro de “un fuerte sexismo normativo acompañado de visiones y prácticas androcéntricas” (Martínez et al., 2014: 6). Ese androcentrismo deriva en la construcción de un sujeto-molde privilegiado considerado universal: el hombre blanco de clase media-alta heteronormativo capacitista y alfabeto. Contra la invisibilización relegada a un segundo plano de todos los sujetos que no encajan en dicho molde, surgen las epistemologías feministas, cuyo objetivo es oponerse a su exclusión sistemática. Las autoras del feminismo negro aportaron las variables contextuales necesarias para dar cuenta de la maraña intertextual de sistemas complejos de opresión sobre cuerpos alternos (Davis, 1983; Lorde, 1984; The Combahee River Collective, 2014; Collins, 2002; hooks, 1981; Anzaldúa, 1987; Moraga, 2000). Ampliaron el concepto de género ya establecido por las feministas blancas, con el de raza, seguido de la orientación sexual, la clase social y la funcionalidad, entre otros (véase la figura 1). Crenshaw (1989) acuñó el término para ello: interseccionalidad. Y este estudio se sirve del feminismo interseccional, cuya naturaleza crítica define y moldea toda observación, discusión y análisis (Platero, 2014). Lo que implica un compromiso político propio de esta epistemología feminista, cuyo fin es defender los derechos de estos colectivos, así como arrojar luz sobre ellos.

Ese análisis interseccional va de la mano de la Teoría Fundamentada (Páramo, 2015), y de la Investigación Basada en las Artes (Hernández, 2008), por lo que se trata de una investigación mixta de carácter cualitativo y artístico. Y se recurre al Análisis de Contenido, como método que facilita el conocimiento de los mensajes explícitos e implícitos que se encuentran en productos culturales y así relacionarlos con su contexto (Piñuel, 2002). De este modo, se pone sobre la mesa la representación de sujetos no-normativos mediante el uso de esquemas visuales a modo cartografía (Aguado-Peláez, 2016): con fuentes, colores y elementos propios de las series como síntesis del contenido.



Figura 1. Esquema gráfico del conocimiento situado (de elaboración propia).

Con respecto a las series, se analizan las dos temporadas de *Sense8* y su capítulo final; las cuatro entregas de *Transparent* y también su capítulo final; y de *OITNB* solo las cuatro primeras por motivos de espacio. El estudio de las protagonistas se realiza a través de cinco ejes principales: 1) *Descripción del personaje*; 2) *Relevancia su transición* en la trama; 3) *Análisis interseccional* de las desigualdades que se proyectan sobre sus cuerpos desde una perspectiva interseccional; 4) *Importancia del lenguaje*, desde el que enuncian sus discursos o el que es dirigido hacia ellos y cómo afecta a la construcción de su identidad (Butler, 1997), y 5) *Evolución del personaje* a lo largo de las temporadas. En estas variables se hace uso del etiquetaje de los personajes como sistema de simplificación para así diseccionarlos en su complejidad. Esto es posible gracias a su carácter ficticio.

RESULTADOS

A continuación, se exponen los resultados extraídos a raíz de la investigación. En primer lugar, se analizan los posibles motivos tras el interés de las nuevas televisiones por ser más inclusivas. Y, en segundo lugar, se examinan las protagonistas para entrever desde donde son creadas, así como observadas; y, entonces, cuestionar si escapan la mirada cis.

La presente industria audiovisual destaca por estar dominada por grandes magnates que controlan el mercado televisivo, fílmico e incluso radiofónico. Por ese motivo, no es extraño apreciar que la mayoría de los contenidos audiovisuales tienen en común una heteronormatividad blanca supremacista. Por eso, cualquier otra representación hoy

resulta rompedora, como la puesta en escena de personas LGTB+. Como afirma Olsson (2016) al respecto:

El interés de los anunciantes en atraer una gran audiencia ha sido un obstáculo ocasional en la trayectoria de la representación LGBT; se puede decir que el miedo a perder el apoyo del comprador ha creado un efecto paralizador en los creadores potenciales, disuadiéndolos así de producir contenido (p. 10).

Estos obstáculos desaparecen en los nuevos servicios y plataformas llamadas *Over The Top* (OTT en adelante). Estos eliminan el distribuidor como intermediario, puesto que disponen de su propio medio para difundir sus contenidos. Algunos ejemplos de OTT son Netflix, Hulu o Amazon Video. Actualmente están ganando la batalla tanto a los servicios de televisión abierta como a los de pago, ya que no solo permiten una mayor aproximación al espectador, sino que además facilitan un mayor despliegue a múltiples dispositivos (Cumbicus, 2016). Esta apertura supone un acercamiento de la audiencia a los contenidos gracias a su fácil accesibilidad. Y todo lo anterior facilita el desarrollo de contenidos más inclusivos y representativos, especialmente en el ámbito LGTB+. En palabras de Cavalcante:

Los [nuevos] medios son herramientas ideales para el desarrollo de identidad *queer* ya que se pueden consumir en secreto y de manera confidencial, en espacios seguros y en los horarios que uno elija. Se pueden recopilar, guardar y archivar en bibliotecas de medios personales. Pueden ser apreciados una y otra vez y compartirse y circularse fácilmente dentro de las comunidades (2018: 17).

Netflix y Amazon Studios son dos servicios OTT relevantes para esta investigación. Pues son conocidos por producir y crear narrativas y personajes LGTB+, como es el caso de las series escogidas. También son partidarias de incluir en su catálogo este tipo de contenido. Algunos ejemplos de Netflix son *Sex Education* (Nunn, 2019), *POSE* (Murphy, 2018), *Vis a vis* (Escobar, 2015), *Please like me* (Thomas, 2013), *Below her mouth* (Mullen, 2016) y *Handsome devil* (Butler, 2016); y en Amazon Studios encontramos *I love Dick* (Soloway, 2017), *Modern Love* (Carney, 2019), y *One Mississippi* (Notaro, 2015), entre otros. De hecho, en el buscador de las plataformas, al introducir términos como “LGBTB”, “lesbiana” o “gay” enseguida se recuperan una gran lista de contenido y recomendaciones, como se aprecia en las figuras 2 y 3.

Películas de temática LGBTQ | Lesbianas | Series TV de temática LGTB | Temática LGBTQ | Películas de temática lésbica | Películas sensuales de temática LGBT | Películas románticas de temática LGBTQ | Películas de temática LGBTQ por la crítica | Dramas de temática LGBTQ | The Ultimate Lesbian Short Film Festival

Figura 2. Captura de pantalla de los resultados en Netflix tras introducir el término “LGTB”.



Figura 3. Captura de pantalla de los resultados en la plataforma *Prime Video* tras introducir el término inglés “LGBT”.

No obstante, destaca Netflix. De hecho, como afirma GLAAD (2019: 12) en su estudio: Netflix repite el mayor número de personajes LGBTQ regulares y recurrentes en sus guiones originales entre los servicios contados aquí. Este ha sido el caso cada año desde que GLAAD empezó a recoger datos sobre la transmisión de series originales en el 2015-16, en el estudio *Where We Are on TV*. Este año, GLAAD contó 121 personajes LGBTQ [en Netflix], un aumento de 33 personajes con respecto al año anterior.

A continuación, en la figura 4, se muestra la relación de personajes LGTB+ entre diferentes servicios OTT. Netflix lidera el pódium con 121 personajes, le sigue Hulu con 24 y culmina Amazon con 11 personajes LGTB+. De esta forma, Netflix no sólo es la OTT que más personajes LGTB+ incluye, sino que arrasa (GLAAD, 2019).

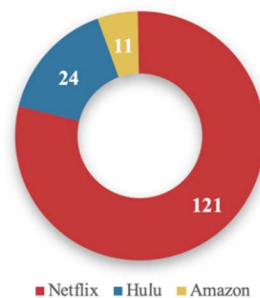


Figura 4. Gráfica de representación de personajes LGTB+ en los servicios OTT (de elaboración propia a partir de datos extraídos de GLAAD (2019)).

Del total de 156 personajes LGTB+ en servicios en *streaming*, solo nueve de ellos son trans. En concreto, son cinco mujeres y cuatro hombres. En la figura 5 se puede observar la evolución que ha tenido el colectivo a lo largo de los últimos 5 años. Asimismo, GLAAD también destaca la representación de dos personajes no binarios (2019).

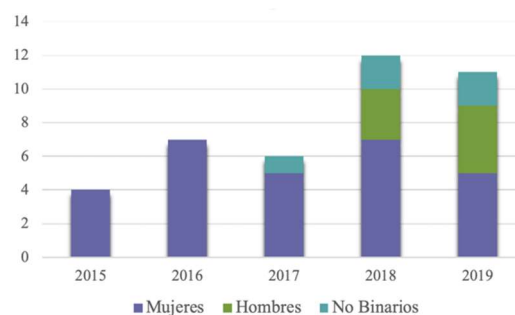


Figura 5. Gráfica de la evolución de la representación de protagonistas trans en los servicios OTT (de elaboración propia a partir de datos extraídos de GLAAD (2015-2019)).

Esta figura (5) recoge el período durante el cual las protagonistas se han desenvuelto. Por un lado, hace evidente el tímido progreso y, por el otro, muestra la disparidad de representación con motivo de género. Al respecto, Julia Serano trata en su libro *Whipping Girl* la cosificación y sexualización de mujeres inherente al patriarcado, y profundiza en la fetichización de las personas –especialmente mujeres– trans por parte de los medios (2007). Esto es fruto de la mirada cis y su ignorancia. En palabras de Alana Portero, “la desinformación sobre la realidad trans se traduce en otredad, la otredad en objetificación y la objetificación en deshumanización” (2019: 19). Y, además, la mirada cis no ejerce esa sexualización sobre hombres trans, puesto que, como explica Pat Califia desde su propia experiencia (1997: 178), parecen ser más asimilados por una sociedad patriarcal:

Parece que el mundo todavía se excita más por 'un hombre que quiere convertirse en mujer' que por 'una mujer que quiere hacerse hombre.' El primero resulta escandaloso, el último se da por hecho. Esto refleja los diferentes niveles de privilegio que hombres y mujeres tienen en nuestra sociedad. Por supuesto que las

mujeres quieren ser hombres –la actitud general parece ser– y por supuesto que no pueden. Y esto es así.

Esta evolución –figura 5– es también el escenario que florece a raíz de intereses monetarios por parte de las industrias culturales. La búsqueda de nuevos nichos, la exploración de temas novedosos, el evolucionado modelo de consumo “Público”: salas de teatro, cine, concierto y exposición; vs “Privado”: sala de estar; el sinfín de contenidos audiovisuales y la competencia por entretener convergen en la apuesta por un nicho LGTB+ que trata narrativas frescas que se puedan visionar en la intimidad y fidelicen una audiencia. Así, esta sala de *estar* se convierte en una sala de *ser* y *re-conocer* para el colectivo LGTB+. Un espacio seguro y libre de violencia homo y transfóbica. Aunque no es uno solitario, pues proliferan las comunidades LGTB+ *online* (Pullen, 2010, 2011; Hanmer, 2010). Todo esto resulta en un aumento paulatino de protagonistas subalternos que de puntillas deben pisotear el paradigma televisivo cimentado.

De este modo, existe una correlación entre el aumento de representación y las nuevas televisiones, así como con su capitalización disfrazada de inclusión que los medios intentan vender. En este sentido, se puede alegar que la industria de la televisión monetiza la responsabilidad social (Olsson 2016). Paralelamente, esto alimenta el espíritu crítico de los nuevos espectadores, llamados “prosumidores”⁷. Cada vez exigen más y mejor representación, especialmente cuando ésta brilla por su ausencia.

Con el colectivo LGTB+ no es para menos, como demuestran a continuación las tres series objeto de este estudio. En primer lugar, se describen las tramas principales de las series y, seguidamente, se procede al análisis de las protagonistas. Es importante remarcar que se expone gran parte de la trama de manera explícita.

***Transparent* (Amazon Studios, 2014)**

El falo es al crucifijo lo que es la vagina al Holocausto (Soloway y Howard, 2015, min. 20)

Esta dramedia da pie a su trama con la disfuncional familia judía Pfefferman, que se hace evidente tras el punto de inflexión inicial: Maura Pfefferman (Jeffrey Tambor), una mujer trans de 70 años, sale por fin del armario con sus tres hijos. Ante esta presentación, los

⁷ N. de la A.: Acrónimo contraído por las palabras “productor” y “consumidor”, define a los usuarios denominados “activos”, caracterizados por su participación –directa e indirecta– en los contenidos

capítulos trascurren hilando diversas premisas identitarias como son el género, la sexualidad y la religión; y que terminan afectando a la familia entera. Esto desencadena en una reevaluación de conceptos que les lleva a deconstruirse y a descubrirse. Recurren así a su genealogía, que transita de lleno en el holocausto y la diáspora judía, en la transfobia, la heterosexualidad –y cisnormatividad– obligatoria (Rich, 1980), y les encamina hacia el retejido de sus subjetividades. De este modo, la genealogía (el pasado) apela a la transición hacia el presente, y evidencia como las nuevas –y no tanto– generaciones exigen al tiempo un avance que pueda mantener su ritmo. Y esta serie es un tributo al paso del tiempo. De hecho, lo demuestra incluso en la producción, puesto que sigue un “programa de acción transformativa” que consiste en priorizar la contratación de personas trans para el equipo técnico (Ford, 2016; Poole, 2017; Villarejo, 2016).

Maura Pfefferman

Descripción del personaje

La protagonista de *Transparent*, Maura, es una profesora de universidad de Ciencias Políticas de unos 70 años. Cuando anuncia su jubilación, decide también hacer pública su transición a sus hijos. Aunque desde niña sabía que lo era, no es hasta entonces cuando decide salir del armario ante su familia y el resto del mundo: “Cuando era pequeña, desde que tenía cinco años, sentía que algo no estaba bien. Y no podía contarle a nadie sobre mi lado femenino. Eran otros tiempos [...] muy diferentes. Y yo pues... tuve que guardarme todo eso para mí misma” (Soloway, 2014, min. 2).

Relevancia de la transición del personaje

Aunque la serie se centra en su transición, se hace también especial hincapié en la evolución y desarrollo de la familia a partir de ese suceso. Sirve como punto de entrada para dar lugar a muchas narrativas colaterales en los personajes próximos, puesto que se ven obligados a cuestionar y desmontar las estructuras patriarcales grabadas en ellos.

Análisis interseccional del personaje

Para conocer mejor a la protagonista, en la figura 6 se pretenden evidenciar las diferentes intersecciones que convergen para formar su identidad. Las flechas verdes representan ejes privilegiados mientras que las rojas demuestran obstáculos, y las líneas discontinuas muestran relaciones menos directas que las continuas. Los sistemas de opresión – rodeados en rojo– representan sus mayores ejes de exclusión. Además, se aprecia como

la identidad es una maraña interconectada. Por ejemplo, su apariencia andrógina colisiona con su rol e identidad de género femenino ya que no se corresponden a lo que la sociedad le ha asignado de manera biológica. Esto se encadena con el hecho de tener 70 años, puesto que no es común hallar una mujer trans que ronde los 70 años. A su vez, la edad confluye con su diversidad funcional, puesto que su salud cardíaca se ve afectada por el envejecimiento. Y es su clase media-alta la que le facilita seguir teniendo buena salud y la que le permitiría su operación de reafirmación de sexo, si no fuera por su salud. Su clase es fruto de su trabajo, al que ha podido acceder por medio de privilegios como su nacionalidad, idioma y etnia. Y los dos últimos son facilitados por su religión. No obstante, su religión le resulta un impedimento a raíz de sus nociones cissexistas.

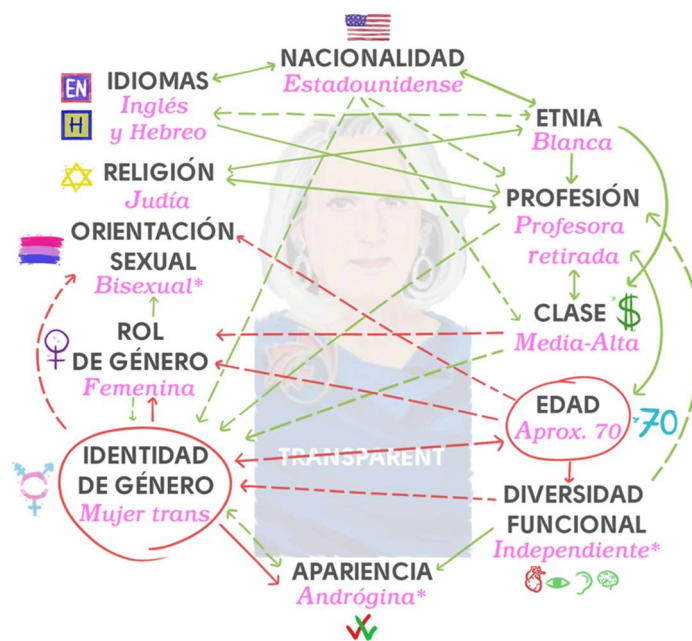


Figura 6. Análisis interseccional de Maura (de elaboración propia a partir del ejemplo de Aguado-Peláez (2016)).

De esta manera, sus ejes de exclusión más importantes son su identidad de género y su edad. A pesar de ello, cuenta con grandes privilegios con función de contrapeso como su nacionalidad, su etnia, sus idiomas, su clase social y (falta de) profesión. Pues no es víctima de racismo, vive en un entorno liberal con el conocimiento de lenguas hegemónicas y con capital. Además, el hecho de estar jubilada le puede evitar encuentros sociales violentos y también le aleja de la mirada cissexista imperante. Su apariencia andrógina asexual y su edad intervienen en ello, puesto que evita así la

sensacionalización de su cuerpo. Todos estos privilegios le permiten incluso redescubrir su orientación sexual y se atreve a salir con un hombre por primera vez.

Evolución del personaje a lo largo de la serie

En la primera temporada, Maura hace pública su transición y pasa por un proceso de repensarse y analizarse, recurriendo a su genealogía judía (Kuperberg y Soloway, 2014). Algo que sus familiares imitan. Esto se profundiza en la segunda entrega, con el uso de flashbacks hasta la Alemania nazi como pretexto para ahondar en la relación entre la historia judía y el género. Y es que tanto la comunidad judía como la LGTB+ tuvieron que moldear sus identidades bajo la ira nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Por otro lado, en esta temporada se conoce mejor a la protagonista e incluso se aprecian residuos patriarcales en ella. La directora usa como excusa este tipo de contradicciones para poner la sociedad actual en tela de juicio. Mientras, Maura paulatinamente consigue encontrar su lugar y sentirse más cómoda consigo misma. Esto facilita que la tercera temporada ya se centre en debates culturales relacionados con el racismo, el judaísmo y el género: desde las vidas trans menos privilegiadas como la de Elizah, una chica afroamericana que abre los ojos a Maura –y a los espectadores– (Soloway, 2016); pasando por una discusión sobre Israel durante una ceremonia judía, hasta el festival de música *womyn* de Michigan (Soloway y Passon, 2016; Soloway y Arnold, 2015). A partir de ese punto, *Transparent* obtiene un tono más existencialista. Las crisis de identidad, religión y familiares son muy palpables. A raíz de ello, Maura decide ser voluntaria y ayudar a personas LGTB+. Y, al final de la temporada, intenta someterse, sin éxito, a una operación de reafirmación de sexo. Todo lo anterior culmina en un viaje familiar a Israel, que cubre la cuarta temporada. Esto da pie a abordar el conflicto israelí-palestino, poniendo el foco sobre la situación de personajes palestinos, que en su mayoría son LGTB+. Por último, la serie cierra con un último capítulo especial en forma de musical. En este, se conoce la muerte de Maura, llevada a cabo por las acusaciones contra el actor que la reencarnaba (Goldberg, 2018). No obstante, este último capítulo evoca la esencia de Maura a través de flashbacks imaginarios de cómo podría haber sido en su juventud. Y, además, la serie se redime con un metamusical protagonizado por los álgos de los Pfefferman, en el que Maura es finalmente interpretada por una mujer trans, Shakina Nayfack (Soloway, 2019).

Importancia del lenguaje

Maura es víctima de violencia verbal sistemática. En numerosas ocasiones se dirigen a ella como señor (*Sir*); en una escena en el aeropuerto, tras pasar el control de seguridad, una trabajadora le dice que tiene un bulto en la entrepierna (*groin anomaly*) (Soloway y Liddi-Brown, 2017); y en otra escena en el hospital, la administración no le reconoce su identidad y el doctor se empeña en usar pronombres masculinos (Soloway y Yong, 2016). En algunos casos, Maura muestra su agencia y corrige esas interpelaciones, como muestra en la siguiente conversación que tiene con su hija mayor (Soloway, 2014):

Sarah: Lo siento, papá. Lo siento. ¿Me puedes echar una mano? ¿Estás diciendo que ahora vas a empezar a vestirme como una mujer todo el tiempo?

Maura: No, cariño. Toda mi vida... Toda mi vida me he vestido como un hombre. Esta soy yo (min. 2-3).

Orange is the new black (Netflix, 2013)

Por fin soy como se supone que debo ser. ¿Lo entiende? – Sophia Buset (Kohan y Foster, 2013, min. 21)

Otra dramedia cuya temática principal enfoca de cerca a algunas de las mujeres más marginadas socialmente, confinadas entre barrotes. Este espacio sirve como pretexto para centrarse de lleno en el plural del sujeto mujeres, mostrando el amplio abanico de cuerpos femeninos. A través de una protagonista muy privilegiada, Piper Chapman: blanca, de clase media alta, en un matrimonio heterosexual, de apariencia normativa y sin diversidad funcional; se presenta –al estilo caballo de Troya– a toda una comunidad diversa que queda recogida bajo el paraguas de ‘mujer’. Se piensan y existen así las diferentes realidades femeninas, al mismo tiempo que se alejan de la mirada cisheteronormativa. Estas mujeres quiebran el –supuesto– canon de belleza “universal” a partir de la reapropiación de sus cuerpos, tomando como eje la diversidad de nacionalidades y orígenes, personalidades, rasgos físicos, sexualidades, entre otros. Rompen así todos los tabúes y estereotipos sociales infundados en una sociedad machista. En consecuencia, un producto cultural como este, proporciona el espacio necesario para que se desenvuelva una protagonista como el de Sophia Buset (Laverne Cox).

Sophia Buset

Descripción del personaje

Sophia es una personaje recurrente dentro del gran elenco que caracteriza a esta serie. Ubicada en la prisión federal de Litchfield, pasa la mayoría del tiempo en la peluquería

de esta. Se presenta como una persona luchadora, perseverante y dispuesta a hacer lo necesario para poder vivir fiel a su verdad. De hecho, ante la falta de recursos, ingresa en prisión por robar tarjetas de crédito para poder permitirse su transición.

Relevancia de la transición del personaje

La narrativa no se centra en su transición, pero sí sobre el hecho de ser una mujer trans: por la transfobia que recibe en Litchfield y los problemas que se desencadenan a partir de ese odio. Además, en su propia familia también tiene que lidiar con el resentimiento de su mujer y su hijo adolescente. Por lo tanto, su representación no pretende mostrar una transición, pero sí visibiliza diferentes opresiones que pueden experimentar algunas personas trans. Además, sirve también para poder conocer la situación de una vida trans entre barrotes físicos, y su –ausente– cuidado dentro de la institución.

Análisis interseccional del personaje

A continuación, en la figura 7 se muestra un análisis interseccional para conocer mejor esas experiencias y la relación que guardan con su persona.

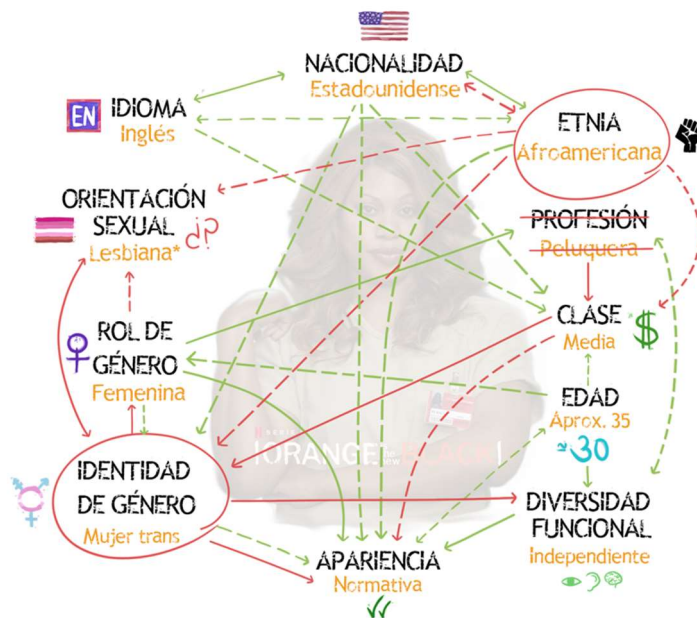


Figura 7. Análisis interseccional de Sophia (de elaboración propia a partir del ejemplo de Aguado-Peláez (2016)).

El mayor sistema de opresión de Sophia es su identidad de género, seguida en segundo plano por su descendencia y su clase media. Su identidad se ve gravemente perjudicada en un lugar donde nadie le comprende y, desde la ignorancia, es acosada, maltratada – verbal y físicamente– e interpelada por ello. De hecho, recibe una paliza por parte de otras reclusas e incluso intenta suicidarse, ya que su familia tampoco le acepta. Su segundo eje opresivo es el de ser afroamericana, ya que las mujeres trans afroamericanas, especialmente en EE. UU., son altamente estigmatizadas. Sufren tal violencia que muchas terminan asesinadas –o se suicidan–. En eso también influye la falta de recursos económicos para sobrevivir. En el caso de Sophia, su clase media en un entorno con sanidad privatizada y sin sistemas de apoyo para personas trans le ha llevado a hurtar y, finalmente, a la prisión. Allí no puede desempeñar ninguna profesión –como muestra esa categoría tachada– pero sí tareas como la de peluquería. Esto sirve –a ojos de los demás– como consolidación de su identidad de género, puesto que está relacionada con el imaginario supuestamente femenino.

En cuanto a su orientación sexual, se presupone que es lesbiana puesto que quiere seguir en una relación con su mujer y no se han hecho otras alusiones al respecto. Y, por última intersección excluyente, su apariencia le supone un obstáculo constante. Esta depende de una medicación que la administración considera innecesaria, por lo que acaban por suspenderle el suministro de estrógenos. A pesar de ello, su apariencia es bastante normativa puesto que, como muchas mujeres cis, acata las normas binarias y se apoya sobre ejes como la belleza –peluquería, maquillaje, moda–; su conocimiento extenso sobre los genitales femeninos y la exaltación de la feminidad sobre su cuerpo. Es un ejemplo válido de representación trans, puesto que no es su responsabilidad –y menos, exclusiva– transgredir los roles de género. Lo que es más, la sociedad cispatriarcal les coacciona para tener *cispassing*⁸, puesto que de lo contrario son todavía más oprimidas.

Importancia del lenguaje

La serie no falla en señalar que incluso una persona perteneciente a un grupo marginado no está exenta de las trampas del patriarcado cisheteronormativo. Un ejemplo

⁸ Ser inmediatamente reconocid@ y leído por tu género automáticamente. Normalmente se apoya de las marcas identitarias corporales cissexuadas como la barba=hombre, pechos=mujer, excesivo vello corporal=hombre, y así.

esclarecedor es la conversación –y su lenguaje– con su hijo, en la que Sophia decide darle consejo “amoroso” (Kohan y McCarthy, 2015):

Sophia: Mi padre me dijo “Encuentra una chica muy insegura y practica con ella. De esa manera, cuando conozcas a una chica que realmente te guste, ya dominarás el asunto”.

Michael: ¿De verdad quieres ser una mujer en un mundo donde los hombres hacen eso? Sophia [riéndose]: Dios me oiga, ya lo creo que sí (mins. 41-42).

En cuanto al lenguaje que se usa para dirigirse a Sophia, se aprecia un discurso en el que predominan la ignorancia y el odio. Algunos ejemplos son los siguientes: En primer lugar, en varias ocasiones se utiliza de la palabra *tranny*, que es usada para definir de manera despectiva a una mujer trans. Otras expresiones reiterantes despectivas: son *lady man*, cuya traducción exacta sería “dama hombre”. También se refieren a ella repetidamente como *It* (eso), *abomination*, *freak* (monstruo), *he-she* o *she-male* (él-ella) e incluso *cyborg pussy* (vagina cíborg). Todos estos parten de las bases patriarcales más cissexistas.

Existen también ejemplos de diálogos agresivos. El primero tiene lugar con su mujer Crystal cuando le pide desesperada ayuda con los estrógenos (Kohan y Foster, 2013):

Crystal: ¿Has perdido la cabeza? ¿Quieres que me encierren a mí también? [...] Bueno, tú tendrías tu piel suave y tus curvas de mujer y valdría todo la pena [irónicamente]. [...] ¿Cómo puedes ser tan egoísta?

Sophia: Crystal, si me quitan esto, todo habrá sido en balde.

Crystal: Yo me casé con un hombre llamado Marcus. Lloro por él todo el tiempo. Pero me quedé y te apoyé porque veía lo mucho que estabas sufriendo. Sé que era salvarte la vida. [...] Pensé que era mejor que mi hijo tuviera dos madres que un padre muerto, ¿no? Al menos él estaría con nosotros, no como mi padre. Al menos él estaría en los partidos de su hijo, aunque fuera con un vestido. Así que toleré que te hicieras mujer, pero nunca quise una vida con un criminal. [...] Cumple tu condena. Sal de aquí para poder ser un padre para tu hijo. Sé un hombre (mins. 44-46).

Este extracto, a pesar de que surge de un momento tenso, deja entrever la transfobia y el cissexismo que predomina en el discurso de Crystal. Deshumaniza a Sophia tratándola de criminal y reduciendo su feminidad a un mero deseo, en lugar de entender sus batallas

interiores. Lo que es más, se cree con derecho a dictar –en sus palabras, tolerar– la identidad de Sophia. Y, finalmente, utiliza una expresión bastante común (en inglés *man up*) con connotación transfoba. Esto resulta en una conversación muy tóxica, que además manifiesta la incapacidad de las personas privilegiadas –en este caso, los cis– de separar acciones individuales de colectivos –normalmente discriminados–. En este caso, Sophia no es una criminal y mucho menos por ser trans; Sophia es considerada una delincuente por tener que recurrir a vías ilegales ante la desmesurada falta de ayudas estatales sanitarias hacia personas trans. Y Crystal, en lugar de intentar entender a su pareja, ignora todo eso y egoístamente ataca a Sophia en su punto débil: su disforia⁹.

El último ejemplo muestra la deshumanización y la fetichización por parte de un guardia cis, hetero y blanco, en una conversación humillante que mantiene con un compañero (Kohan y Foster, 2013):

Guardia 1 [refiriéndose a Sophia]: ¿Y eso de ahí? Es una especie diferente, amigo.

[...] Guardia 2: Es salvaje, ¿eh? Un bicho raro. Bicho-raro-landia.

Guardia 1: Un chocho cibernético. Seguro que lo tiene perfecto

Guardia 2: No me digas que te tirarías a eso.

Guardia 1: Vivo en el presente, no en el pasado. Además, antes tenía polla, así que sabe cómo tratarla (mins. 8-9).

Evolución del personaje a lo largo de la serie

A pesar de salir en numerosos episodios, el tiempo de pantalla de Sophia es considerablemente bajo. De hecho, ha sido una crítica que ha tenido mucho peso en las redes sociales por parte de seguidores de la serie. La primera temporada sirve como introducción principal del personaje, desde una perspectiva biográfica que permite conocer su pasado. De hecho, el tercer capítulo está dedicado a ella y nos deja entrever el inicio de su transición y la reacción de su familia. Conocemos obstáculos como la denegación de la medicación o el discurso transfóbico preponderante a su alrededor. En la segunda temporada, Sophia progresa con su familia: consigue que su hijo le dirija la palabra y una nueva dinámica de relación con su mujer. Además, también logra hacer amistades, por lo que aumenta sus redes y salud emocionales. No obstante, en la tercera temporada ese progreso va en declive. Tiene dificultades a la hora de mantener sus

⁹ Emoción desagradable y molesta que pueden sentir las personas trans cuando la sociedad cis-patriarcal se empeña en recordarles incesantemente que no reconoce sus identidades verídicas.

amistades y al mismo tiempo le surgen nuevas enemigas. Al final, un grupo de chicas le humilla y ataca. Además, esta agresión es ignorada por los trabajadores de la prisión y ella amenaza con hacerla pública. Ante la posible denuncia, la junta directiva decide silenciarla y mandarla a una celda de aislamiento. De esta manera, en la cuarta temporada, la protagonista sigue en régimen de confinamiento. Ahí es humillada y deshumanizada, puesto que le quitan su peluca e ignoran por completo sus necesidades. Finalmente, con la ayuda de una amiga y su mujer, consigue salir de ahí.

***Sense8* (Netflix, 2015)**

Yo soy también un Nosotros – Nomi Marks (Wachowsky y Wachowsky, 2015, min. 9)

A caballo entre el drama y la ciencia ficción se encuentra esta serie, encabezada por ocho personajes principales conectados mental y emocionalmente llamados *sensates*. Su objetivo es luchar contra una compañía internacional que busca exterminarlos debido a las habilidades y poderes que poseen. Su mejor arma será fortalecer sus lazos comunitarios y, como si del colectivo LGTB+ se tratara, deberán derrotar al enemigo común: el cisheteropatriarcado supremacista blanco. Y es que los *sensates* conforman un grupo muy diverso no-normativo que subvierte cuestiones interseccionales principales como la política, el amor, la identidad, el racismo, la sexualidad, el género y la religión. Esto da pie a la visibilidad de protagonistas racializados, de diferentes culturas y religiones, que rompen con la heteronorma e incluso con la cisnorma, como ocurre con la protagonista Nomi Marks (Jamie Clayton).

Cabe destacar que *Sense8* fue cancelada por Netflix, pero finalmente, tras la petición masiva por parte de la audiencia, se llevó a cabo un último capítulo de dos horas. Esto corrobora que es público está hambriento de contenidos tan inclusivos y rompedores.

Nomi Marks

Descripción del personaje

Nomi es bloguera y activista, “hactivista”, como se define ella misma (Wachowsky y Wachowsky, 2015b, min. 2-3). Se caracteriza por ser muy inteligente, perspicaz, leal y comprometida. De este modo, su papel es crucial dentro de los *sensates*, siendo una de las cabecillas. Mantiene una relación con Amanita, quien demuestra ser una red de apoyo muy importante para ella.

Relevancia de la transición del personaje

Su transición no tiene especial relevancia, lo que da lugar a unos arcos narrativos alternativos y necesarios que se centran en otros aspectos de las vidas trans. Se visibilizan positivamente sus ámbitos de pareja y trabajo, al mismo tiempo que se muestran experiencias negativas en la familia y el sistema médico. Además, se aborda con ella la transfobia dentro del mismo colectivo LGTB+ y también del feminismo.

Análisis interseccional del personaje

En la figura 8 se plasma un análisis interseccional de Nomi Marks. Sus sistemas de opresión más marcados son su identidad de género y su orientación sexual. Ser mujer cis y lesbiana ya supone cierta exclusión social, pero esta aumenta si se trata de una mujer trans. Y es que existe una idea preconcebida de que las mujeres trans son heterosexuales.

Por otro lado, tanto su familia como el sistema sanitario le patologizan por ser una mujer trans. Otro impedimento de ser mujer es el hecho de trabajar en una profesión que está dominada por hombres. No obstante, Nomi cuenta con diversos privilegios. Entre ellos, ser de clase media-alta, ya que facilita posibles recursos para poder acceder a tratamientos –en el caso de quererlos–; su raza, que se retroalimenta de su nacionalidad estadounidense y resulta en un idioma altamente dominante. Todo lo anterior favorece a la falta de diversidades funcionales, lo que le beneficia a la hora de tener un trabajo en una sociedad capacitista. Finalmente, ser joven y tener una apariencia normativa se considera también un eje favorecedor, puesto que acatar las normas binarias de género tradicionales implica una mayor acogida por parte de una sociedad cisexista.

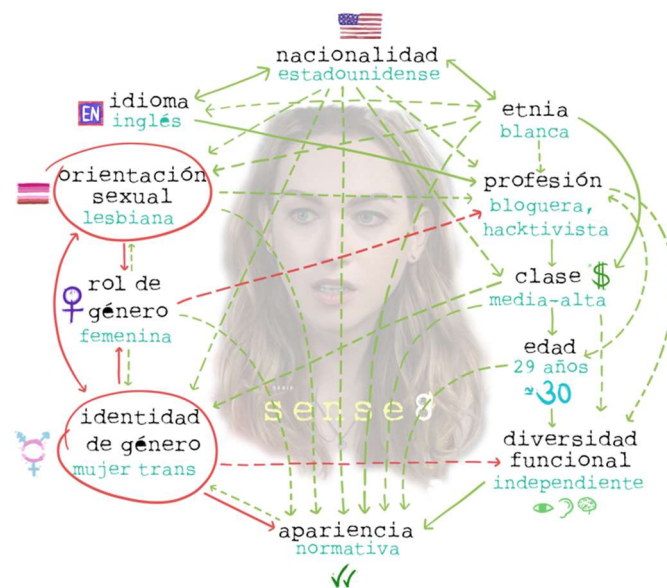


Figura 8. Análisis interseccional de Nomi (de elaboración propia a partir del ejemplo de Aguado-Peláez (2016)).

Importancia del lenguaje

En su familia biológica, Nomi solo se habla con su hermana, pues es la única que le respeta. En la primera temporada, la relación con sus padres se conoce mediante flashbacks. En ellos, sus padres ejercen y proyectan una violencia simbólica sobre Nomi: le llaman por su necronombre¹⁰– y se refieren a ella en masculino. No son los únicos, ya que incluso un personaje espontáneo le espeta que “Bonita delantera para ser un tío” (Wachowsky y Glass, 2017, min. 30-31). Ambos casos son fruto del ego frágil cissexista.

Existe otro ejemplo de ese mismo ego, pero llevado a cabo por una mujer cis LGTB+ supuestamente feminista: “No eres más que un tío ocupando el poco espacio que nos queda a las mujeres (Wachowsky y Wachowsky, 2015a, min. 32-33). Este comentario transfobo nace de la peligrosa ignorancia de personas cis que rechazan identidades más allá de las binarias, sin caer en que ambas han sido históricamente construidas por las sociedades, con los genitales como pretexto. De hecho, ¿no cambia acaso la noción de

¹⁰ N. de la A.: Su nombre de nacimiento.

‘hombre’ y ‘mujer’ con cada sociedad? ¿Especialmente en las que no son blancas? Lo que es más, en algunas de ellas, existen más de dos géneros¹¹.

Aun así, en ese mismo capítulo también observamos ejemplos positivos: su padre la llama “hija” por primera vez, hecho que le hace muy feliz (Wachowsky y Glass, 2017, min. 37). Y, en el episodio final, durante la boda de Nomi y Amanita, la madre finalmente le llama “Nomi” (Wachowsky y Wachowsky, 2018, h. 2 min. 20). Este gesto aporta clausura a Nomi y a los espectadores.

Evolución del personaje a lo largo de la serie

En cuanto a la evolución a lo largo de las dos temporadas, la primera sirve como presentación y biografía de su personaje: desde el pasado con sus padres hasta el presente como heroína hacktivista. En la segunda, Nomi consigue tener la oportunidad de subvertirse y plantarse frente a sus padres, lo que le hace crecer personalmente. Por otro lado, la relación con los demás *sensates* también influye en ese desarrollo emocional. Por último, en el episodio final, Nomi cierra un pasado tormentoso con su familia y culmina su evolución casándose con Amanita y obteniendo el respeto de su madre.

CONCLUSIONES

Los medios de comunicación tienen un rol imprescindible en la jerarquización de la sociedad. Tienen el poder de construir imaginarios que se materializan en sociedades. Y es que las nuevas televisiones, gracias a Internet, han conseguido una globalización mediática que hasta ahora ha englobado a más audiencia intercontinental pero no más diversidad en la representación. No obstante, los espectadores, también gracias a Internet, han ido adquiriendo más voz –y voto–. Esto da lugar a la creación de productos culturales cada vez más responsables e inclusivos, especialmente con aquellos grupos que han sido ignorados sistemáticamente. Asimismo, esta visibilización sigue reproduciendo códigos

¹¹ Se recomienda leer sobre los *chibados* de Angola; los *fa'afafine* de Samoa; los *fakaleiti* de Tonga; los *mahu* de Hawái y Tahití; la cultura Bugis de Sulawesi y su reconocimiento de hasta cinco géneros: *makkunrai*, *oroané*, *bissu*, *calabai*, and *calalai*; los *muxe* de México; y los *dos espíritus* reconocidos por los nativos americanos; entre muchos otros.

y patrones propios del patriarcado, encuadradas bajo la mirada cisheteronormativa. Y, con el objetivo de desmontarla, se ha puesto en el punto de mira a tres protagonistas trans.

Teniendo en cuenta que actualmente el público se podría considerar “transanalfabeto”– completamente ignorante de las personas trans–, resulta necesario exponer una representación concienzuda, respetuosa y verídica. En el caso de nuestras protagonistas, se hace evidente desde donde son pensadas y elaboradas: Maura empezó siendo creada por Jill Soloway, una mujer cisgénero, con una experiencia familiar próxima, lo que explica que la serie esté tan centrada en la familia Pfefferman. De hecho, como confirma el último capítulo, la serie siempre ha girado en torno a la familia y su evolución, no a Maura. No obstante, Jill Soloway, eventualmente –y paralelamente a la emisión de su serie– se da cuenta de que se identifica como persona no binaria. De este modo, esto se ve reflejado en la misma serie, con el mismo arco narrativo para la hija menor de Maura. Así, Maura es una protagonista que, una vez ha transicionado y encontrado su nuevo lugar, se desvanece lentamente hasta desaparecer por completo. Esto se ve afectado por las polémicas alrededor de la serie, la mayoría por el actor principal Jeffrey Tambor. Y es que no solo fue criticado por interpretar a una mujer trans, sino que todos los miedos de la audiencia llegaron a materializarse en forma de acosos sexuales, precisamente fruto de la mirada –y pensamiento– cisheteronormativa. El hecho de que esto haya tenido lugar incluso en un entorno transfirmativo hace visible el calado del cisheteropatriarcado y su consecuente mirada. Otra grieta cisnormativa que se hace visible es su ingenuidad, su incapacidad de agenciarse y hacer frente a sus interpelaciones. Por supuesto que existen personas trans tímidas, pero rara vez deciden ser voluntariamente ignorantes. Lo que es más, es algo que difiere con sus estudios académicos, puesto que le aportarían las herramientas necesarias para poder informarse mejor acerca de aspectos de su transición e identidad. De hecho, en algunos casos es educada por su hija cis menor y una profesora cis, a quienes sí vemos investigar sobre identidad y género. Y es por todo lo anterior que Maura no consigue escapar la mirada cisheteronormativa, quedándose anclada como la primera ficha del efecto dominó Pfefferman. A pesar de eso, *Transparent* cuenta con el privilegio de ser uno de los primeros programas de ficción seriada con el colectivo trans al frente. Ha empezado a allanar el camino para futuras y mejores representaciones.

En el caso de Sophia deviene más esclarecedor aún que su papel está escrito por una mujer cis (Jenji Kohan), que se basa en los relatos escritos de otra mujer cis (Piper

Kerman). Su protagonista, en más de una ocasión, se ve abocada a diversos prejuicios, estereotipos y debates sobre su persona. Es cierto que está imbuida con cierta agencia para hacer frente a ellos –incluso el hecho de ser interpretada por una actriz trans es muestra de ello– pero aun así la ignorancia y la violencia de sus compañeras es mayor. Al menos hasta la cuarta temporada, se aprecia una representación bastante superficial que gira prácticamente de manera exclusiva en torno a su identidad como mujer: el acoso que sufre es por ser trans, sus conversaciones se reducen a ser trans y sus menciones se limitan a ser trans. En algunas ocasiones esto se extiende al hecho de ser madre, lo que parece devolvernos una protagonista femenina de unas décadas atrás. Pues no se resuelven otras cuestiones identitarias suyas como su orientación sexual, sus intereses – más allá de la peluquería–, sus estudios, su infancia, entre otras. Sin embargo, al contrario de Maura, Sophia sí demuestra haberse interesado y leído acerca de las diferentes políticas de transición. Aun así, su personaje resulta muy unidimensional y pobre, así como desaprovechado. Es cierto que su papel en una serie tan relevante resulta rompedor, pero el conformarse sería un error. De hecho, apenas reeduca la mirada cis; más bien la reafirma, haciendo realidad una personaje a caballo entre la superficialidad y los estereotipos. Como ocurre con Maura, es otra protagonista que ayuda a impulsar la subversión del paradigma cisheteropatriarcal dominante. Pero no es suficiente.

La tercera protagonista, Nomi, es interpretada por una actriz trans y confeccionada a partir de dos mujeres trans, Lilly y Lana Wachowsky. La falta de sensacionalización y superficialidad son una prueba de ello. Pues las Wachowsky consiguen que los espectadores se olviden del adjetivo “trans” y se centren de verdad en su identidad “mujer” –sin por ello obviar sus vivencias trans–. Es tratada del mismo modo que el resto de personajes: tiene agencia, independencia, intereses, superpoderes, amor, trabajo, y un largo etcétera. En otras palabras, tiene carácter humano e independiente: comete errores porque es una persona, no porque es trans; debe ingresar en el hospital porque desconoce sus poderes psíquicos, no porque es trans –aunque su familia y médicos se empeñen en ello–; y se enamora de una mujer porque es lesbiana, no porque es trans. Se puede afirmar así que Nomi se aleja de la mirada cisheteronormativa, al mismo tiempo que la subvierte. Por un lado, con ella los espectadores aprenden dejar a un lado los prejuicios y conectan a nivel humano. Y, por el otro, Nomi no es cis ni hetero. Aunque sí es normativa, lo que le sirve como caballo de Troya para entrar de lleno en un entorno audiovisual todavía muy verde –y blanco–. Por lo tanto, Nomi deviene el mejor ejemplo de los anteriores y

un modelo a seguir para futuras representaciones; así como un reto, ya que debe intentar superarse la longevidad de su arco narrativo. Por último, cabe remarcar que Nomi no se trata de la mejor representación por sus privilegios superiores, sino por la calidad de su narrativa y discursos, muy lejos de reducirse al hecho de ser una mujer trans. Por lo que una protagonista con mayores desventajas también podría ser elaborada con el mismo respeto y autenticidad.

Llegados a este punto, se podría señalar la importancia de contar con artistas disidentes – en este caso personas trans– tras la creación de productos audiovisuales con personajes subalternos. De este modo, se adquiere más realismo y profundidad, al mismo tiempo que se revela un compromiso genuino que les puede beneficiar. Paralelamente, esto lleva consigo una disipación y reeducación de la mirada, y un desprendimiento de residuos patriarcales. A propósito, conviene especificar que este proyecto es consciente del calado de la mirada cisheteronormativa, por lo que no pretende enunciar una verdad absoluta. Es más, quiere ser el inicio de un proceso de (de)construcción y aprendizaje sin punto final

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguado-Peláez, D. (2016). Los cuerpos como cartografía de resistencias: análisis interseccional de Sense8. *Arte y Políticas de Identidad*, 15(15), 39-58. Recuperado de <http://revistas.um.es/api/article/view/284401/206511>
- Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Londres: Duke University Press.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands: Fronteras*. 2a ed. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Butler, Judith (1997). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.
- Butler, John (Director). (2016). *Handsome devil* [película]. Irlanda: Treasure Entertainment.
- Califia, Patrick (1997). *Sex changes: Transgender Politics*. San Francisco: Cleis Press.
- Carney, J. (Director). (2019). *Modern love* [serie de televisión]. EE. UU.: Amazon Studios.

- Cavalcante, A. (2018). *Struggling for Ordinary: Media and Transgender Belonging in Everyday Life*. New York: New York University Press.
- Collins, P. (2002). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. 2a ed. New York: Routledge.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex. A black feminist critique of ant discrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1(8), 139-167. Disponible en: <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8/>.
- Cumbicus, S. C. (2016). Estudio comparativo entre las plataformas tecnológicas de transmisión IPTV y OTT TV (Over The Top-TT) para brindar servicios de televisión (Tesis doctoral). Escuela Politécnica Nacional. Quito. Recuperado de <http://bibdigital.epn.edu.ec/handle/15000/17045>
- Davis. A. (1983). *Women, race & class*. Nueva York: Random House USA Inc.
- Escobar, I. (Creador). (2015). *Vis a vis* [serie de televisión]. España: Globomedia.
- Ford, A. (2016). *Transliteracy and the Trans New Wave: independent trans cinema representation, classification, exhibition* (Tesis doctoral). Southern Cross University, Australia. Recuperado de <https://epubs.scu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1519&context=theses>
- GLAAD (2015). *Where Are We On TV Report - 2015*. Recuperado de <https://www.glaad.org/whereweareontv15>
- GLAAD (2016). *Where Are We On TV Report - 2016*. Recuperado de <https://www.glaad.org/whereweareontv16>
- GLAAD (2017). *Where Are We On TV Report - 2017*. Recuperado de <https://www.glaad.org/whereweareontv17>
- GLAAD (2018). *Where Are We On TV Report - 2018*. Recuperado de <https://www.glaad.org/whereweareontv18>
- GLAAD (2019). *Where Are We On TV Report - 2019*. Recuperado de <https://www.glaad.org/whereweareontv19>
- Goldberg, L. (15 de febrero de 2018). Jeffrey Tambor officially dropped from 'Transparent' in wake of harassment claims. *Hollywood Reporter*. Recuperado de

<https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/jeffrey-tambor-officially-fired-transparent-wake-harassment-claims-1085236>

- Hanmer, R. (2010). Internet Fandom, Queer Discourse, and Identities. En C. Pullen y M. Cooper, (edits.) *LGBT Identity and Online new media*. Nueva York: Routledge, pp. 147-158.
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio siglo XXI* 26, 85-118. doi.org/10.6018/j/286251
- Hooks, B. (1981). *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism*. Boston: South End Press.
- Kohan, J. (Creadora). (2013). Orange is the new black [serie de televisión]. EE.UU.: Netflix.
- Kohan, J. (Guionista) y Foster, J. (Directora). (2013). Lesbian request denied [episodio de serie de TV]. En Netflix, *Orange is the new black*. EE. UU.: Netflix.
- Kohan, J. (Guionista) y McCarthy, A. (Director). (2015). Mother's day [episodio de serie de TV]. En Netflix, *Orange is the new black*. EE. UU.: Netflix.
- Kuperberg, E. (Guionista), y Soloway, J. (Guionista y director). (2014). The Wilderness [episodio de serie de TV]. En Amazon Studios, *Transparent*. EE. UU.: Amazon Studios.
- Lorde, A. (1984). *Sister Outsider*. Nueva York: The Crossing Press.
- Martínez, L., Biglia, B., Luxán, M., Fernández, C., Azpiazu, J. y Bonet, J. (2014). Experiencias de investigación feminista: propuestas y reflexiones metodológicas. *Athenea digital: Revista de pensamiento e investigación social*, 14(4), 3-16. doi.org/10.5565/rev/athenea.1513
- Moraga, C. (2000). *Loving in the War Years: Lo que nunca pasó por sus labios*. Brooklyn: South End Press.
- Mullen, A. (Directora). (2016). Below her mouth [película]. Canadá: Serendipity Point Films.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and other pleasures*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Murphy, R. (Creador). (2018). POSE [serie de televisión]. EE. UU.: Fx Productions.

- Notaro, T. (Creadora). (2015). One Mississippi [serie de televisión]. EE. UU.: Amazon Prime Video.
- Nunn, L. (Creadora). (2019). Sex Education [serie de televisión]. Reino Unido: Netflix.
- Olsson, D. (2016). Transnormative Television: Does social responsibility benefit the TV industry? (Tesis doctoral). Lawrence Herbert School of Communication. Hofstra University.
- Páramo, D. (2015). La teoría fundamentada (Grounded Theory), metodología cualitativa de la investigación científica. *Pensamiento y gestión* 39, 1-7. doi.org/10.14482/pege.39.8439
- Piñuel, J. (2002). Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. *Estudios de Sociolingüística* 3(1), 1-42. Disponible en: https://www.ucm.es/data/cont/docs/268-2013-07-29-Piñuel_Raigada_AnalisisContenido_2002_EstudiosSociolingüísticaUVigo.pdf
- Platero, R. L. (2012). Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Platero, R. L. (2014). ¿Es el análisis interseccional una metodología feminista y queer? En I. Mendia, M. Luxán, M. Legarreta, G. Guzmán, I. Zirion y J. Azpiazu (Eds.), *Otras formas de (re)conocer: Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde investigaciones feministas*, pp. 79-95. Donostia/San Sebastián: Hegoa.
- Poole, R. J. (2017). Towards a Queer Futurity: New Trans Television. *European Journal of American Studies*. doi: 10.4000/ejas.12093
- Portero, A. (2019). Trabajo. En Macías, A., Gael Blanco, D., Vera, C., Bioque, A. y Al-Khansa, Q. (Eds.), *Vidas trans* (pp. 11-22). Madrid: Antipersona.
- Preciado, B. (2013). Prólogo: Decimos revolución. En Solá, M. y Urko, E. (comps). *Transfemenismos. Epistemes, fricciones y flujos* (pp. 9-13). Tafalla: Txalaparta.
- Pullen, C. (2010). *LGBT identity and online new media*. Londres: Routledge.
- Pullen, C. (2012). *Gay identity, New storytelling and The Media*. 2a ed. Hampshire: Palgrave Macmillan.

- Rich, A. (1980). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *Duoda: Revista d'estudis feministes*, 10, 15-42. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/download/62008/90505>
- Rubin, G. (1975). The traffic in women: Notes on the "political economy" of sex. En Reiter, R. (ed.) *Toward an Anthropology of Women*. Nueva York: Monthly Review Press, pp. 157-210.
- Serano, J. (2007). *Whipping girl: A transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*. Berkeley: Seal Press.
- Soloway, J. (Creador). (2014). *Transparent* [serie de televisión]. EE. UU.: Amazon Studios.
- Soloway, J. (Guionista y director). (2014). The letting go [episodio de serie de TV]. En Amazon Studios, *Transparent*. EE. UU.: Amazon Studios.
- Soloway, J. (Guionista), y Arnold, A. (Director). (2015). Oscillate [episodio de serie de TV]. En Amazon Studios, *Transparent*. EE. UU.: Amazon Studios.
- Soloway, J. (Guionista), y Howard, S. (Director). (2015). Bulnerable [episodio de serie de TV]. En Amazon Studios, *Transparent*. EE. UU.: Amazon Studios.
- Soloway, J. (Guionista y director). (2016). Elizah [episodio de serie de TV]. En Amazon Studios, *Transparent*. EE. UU.: Amazon Studios.
- Soloway, J. (Creador). (2016). *I love Dick* [serie de televisión]. EE. UU.: Amazon Prime Video.
- Soloway, J. (Guionista), y Passon, S. (Director). (2016). Oh Holy Night [episodio de serie de TV]. En Amazon Studios, *Transparent*. EE. UU.: Amazon Studios.
- Soloway, J. (Guionista), y Liddi-Brown, A. (Directora). (2017). Groin Anomaly [episodio de serie de TV]. En Amazon Studios, *Transparent*. EE. UU.: Amazon Studios.
- Soloway, J. (Guionista), y Yong, S. (Directora). (2017). Off the Grid [episodio de serie de TV]. En Amazon Studios, *Transparent*. EE. UU.: Amazon Studios.
- Soloway, J. (Guionista y director). (2019). *Transparent* Musicale Finale [episodio de serie de TV]. En Amazon Studios, *Transparent*. EE. UU.: Amazon Studios.
- The Combahee River Collective. (2014). A Black Feminist Statement. *Women's Studies Quarterly* 42(3/4), 271-280. doi.org/10.1353/wsqs.2014.0052

- Thomas, J. (Creador). (2013). Please like me [serie de televisión]. Australia: ABC.
- Villarejo, A. (2016). Jewish, Queer-ish, Trans, and Completely Revolutionary: Jill Soloway's Transparent and the New Television. *FILM QUART*, 69(4), 10-22. doi:10.1525/fq.2016.69.4.10
- Wachowsky, L. y Wachowsky, L. (Creadoras). (2015). Sense8 [serie de televisión]. EE. UU.: Netflix.
- Wachowsky, L. (Guionista), y Wachowsky, L. (Directora). (2015a). Limbic resonance [episodio de serie de TV]. En Netflix, *Sense8*. EE. UU.: Netflix.
- Wachowsky, L. (Guionista), y Wachowsky, L. (Directora). (2015b). I am also a We [episodio de serie de TV]. En Netflix, *Sense8*. EE. UU.: Netflix.
- Wachowsky, L. (Guionista), y Glass, D. (Director). (2017). All I want right now is one more bullet [episodio de serie de TV]. En Netflix, *Sense8*. EE. UU.: Netflix.
- Wachowsky, L. (Guionista), y Wachowsky, L. (Directora). (2018). Amor Vincit Omnia [episodio de serie de TV]. En Netflix, *Sense8*. EE. UU.: Netflix.

**Internet, la nueva edad de oro de Hollywood, y otras
*Stranger Things***

Internet, Hollywood's New Golden Age, and other *Stranger Things*

GABRI RÓDENAS

Universidad de Murcia

SUSANA TORRADO MORALES

Universidad de Murcia¹

RESUMEN

El presente artículo tiene por objetivo incidir en el evidente cambio de paradigma en los modos de producción y consumo de trabajos audiovisuales al que estamos asistiendo. Por una parte, deseamos señalar el claro viraje hacia el terreno delimitado por el «combo» formado por Internet y la televisión (y el progresivo abandono de la sala de cine), analizando algunos aspectos tanto de carácter narrativo como sociológico, psicológico y económico que han propiciado dicho cambio. Y, por otra, queremos esbozar una serie de nuevas posibilidades —tanto en el plano narrativo como por lo tocante al reciclado del *Star System*— que el nuevo escenario ofrece a todos los implicados en la cadena fílmica. ¿Qué pueden ofrecer los nuevos formatos, tales como las series, frente a los tradicionales largometrajes? ¿Qué razones profundas

¹ Área de Comunicación Audiovisual, Facultad de Comunicación y Documentación, Universidad de Murcia. E-Mails: gabriel.rodenas@um.es y storrado@um.es.

explican la transición de la sala de cine al salón de casa o los dispositivos electrónicos tales como el *smartphone* o el ordenador? ¿Qué subyace a las declaraciones de autores como David Lynch sobre sus motivos para abandonar el cine? ¿Qué nuevas posibilidades laborales abre la pequeña (o diminuta) pantalla a directores, actores y actrices que, de otro modo, tendrían que hacer frente al ocaso —en ocasiones prematuro— de sus carreras? A éstas y otras cuestiones pretendemos responder a lo largo de estas páginas.

ABSTRACT

This article aims to influence the evident paradigm shift in the modes of production and consumption of audiovisual works we are attending. On the one hand, we wish to point out the clear turn towards the terrain delimited by the «combo» formed by Internet and television (and the progressive abandonment of the film theatres), analyzing some aspects of both narrative, sociological and economic character that have led such change. And, on the other, we want to outline a number of new possibilities —both in the narrative plane and in terms of the recycling of the Star-System— that the new scenario offers to all those involved in the film chain. What can new formats, such as series, offer compared to traditional feature films? What deep reasons explain the transition from the cinema to the living room or electronic devices such as the smartphone or the computer? What underlies the statements of authors like David Lynch about his reasons for leaving the cinema? What new job possibilities open the small (or tiny) screen to directors, actors and actresses who would otherwise have to face the sometimes premature decline of their careers? To these and other questions we intend to answer throughout these pages.

Palabras clave: Cine, Internet, Netflix, nuevos hábitos de consumo, nuevas narrativas, transmedia, *Star System*

Keywords: Cinema, Internet, Netflix, Television, New Consumption Habits, Transmedia, New Narratives, Star System

Bienvenidos a la cultura de la convergencia

Las matemáticas no aman, pero tampoco fallan. Los datos reflejan de manera fría lo que los espectadores saben de primera mano: la asistencia a las salas de cine se reduce de manera progresiva pero drástica mientras que el consumo de películas y series a través de dispositivos electrónicos (televisión, teléfonos móviles, ordenadores, etc.) se multiplica de un modo exponencial. Por otra parte, las películas que llegan a estrenarse en pantalla grande son menos numerosas (la mayor parte de las propuestas más arriesgadas se proyecta en festivales y circuitos más minoritarios) y tienden a limitarse a los *blockbusters* o trabajos premiados en festivales de prestigio.

Los *remakes* y las superproducciones inspiradas en súper héroes, sagas y otros efectos especiales dejan poco hueco para obras más personales y alejadas del *mainstream*. Incluso directores tan apreciados por público y crítica como David Lynch se han visto en serias dificultades para producir y distribuir algunos de sus últimos trabajos, como *INLAND EMPIRE* (Lynch, 2006). En 2017, durante una entrevista, el icónico creador del universo de *Twin Peaks* (1990-1991, 2017-) sugirió que abandonaba el cine destinado a la gran pantalla, aunque matizó el mensaje poco después a su paso por Cannes. En cualquier caso, el autor de *Mulholland Drive* (2001) —declarada por la BBC en 2016 la mejor película del siglo XXI— afirmó que la industria cinematográfica había cambiado demasiado y que muchas de sus películas, en caso de estrenarse a fecha de hoy, se proyectarían un par de semanas en Nueva York o Los Ángeles y después acabarían en el mercado digital.

De aquí no se sigue que nosotros compartamos las predicciones agoreras que insisten una y otra vez en la muerte del cine. Hay un término medio entre el apocalíptico y el integrado². Creemos que se seguirá haciendo cine de calidad más allá de los formatos o dispositivos a través de los que se presente. Dicha afirmación es perfectamente compatible con el reconocimiento de que los nuevos tiempos traerán nuevas y transformadas maneras de concebirlo. Henry Jenkins (2008), en *Convergence Culture*

² Haciendo un guiño al conocido texto de Umberto Eco (Barcelona, Tusquets, 1995).

—la que podríamos denominar la «biblia» de la teoría transmedia³—, sostiene que la llamada «cultura de la convergencia» es aquella en la que chocan los viejos y los nuevos medios. Y si bien es cierto que la palabra impresa no mató a la palabra hablada, el cine no mató al teatro ni la televisión mató a la radio, resultaría ingenuo defender que los nuevos medios desplazan a los anteriores y, lo que resulta más interesante, impone un nuevo estilo narrativo. Resulta obvio que hacer cine en súper 8 es una excentricidad a fecha de hoy, al igual que la fotografía en celuloide. No han desaparecido ni el cine ni la fotografía, pero los avances tecnológicos determinan otras formas de aproximarse a cada medio. Esto puede verse de manera clara en un ejemplo tan simple como la mera proporción de la pantalla: dependiendo de si es cuadrada o plana, las posibilidades de composición, y por tanto narrativas, difieren.

La relación entre tecnología y forma de la narración no es del todo nueva. A finales del siglo XIX, el filósofo Friedrich Nietzsche llegó a admitir que nuestros útiles de escritura participan en la formación de nuestros pensamientos⁴. Algo similar sostendría Marshall McLuhan en *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*, publicado por primera vez en 1964:

El medio es el mensaje. Esto significa simplemente que las consecuencias individuales y sociales de cualquier medio, es decir, de cualquiera de nuestras extensiones, resultan de la nueva escala que introduce en nuestros asuntos cualquier extensión o tecnología nueva (2009: 29).

En cualquier caso, no es nuestra intención en este artículo profundizar en tales aspectos. Tan sólo pretendíamos mostrar el modo en que medios (tecnología) y formas de narrar presentan una relación muy estrecha y para nada superficial o tangencial⁵. Sobre esta cuestión sí volveremos más adelante.

³ A quien quiera adentrarse en estos terrenos, recomendamos también la compilación de Susana Torrado, Gabri Ródenas y José Gabriel Ferreras, *Territorios transmedia y narrativas audiovisuales* (Barcelona, UOC, 2017).

⁴ «Tenéis razón —le respondió Nietzsche—. Nuestros útiles de escritura participan en la formación de nuestros pensamientos». Citado por Nicholas Carr en *Superficiales. ¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes?* (Barcelona, Paidós, 2011), p. 32. En una nota a pie en esa misma página, el propio Carr ofrece una extensa lista de lugares donde se recoge y reproduce esta conversación.

⁵ Nos gustaría en este punto recomendar la obra de Elena Neira *La otra pantalla. Redes sociales, móviles y la nueva televisión* (Barcelona, UOC, 2016).

Netflix, HBO y la multitarea

La aproximación a las razones del abandono de la sala oscura y del interés por los largometrajes y el creciente consumo de otros formatos audiovisuales como las series y todo tipo de material destinado a Internet debe llevarse a cabo atendiendo a múltiples aspectos. Repetimos que no estamos anunciando el fin de los formatos tradicionales sino únicamente poniendo de manifiesto ciertas transformaciones que tienen lugar a fecha de hoy.

El primer aspecto a considerar, el más inmediato, tiene que ver con la cuestión económica. Hasta el aterrizaje de plataformas como Netflix, Amazon Video o HBO, la piratería (cuyo peso es desigual en los distintos países) era el blanco de todas las miradas y de todas las críticas. A falta de datos fiables sobre el verdadero impacto de la piratería, sí cabe señalar que, desde la legalidad, la oferta planteada por estos canales en *streaming* supone un desafío para la industria cinematográfica tradicional. En 2018, el precio de una entrada al cine era prácticamente equivalente a la suscripción mensual de una de estas cadenas⁶. Razón por la cual muchos usuarios y usuarias optan por decantarse a favor de estas últimas. Asimismo, el desarrollo de pantallas de televisión, proyectores y equipos de sonido, sin llegar a equipararse a la experiencia que ofrece el visionado en una sala de cine, constituye otro argumento a favor del consumo doméstico de material audiovisual para un número considerable de consumidores y consumidoras. Si a esto añadimos lo que ya hemos señalado, a saber, la limitada oferta en cartelera, la consideración de la sala de cine como primera opción a la hora de disfrutar de una película queda puesta en entredicho.

Otro de los aspectos que debemos considerar es el impacto que la multitarea está causando en nuestras mentes. Nicholas Carr en el ya citado *Superficiales. ¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes?* advirtió del riesgo que suponía la atención dividida en diversas ocupaciones. Del mail a Facebook, de Facebook a Twitter, de Twitter a... El resultado es una pérdida de capacidad de concentración. Esta razón en apariencia nimia resulta muy potente a la hora de explicar la decantación por narraciones de menor duración... Por capítulo. Alguien podría objetar que las

⁶ No olvidemos, por otra parte, la inexistencia de publicidad en los programas emitidos en *streaming* por estos canales. Al no estar sujetos a las exigencias de los anunciadores, pueden, por una parte, ofrecer productos más arriesgados desde el punto de vista de la narración, la estructura o la temática y, por otra, mejoran de manera notable la experiencia filmica al no interrumpir el visionado.

películas proyectadas en casa también se pueden detener para continuar su visionado en otro momento. Y es muy probable que en futuro los largometrajes se estructuren atendiendo a dicha necesidad, pero, a fecha de hoy, interrumpir la proyección equivale a interrumpir la experiencia fílmica.

La tendencia en el consumo, por tanto, es hacia metrajes menores, siendo incluso muy populares los que oscilan en torno a los veinte minutos. El otro formato muy popular es el de cincuenta minutos aproximadamente. En realidad, viene a sustituir al mediometraje —duración que no terminaba de encontrar su hueco en la actualidad—. Finalmente, y por norma general, se reserva el metraje más extenso, en que puede equipararse con el de un largometraje, para series con muy pocos capítulos por temporada —como *Sherlock* (2010-), *Black Mirror* (2011-) o *Drácula* (2020), por mencionar tan sólo tres conocidos trabajos—.

Lejos de verse como una limitación, el formato serie puede ser considerado una gran oportunidad y una invitación a enfocar el desarrollo de la historia de múltiples maneras. A pesar de la menor duración de los capítulos de series y otros contenidos destinados a la cada-vez-menos-pequeña pantalla, su continuidad, su carácter episódico, permiten desarrollar las tramas, los personajes y las relaciones entre ellos de un modo que, debido a su naturaleza y sus condiciones particulares, un largometraje (por extenso que sea) no puede lograr. No es casual que comience a extenderse la práctica de expandir el universo de una película en una serie. Las propuestas son numerosas: de *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960) a *Bates Motel* (2013-2017), de *Fargo* (Ethan y Joel Coen, 1996) a *Fargo* (2014-2017), o de *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme, 1991) a *Hannibal* (2013-2015), por mencionar tan sólo tres de los abundantes ejemplos.

Lejos de la gran pantalla, lejos del estigma

Indudablemente, somos conscientes de que las series cuentan con una larga tradición dentro de la parrilla televisiva, si bien hasta hace muy poco —y desde nuestro punto de vista— solían considerarse «hijos menores» del formato estrella: el cine. Por supuesto, el número de «excepciones» es elevadísimo, si bien la televisión en épocas anteriores era vista como una especie de cementerio para viejas glorias o un nicho

habitado principalmente por actores, actrices, directores y directoras de segunda fila⁷. Huelga decir que, actualmente, tales afirmaciones resultan imposibles de sostener. O, en otros términos, las series ya no son un producto menor⁸. Una buena muestra la encontramos en el creciente número de publicaciones tanto académicas como ajenas a la Universidad que analizan y prestan atención al fenómeno que estamos abordando así como en el interés por parte de un público heterogéneo que no excluye amantes de la denominada «alta cultura». Cabe asimismo señalar que la mayor parte de los estudios y bibliografía sobre el *fandom* contemporáneo se centra más en las series que en los largometrajes. En este ámbito, el *fandom* sigue muy vinculado a viejas sagas como *Star Wars*, *Star Trek* o en universo formado por los superhéroes.

El siguiente aspecto que refuerza nuestra tesis (que el crecimiento y la aceptación del formato serie lo convertirán en el formato mayoritario —si no tanto por lo que se refiere a títulos producidos, sí por lo que respecta al interés del público— por motivos tanto narrativos como sociológicos y psicológicos) se aprecia en la pérdida del anatema de ser desterrado al infierno de la televisión y en un cambio de paradigma que atrae a las principales figuras del mundo del cine. Al ya mencionado David Lynch, cabría añadir una extensa lista que englobaría a directores y directoras como a actores y actrices de primera fila. De hecho, la lista es tan apretada que resultaría imposible condensarla en estas páginas. Laurence Fishburne (*CSI*, *Hannibal*, *Black-ish*), Naomi Watts (*Gypsy*), Kevin Spacey (*House of Cards*), James Franco (*11/22/63*, *The Deuce*), Nicole Kidman (*Big Little Lies*), Kathy Bates (*Six Feet Under*, *American Horror Story*, *The Office*, *Feud: Bette and Joan*, *Disjointed*), Jessica Lange (*American Horror Story*, *Feud: Bette and Joan*), Susan Sarandon (*Feud: Bette and Joan*), Jean Fonda (*Grace & Frankie*), Michael Douglas (*El método Kominsky*), Al Pacino (*Hunters*) Winona Ryder (en esa *Stranger Things* que tanto ha contribuido a reforzar la tendencia que estamos analizando, atrayendo el cariño de una generación que vivió una segunda época de oro de las series en los años ochenta; certificando «la entrega

⁷ No está de más señalar, empero, que, en el pasado, autores de la talla de Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman o Raúl Ruiz, entre otros, no tuvieron el menor reparo en dirigir trabajos destinados a la televisión.

⁸ A todo aquel que desee ahondar en esta cuestión —así como en el fenómeno fan—, recomendamos la lectura de la obra de María del Mar Grandío Pérez *Adictos a las series. 50 años de lecciones de los fans* (Barcelona, UOC, 2016) o bien el sugerente trabajo de Jorge Carrión *Teleshakespeare* (Madrid, Errata Naturae, 2011).

del testigo» y llevándolo más lejos), Sean Penn (*The First*⁹) e incluso Robert Downey Jr. (actor mejor pagado en 2014 y 2015 según la revista *Forbes*) ha regresado a la pequeña pantalla tras su paso por *Ally McBeal* (1997-2002), en este caso como productor de la nueva versión de la serie *Perry Mason* para HBO.

Por lo que respecta a los directores que han abrazado este formato con resultados notables, encontramos a David Fincher (*House of Cards*, *Mindhunter*), Steven Soderbergh (*The Knick*), M. Night Shyamalan (*Wayward Pines*), Guillermo del Toro (*The Strain*), Juan Antonio Bayona (*Penny Dreadful*) o al mismísimo Woody Allen con *Crisis in Six Scenes* para Amazon. No es de extrañar, por tanto, que el número de capítulos por temporada (sobre todo en aquellas de más éxito) se vea reducido en ocasiones a fin de que el reparto y el resto del equipo, muy solicitados, puedan atender a otros proyectos (basten como ejemplos las participaciones de James Franco, Woody Harrelson o Matthew McConaughey en mini-series o de Bayona dirigiendo capítulos sueltos de series como *Penny Dreadful*)¹⁰.

Un nuevo escenario

La pregunta que cabe plantearse ahora es: ¿qué nuevas ventajas y oportunidades trae este nuevo escenario? De antemano, queremos dejar claro nuestro optimismo respecto al futuro del sector, no sólo por cuestiones sentimentales sino, como vamos a ver inmediatamente, atendiendo a las posibilidades que traerá esta tercera época dorada de la televisión («inteligente»). Frente al malestar o las voces de alarma que puedan surgir en determinados ámbitos (como el de los puristas de los formatos tradicionales o los grandes conglomerados mediáticos generalistas, que parecen haber asumido lo imparable del cambio), lo cierto es que el cambio de modelo traerá consigo diversas ventajas frente al modelo precedente.

⁹ César Nogareda, «Sean Penn ficha por la nueva serie del creador de *House of Cards*» en *Hipertextual* (21 de septiembre de 2017). Disponible en: <<https://hipertextual.com/2017/09/sean-penn-the-first-beau-willimon>>.

¹⁰ En este sentido, tampoco es extraña la participación de directores consagrados que deciden rodar algún capítulo emblemático para alguna serie sin implicarse más. Pensamos en «Grave Danger», el doble episodio perteneciente a la serie *CSI*, que fue dirigido por Quentin Tarantino y que se emitió en 2005. Asimismo, es muy frecuente la implicación de los mencionados directores en los procesos de creación y producción y el rodaje de algún capítulo: aparte de los ya citados Lynch o del Toro, cabría añadir figuras de la talla de Martin Scorsese y su participación en *Boardwalk Empire* (2010-2014).

Ya hemos hablado de la mayor diversidad de formatos y temáticas que la independencia respecto a las formas tradicionales de financiación y producción (*majors*, publicidad, etc.) ha traído consigo. Asimismo, hemos mencionado la mayor resonancia del público —con hábitos de consumo diferentes de los de periodos anteriores— con los metrajés más reducidos (por capítulo), pero más dilatados (serializados) en el tiempo, lo que permite, por una parte, el mantenimiento de la capacidad de atención del espectador —aunque posteriormente decida encadenar capítulo tras capítulo— y, por otra, el desarrollo de tramas y personajes. No debemos olvidar aquí el peso de esa «segunda pantalla» de la que habla, entre otros, Elena Neira¹¹. Resulta evidente que en una sala de cine no se puede detener la proyección para tuitear o comentar a tiempo real con otros usuarios la película (amén de que supondría una soberana grosería molestar al resto de la sala con el uso del móvil). Y, sin embargo, es una práctica muy extendida a fecha de hoy. En este caso, el consumo doméstico, tanto de largometrajés como de series, se presta más a este tipo de actividades.

El siguiente aspecto que debemos destacar tiene que ver con las nuevas opciones que este esquema puede suponer para el conjunto del *star system*. Sin tratarse de un fenómeno del todo novedoso, podemos señalar que las series se han convertido (otra vez si se quiere) en el trampolín que impulsa la carrera de rostros desconocidos, algunos de los cuales saltarán —aunque sea de un modo puntual— a la gran pantalla y otros se sentirán cómodos (y muy bien retribuidos) en los formatos domésticos. Pensamos en los ejemplos de Kit Harington (Jon Nieve en *Juego de tronos*), Emilia Clarke (Daenerys Targaryen en *Juego de tronos*) o Millie Bobby Brown (Once en *Stranger Things*). Para otros, como en los casos de Benedict Cumberbatch, quien a pesar de haber iniciado su carrera simultaneando trabajos en cine y televisión, será esta última —Gracias a *Sherlock* (2010-)— la que la haga despegar de manera definitiva; o en el de Jason Momoa, que gracias a la popularidad de series como *Baywatch* y sobre todo *Juego de tronos* ha llamado la atención de los directores y ha encarnado a personajes tan emblemáticos dentro del imaginario popular como Conan el bárbaro o Aquaman. Lo mismo podemos decir de la trayectoria del conocido actor

¹¹ Cfs. Patricia Diego-González, Enrique Guerrero-Pérez y Cristina Etayo-Pérez «Televisión conectada en España: contenidos, pantallas y hábitos de visionado» (*Revista Mediterránea de Comunicación*, 30 de junio de 2014). Disponible en: <<https://www.mediterranea-comunicacion.org/article/view/2014-v5-n1-television-conectada-en-espana-contenidos-pantallas-y-habitos-de-visionado>>.

Peter Dinklage tras su paso por *Juego de tronos* o de la de Sofia Vergara (*Modern Family*).

Hemos dejado para el final la que nos parece una función maravillosa que cumplen (y que, en parte, siempre han cumplido) las series, ahora con el añadido de que van camino de convertirse en el formato *mainstream* por excelencia. Nos referimos al «reciclaje» de, en especial, los actores y actrices que han superado cierta franja de edad. Frente al ocaso al que la gran industria empuja sobre todo a las actrices maduras y que ha sido denunciado por personalidades como Jane Fonda, Meryl Streep, Patricia Arquette o Liv Tyler, las series contemporáneas —como ya hemos visto, menos sujetas a los métodos tradicionales de financiación y, por lo tanto, más «osadas»— constituyen el escenario perfecto para el resurgimiento de dichas figuras. *Feud* (2017), protagonizado por unas soberbias Susan Sarandon y Jessica Lange, entraña un canto tanto temático como literal a esta cuestión; al mismo tiempo supone una denuncia de la situación y una prueba irrefutable del inagotable potencial de las grandes estrellas. *Big Little Lies* (2017-2019), con Nicole Kidman y Laura Dern, certifica la tendencia.

A través de estas páginas, hemos tratado de poner de manifiesto las numerosas ventajas que los nuevos canales de producción y distribución están trayendo consigo. Lejos de sentirnos atemorizados antes la desaparición del «séptimo arte», consideramos que el escenario que se despliega ante nosotros supondrá un relanzamiento del interés mayoritario por las narraciones audiovisuales, posibilitará la creación de trabajos más arriesgados, integrará a los agentes de la industria con más experiencia. Y todo esto con independencia del formato en el que puedan desarrollarse ahora o en el futuro, ya que, lo que resulta evidente, es que seguiremos necesitando y adorando las buenas historias con independencia de cómo éstas se presenten.

Bibliografía

- Carr, N. (2011). *Superficiales. ¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes?* Barcelona: Paidós.
- Carrión, J. (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.

- Diego-González, P.; Guerrero-Pérez, E. y Etayo-Pérez, C. (2014). Televisión conectada en España: contenidos, pantallas y hábitos de visionado. *Revista Mediterránea de Comunicación* [en línea] 5 (1). Disponible en: <https://www.mediterranea-comunicacion.org/article/view/2014-v5-n1-television-conectada-en-espana-contenidos-pantallas-y-habitos-de-visionado>
- Eco, U. (1995). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.
- Grandío, M. del M. (2016). *Adictos a las series. 50 años de lecciones de los fans*. Barcelona: UOC.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- McLuhan, M. (2009). *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- Neira, E. (2016). *La otra pantalla. Redes sociales, móviles y la nueva televisión*. Barcelona: UOC.
- Torrado, S.; Ródenas, G. y Ferreras, J. G. (2017). *Territorios transmedia y narrativas audiovisuales*. Barcelona: UOC.

Perfil biográfico de los autores

Gabri Ródenas. Escritor y profesor de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Murcia. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Murcia (2006) y doctor en Filosofía por la misma universidad (2009) con una tesis titulada *Jim Jarmusch: Lecturas sobre el insomnio americano (1989-1991)*. Compagina su carrera literaria con la docencia y la investigación. Es autor de textos científicos y novelas traducidas a varios idiomas, así como de artículos de divulgación. Sus líneas de investigación son: Narrativa Audiovisual, con especial peso en el desarrollo de guiones cinematográficos, y Deontología en el ámbito audiovisual.

Susana Torrado Morales. Profesora Titular de Comunicación Audiovisual y Vicedecana de Planes de Estudios en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Murcia. Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Navarra (1998) y doctora en Comunicación Audiovisual por la misma universidad (2003) con una tesis titulada *“La presencia del cine vasco en la bibliografía cinematográfica española (1968-2002)”*. Entre 1998 y 2003 compaginó la docencia como ayudante en

la Facultad de Comunicación de dicha universidad con una estancia predoctoral en la Universidad de Montevideo (2001). En 2004 realizó otro viaje a Uruguay, para impartir la asignatura Documentación Periodística en primero de Comunicación de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Montevideo. En febrero de 2005 se incorporó a la Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Murcia donde actualmente imparte la asignatura Periodismo Audiovisual en 2º de Grado de Comunicación Audiovisual. Sus líneas de investigación son: Fuentes cinematográficas, Periodismo Audiovisual y Evaluación de Publicaciones científicas y ha publicado varios artículos en revistas prestigiosas en el área como Comunicación y Sociedad, Journal of Scholarly Publishing y Revisa Española de Documentación Científica.