



Representaciones de la violencia machista en la ficción televisiva española de ámbito público:

La otra mirada y Néboa

Representations of male violence in Spanish public TV

fiction: La otra mirada and Néboa

Nerea Cuenca Orellana

Sonia Dueñas Mohedas

Natalia Martínez Pérez

Recibido: 14/12/2020

Aceptado: 4/12/2023

RESUMEN

En los últimos años, las series de televisión han apostado por mujeres protagonistas que, además de tener un rol principal en las tramas, ponen sobre la palestra cuestiones que importan a nivel social como la violencia de género o la maternidad. La cadena de ámbito público, Televisión Española (TVE), es partícipe de esta tendencia ofreciendo ficciones a la audiencia que articulan interesantes debates en torno a la desigualdad de género. El presente artículo ofrece un análisis textual de dos series de televisión recientes: *La otra mirada* (TVE: 2018-2019) y *Néboa* (TVE: 2020), en las que existe un protagonismo femenino incuestionable. Desde una perspectiva feminista, se concluye que ambas ficciones

Nerea Cuenca Orellana es doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Burgos, profesora en el departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Rey Juan Carlos y miembro del Grupo de Investigación de alto rendimiento en la Comunicación de las Causas Sociales (Solidarydar). Sus líneas de investigación parten principalmente de los Estudios Televisivos y los Estudios de Género. Es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas, como *Ex æquo* y *Disertaciones*. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2888-8403>

Sonia Dueñas Mohedas (Madrid, 1985) es doctora en Investigación en Medios de Comunicación y profesora en el Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid, en donde forma parte del Grupo de Investigación TECMERIN (Televisión-cine: memoria, representación e industria). Es Secretaria General de la Asociación de Difusión de Estudios y Cultura Coreana en España (ADECCE). Sus líneas de investigación parten principalmente de los Estudios Fílmicos y los Media Industry Studies. Es autora de diversos textos publicados en Routledge, Fragua y L'Atalante. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5077-7569>

Natalia Martínez Pérez (Vizcaya, 1986) es doctora en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III de Madrid, profesora ayudante doctora en el departamento de Historia, Geografía y Comunicación de la Universidad de Burgos y miembro del grupo de investigación TECMERIN (Televisión-cine: memoria, representación e industria). Sus líneas de investigación parten principalmente de los Estudios Televisivos y los Estudios de Género. Es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas, como *Icono 14* y *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2704-3572>

Cómo citar este artículo: Cuenca Orellana, Nerea; Dueñas Mohedas, Sonia y Martínez Pérez, Natalia (2024). Representaciones de la violencia machista en la ficción televisiva española de ámbito público: *La otra mirada y Néboa*. *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas*, 9 (1), 01-31. doi: <https://dx.doi.org/10.17979/arief.2024.9.1.7260>

españolas articulan personajes complejos, caracterizados por su personalidad y capacidad de decisión, y enfrentados a situaciones sexistas.

Palabras clave: series de televisión; violencia de género; maternidad; TVE; Estudios de género; roles de género

ABSTRACT

Recently, television series have opted for female protagonists who, in addition to having a leading role in the plots, bring to the forefront socially important issues such as gender violence or motherhood. The Spanish public television broadcaster, Televisión Española (TVE), participates in this trend by offering fictions to the audience that articulate interesting debates on gender inequality. This paper offers a textual analysis of two recent television series: *La otra mirada* (TVE: 2018-2019) and *Néboa* (TVE: 2020), in which there is an unquestionable female protagonism. From a feminist perspective, it is concluded that both Spanish fictions articulate complex characters, defined by their personality and determination and their ability to deal with sexist situations.

Keywords: television series; gender violence; motherhood; TVE; gender studies; gender roles.

RESUMO

Nos últimos anos, as series de televisión apostaron por mulleres protagonistas que, ademais de ter un rol principal nas tramas, poñen sobre a palestra cuestións que importan a nivel social como a violencia de xénero ou a maternidade. A cadea de ámbito público, Televisión Española (TVE), é partícipe desta tendencia ofrecendo ficcións á audiencia que articulan interesantes debates ao redor da desigualdade de xénero. O presente artigo ofrece unha análise textual de dúas series de televisión recentes: *La otra mirada* (TVE: 2018-2019) e *Néboa* (TVE: 2020), nas que existe un protagonismo feminino incuestionable. Desde unha perspectiva feminista, conclúese que ambas as ficcións españolas articulan personaxes complexos, caracterizados pola súa personalidade e capacidade de decisión, e enfrentados a situacións sexistas.

Palabras chave: series de televisión; violencia de xénero; maternidade; TVE; Estudos de xénero; roles de xénero

1. INTRODUCCIÓN: LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN ESPAÑA COMO PREOCUPACIÓN SOCIAL

El estudio *Diagnóstico de la mujer en la España de hoy*, publicado por el Instituto de las Mujeres en 2019, es uno de los recientes estudios que ofrece una completa radiografía sobre la situación de las españolas. En la investigación se realizaron 1.500 encuestas a mujeres de entre 18 y 64 años (1.200 a jóvenes de 18 a 34 años, y 300 a mujeres de 35 a 64 años) con el objetivo de conocer cómo viven, qué piensan y qué expectativas tienen con respecto a su futuro. Según el informe, la mayor preocupación en el primer segmento de edad, con un 77,7%, fue la violencia de género, dato que aumentaba hasta el 80,3% en las encuestadas del segundo tramo. De esta forma, la problemática de la violencia machista se situaba por delante de cuestiones como el mercado laboral o la pobreza (Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades, 2019).

La violencia de género se dibuja en los últimos años como una de las grandes preocupaciones de la ciudadanía española. No obstante, es una realidad que se ha puesto sobre la palestra, y que, desde 2017, con la determinación del “Pacto de Estado contra la Violencia de Género”, se han llevado a cabo políticas públicas que la combatan, siguiendo el recorrido marcado por la Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género.

En España, desde enero de 2003, se han contabilizado 1.212 víctimas mortales por violencia de género hasta el día de hoy (julio 2023)¹. En las calles, las manifestaciones de repulsa no dejan de presentarse como una de las armas para

¹ Véase:

<https://violenciagenero.igualdad.gob.es/violenciaEnCifras/victimasMortales/fichaMujeres/home.htm>

luchar por un mundo igualitario. En este sentido, con respecto al tratamiento informativo, las cadenas de televisión demuestran siempre una postura condenatoria y un ánimo de concienciación.

Teniendo en cuenta estos aspectos introductorios, el presente trabajo busca concretar, a través de un análisis de las series *La otra mirada* (TVE: 2018-2019) y *Néboa* (TVE: 2020), cómo se refleja la violencia de género en las series de ficción interpretadas por mujeres con el objetivo de descubrir qué estrategias subyacen en estas representaciones ficticias del mundo real, particularmente en la ficción de ámbito público. El trabajo parte de la idea actual de los estudios de género, que defienden la necesidad de buscar un nuevo marco teórico para avanzar en la evolución social (Rodríguez et al., 2016, p. 12). Para completar la investigación, se revisa el papel que las protagonistas ocupan desde el punto de vista narrativo teniendo en cuenta la objetivación de la mujer en los contenidos audiovisuales. Con ello, se pretende revisar si los personajes femeninos de las dos series se presentan como objetos o sujetos de la narración y si favorece o perjudica al desarrollo y comprensión del contenido que transmiten.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 La representación de la violencia machista y la maternidad en los medios de comunicación

En los contenidos de ficción televisiva española destinados al público adolescente y juvenil durante las dos primeras décadas del siglo XXI se ha presentado la violencia como un hecho sobre el que concienciar en cuanto a su aumento en los centros educativos y en las calles de España (González Fernández, 2012, p. 944). Sin embargo, autoras como Hidalgo-Marí, Segarra-Saavedra y Palomares-Sánchez consideran que “[...] la ficción española producida para el VoD sigue

tímida frente a [...] la violencia de género, el feminismo, la diferencia de clases o el tratamiento del colectivo LGTBI+” (2022, p. 129). De hecho, “estas problemáticas asumen una presencia fugaz en el seno de los relatos y no suelen ser el hilo narrativo principal de las ficciones” (2022, p. 129). La violencia machista se concibe desde hace dos décadas como una preocupación mediática, política, social y legal. Ya en 2002, el Instituto Oficial de Radio y Televisión Española publicó, junto al Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, el *Dossier de prensa Mujer, Violencia y Medios de Comunicación* con el objetivo de concienciar e investigar el tratamiento de la información sobre la violencia de género, concluyendo que los medios de comunicación tienen la obligación de “contribuir de forma decisiva a una didáctica social dirigida a eliminar este tipo de violencia” (López Díez, 2002, p. 7).

Tras casi veinte años de investigaciones al respecto y más de sesenta años de estudios académicos con perspectiva de género, se ha buscado educar a las nuevas generaciones en la visibilización y erradicación de la violencia machista, haciendo énfasis en el papel de los medios. Estos son factores sociales clave en la construcción social de género a la hora de buscar cómo representar la realidad y ver cómo la audiencia acepta e interioriza dicha construcción, la cual es muy difícil de eliminar una vez naturalizada (Bouza, 2016, p. 28).

El concepto “violencia de género” hace referencia a actos violentos (controlar, lastimar, castigar o asustar) que ejercen los hombres sobre las mujeres (Portillo et al., 2010, p. 409). En España, el testimonio y posterior asesinato de Ana Orantes, en 1997, visibilizó la violencia machista a nivel mediático y a escala nacional. Por aquél entonces, se reconocía como “violencia doméstica” a todos aquellos actos violentos que ocurrían en el ámbito privado. Sin embargo, el caso de Orantes sacó

a la luz una cuestión que estaba oculta en la sociedad española desde hacía siglos (López Díez, 2002, p.7). Globalmente, la violencia de género ya había sido tratada en 1995 en la Conferencia Mundial de la Mujer de Beijing (Burgos, 2012, p. 385).

Por otro lado, otra de las conclusiones a las que llega el citado estudio *Diagnóstico de la mujer joven en la España de hoy* es que el 66'5% de las mujeres encuestadas se muestran preocupadas por la conciliación personal y profesional. Además, la maternidad se desdibuja como clave para que las mujeres se sientan realizadas. El 59'3% de las encuestadas considera que la maternidad no es sinónimo de realización, mientras que el 52'5% sostiene que no necesitan tener hijos para sentirse realizadas. Pese a estos datos, la maternidad ha sido vista como una representación idealizada de cómo deben ser las mujeres en función del modelo femenino normativo que “se asocia al binomio mujer-madre, una institución social que está construida con base al bienestar del hijo y, que, al mismo tiempo, es discursiva e histórica [...] [y a la que] se le ha atribuido el carácter del ser natural” (Castañeda y Contreras, 2016). Es decir, como postulara Rich, la maternidad tiene una ideología e históricamente ha estado regulada por los varones (2019, pg. 78). En todas las culturas, “la maternidad conceptualizada por el pensamiento patriarcal está asociada a un principio de feminidad y un mandato de género: todas las mujeres deben ser madres y serlo es el prerrequisito para convertirse en una mujer normativa” (Menéndez y Fernández, 2020, p. 295).

Es, a partir del siglo XVIII, cuando se subraya la importancia de la maternidad, pero dentro de una jerarquía, esto es, “le otorgó un lugar especial a la maternidad, colocándola al servicio del hijo” (Oiberman, 2004, p. 122). Ya Simone de Beauvoir (2005), en 1949, sugería que el patriarcado había naturalizado la maternidad, construyéndola como un pilar de la subjetividad femenina.

Asimismo, “se inscribe en el orden de lo cultural, desde donde se articula como mito a partir de tres ilusiones: naturalidad, atemporalidad y relación exclusiva, un dispositivo que constituye creencias y anhelos colectivos desde donde configurar su valoración social” (Fernández, 1994, p. 168). Esta concepción de la maternidad tiene su correlato en los contenidos audiovisuales. En las narraciones contemporáneas, la maternidad todavía es central para el desarrollo de las acciones y conflictos o en la definición de los personajes. Puede subrayarse cómo, a pesar de la evolución en las características psicológicas de los personajes femeninos, el tradicional rol maternal no ha desaparecido (León Ciliotta, 2018). Precisamente, ese rol se refuerza en muchas ficciones.

La maternidad se constituyó como el único reconocimiento social en las mujeres hasta que pudieron abordar el ámbito profesional. Pero, en pleno siglo XXI, esta se presenta como un problema en lo relativo a la conciliación. La figura de la madre actual es aquella que debe demostrar habilidades profesionales dedicando su energía física y emocional, además de una completa disponibilidad para atender todas las demandas de sus hijos. No se trata únicamente de los cuidados básicos y la protección, sino a la dedicación exclusiva e intransferible al hijo o, dicho con otras palabras, la maternidad queda vinculada al servicio y protección de los hijos hasta el final. El objetivo, por tanto, es que los medios muestren una postura crítica con respecto a la maternidad, puesto que “si no se cuestionan los roles tradicionales de las mujeres, lo que acaban haciendo es perpetuar la situación” (Medina Bravo et al., 2014, p. 502).

2.2 Roles de género y medios de comunicación

Los medios de comunicación de masas influyen en la forma de pensar y actuar

de los espectadores. Estos *mass media* son un instrumento de plasmación y de control de los imaginarios sociales (Iadevito, 2014, p. 215). Son también los medios de comunicación los que refuerzan, mantienen o eliminan los roles de género, es decir, las construcciones sociales que mantienen o reestructuran el ideal de masculinidad y de feminidad que tiene una sociedad según un contexto determinado. Es decir, es el sistema social de género lo que estipula los roles o papeles que cada uno debe desempeñar (Bogino y Fernández, 2017, p. 163). Estos roles condicionan los deberes, derechos y expectativas e, incluso, establecen cuáles son las tareas y trabajos que les son propios, señalando lo que se considera socialmente aceptable e inadecuado (Contreras y Trujillo, 2014, p. 32). En el momento actual, en el que el posfeminismo se ha convertido en objeto de análisis (Gill, 2007), las representaciones de género constituyen un panorama de contradicciones y paradojas. Como señala Menéndez:

“el postfeminismo pretende haber superado el patriarcado. Una de las tensiones más visibles es la que se produce entre la libre elección y la presión social: el postfeminismo siempre se instala en la primera de las opciones, negando incluso la existencia de la segunda” (Menéndez, 2022, p. 95).

McRobbie (2009), a partir del análisis de diversos fenómenos socioculturales, describe el postfeminismo como un rechazo hacia las oleadas feministas de los 70 y de los 80 debido a la asimilación de ciertos elementos feministas en los discursos políticos e institucionales. Sí se introduce el lenguaje feminista en los medios -términos como “empoderamiento” o “elección”-, pero vacíos del significado originario. El concepto “postfeminismo”, ya de por sí, engloba una diversidad de significados y, más aún, interpretaciones que se han ido construyendo especialmente a lo largo de la última década. Así pues, [...] el postfeminismo también ha sido definido como un rechazo hacia el feminismo. Se trataría entonces de una aproximación a los discursos que atribuyen problemas

sociales, culturales y económicos, tanto de hombres como de mujeres, al feminismo” (López Rodríguez, 2015, 145). Al respecto, se presenta como un nuevo movimiento de liberalización de las mujeres, “pero esconde una versión perversa de dicha liberalización” (Jarava y Plaza, 2017, p. 3). Esto ocurre, precisamente, porque “su mensaje final transmite que las mujeres no pueden tenerlo todo, deben elegir entre feminidad y feminismo, entre trabajo y familia, entre igualdad y satisfacción [...] supone una vuelta a los valores del sistema capitalista y patriarcal” (2007, p. 3).

En cuanto a los medios de comunicación, a pesar de la importancia que se le ha dado a nivel europeo el conocimiento del lenguaje audiovisual, de haber incluido la alfabetización mediática como competencia educativa en primaria y secundaria y velar continuamente por el correcto uso de los medios, aún resulta necesario detenerse a analizar con profundidad y cuestionar los mensajes. La teoría feminista ha señalado, desde hace décadas, la primacía del sistema patriarcal en todos los ámbitos humanos: economía, sociedad, historia y, por supuesto, en la generación de productos culturales. De hecho, en 1980, la Organización de las Naciones Unidas (ONU) reconoció que los medios de comunicación de masas promueven el patriarcado (Portillo et al., 2010, p. 409), una situación que infravalora y limita a las mujeres.

El mundo audiovisual ha generado representaciones masculinas y femeninas a partir de las vivencias y experiencias en el mundo real que tienen y hayan tenido los guionistas (Aularia, 2015, p. 10) y demás profesionales del sector audiovisual. Las diferencias de género creadas en la cultura occidental siguen presentes en los medios de comunicación y sus representaciones. Una representación cultural de la sociedad permite precisar cómo se determina este concepto y, con ello, también

cómo se define aquello que no lo es. Al fin y al cabo, las representaciones afectan a la regulación, la identidad y aquellos significados del mundo real que se adoptan como válidos (Leve, 2012, p. 10), de forma que son parte de la producción y del consumo de la sociedad contemporánea. Según Chirino (2019), los medios ofrecen una representación “distorsionada, sesgada, estereotipada y violenta” (2019, p. 71) de las mujeres, que consecuentemente atenta contra su dignidad.

Esta desvalorización de las mujeres y, por tanto, de lo femenino como constructo “se ha naturalizado y se ha enmarcado como algo ahistórico” (Contreras y Trujillo, 2014, p. 31). Paulatinamente, se han introducido novedades en las representaciones que se acerquen a la realidad y faciliten a las espectadoras sentirse identificadas. Esto tiene un doble objetivo: atraerlas a ver dichos contenidos y, a su vez, satisfacer todos los nichos de mercado, especialmente el femenino. Surgen, así, nuevas imágenes que proponen nuevas representaciones sobre las mujeres, alejadas de las tradicionales como “madre” o “novia” del héroe; y se abandona, incluso, el ideal de “compañera perfecta”, popular a principios del nuevo milenio, para dar paso a mujeres que cuentan y viven en primera persona su propio objetivo narrativo. Esto supone una mayor presencia en la acción y, por tanto, un mayor tiempo de representación en tramas que enganchan/preocupan a las mujeres en la actualidad (Cerezo-Prieto et al., 2019, p. 13). Por ejemplo, las nuevas representaciones femeninas incluyen la dimensión profesional como algo intrínseco o la maternidad como una cuestión complejizada.

Los medios se consideran el espejo de la realidad o, de manera prescriptiva, de lo que debería ser la realidad. Es más, “reflejan y difunden un acercamiento a la

realidad y por tanto también una aproximación, una manera de entender a los hombres y las mujeres [...]” (Loscertales y Núñez, 2009, p. 439). Los medios de comunicación dibujan estereotipos y roles de género que transmiten a la audiencia, así, estos se constituyen como objeto de interés “debido al impacto que generan en la vida cotidiana de los espectadores” (Saldívar et al., 2015, p. 2014). Por ejemplo, al llegar al clímax final, el héroe gana y alcanza su objetivo narrativo, y, por su parte, el villano o antagonista pierde y, en la mayoría de los casos, muere².

En las últimas décadas, los personajes femeninos y sus intereses se han abierto camino en las ficciones televisivas. Si bien su llegada, liderando la acción, se dio especialmente en las primeras décadas del siglo XXI cuando las series de televisión han optado por las mujeres protagonistas para conectar con su público objetivo. Dicho con otras palabras, “los personajes femeninos ya sea en series dirigidas al público general u orientadas a las mujeres están en alza” (Gavilán, et al., 2019, p.369). Un repaso a los estrenos en *prime time* de TVE de los últimos años ilustra este fenómeno. Series como *Mujeres* (2006), *La señora* (2008-2010), *Clara Campoamor*, *La mujer olvidada* (2011), *14 de abril*, *La República* (2011-2019), *Isabel* (2012-2014), *El Ministerio del tiempo* (2015-2020), *La sonata del silencio* (2016), *Traición* (2017), *Reinas* (2017), *Fugitiva* (2018), *La otra mirada* (2018-2019), *Promesas de arena* (2019), *Inés del alma mía* (2020), *Néboa* (2020), *Dos vidas* (2021), *Ana Tramel*, *El juego* (2021) o *Sequía* (2022) cuentan con mujeres como protagonistas o coprotagonistas.

Los personajes femeninos se abren paso en las narraciones seriadas para

² Esta simbología y la moralidad que subyace en esta división la determinó Vladimir Propp en su obra *Morfología del cuento* [1998 (1928)].

deconstruir o cuestionar estereotipos, así como introducir novedades en la representación de las mujeres. Como segmento de público, la audiencia femenina supone una oportunidad para ofrecer nuevas alternativas de consumo televisivo en abierto, que, además, tienen una fuerte competencia con las plataformas de video bajo demanda. Asimismo, los personajes que los contenidos audiovisuales presentan no solo sirven de reclamo, sino que los espectadores “construyen interpretaciones que les permiten utilizar el relato en direcciones diferentes en función de sus características sociodemográficas y sus circunstancias vitales” (Chicharro, 2013, p. 13). No solo existe un incremento de los personajes femeninos en las narraciones, sino que también se muestran otras características. Como señalan Ortega Lorenzo y Simelia Solá, además de aparecer en la esfera profesional y mostrarlas seguras de sí mismas, también se las presenta con un alto grado de independencia emocional y personal, esto es, como una representación femenina de lo que está aceptado en la masculinidad (2012, p. 1007), aunque estos personajes podían verse relegados a un plano secundario y no ser protagonistas de las ficciones. No obstante, se tiende poco a poco a equilibrar las igualdades existentes en términos de poder y estatus, especialmente en el ámbito profesional. Es, por ello, que la ficción televisiva se erige como un espacio idóneo para ofrecer ciertas transgresiones que se han podido observar de forma paulatina en la última década, tratando de acompañar los cambios producidos en el contexto social español. En términos generales, estas narrativas se sustentan en el “empoderamiento” de las mujeres, ofreciendo una imagen basada en la seguridad propia y libre albedrío. “El énfasis en la elección individual y la agencia es el eje discursivo principal, que deja en la oscuridad la existencia de desigualdades sociales y de relaciones de poder” (Menéndez, 2021, p. 115). De hecho, pareciera que “se derivan de decisiones individuales y no de estructuras, culturas, sistemas sociales y/o políticos” (2021,

p. 115).

3. METODOLOGÍA

Existen una multitud de investigaciones en torno a la representación de las mujeres en la ficción española publicados en la última década, destacando especialmente estudios como el de Cerezo-Prieto, González-de-Garay y Marcos-Ramos (2019), siendo un análisis de contenido exhaustivo de series de televisión de producción nacional entre 2010 y 2017. Este, revela claramente la infrarrepresentación de las mujeres durante esta etapa. En este sentido, también resulta relevante el trabajo llevado a cabo por Chicharro-Merayo (2018) con respecto a las mujeres protagonistas a través de ficciones históricas, aportando una propuesta metodológica extensible a cualquier contenido ficcional actual. En este sentido, resulta necesario tener en consideración la trayectoria académica de Cascajosa-Virino (2017) en cuanto al estudio de la labor profesional de las mujeres creadoras y su producción, de tal forma que su revisión de los personajes femeninos en la ficción española es indispensable. En consideración como contrapunto a estas investigaciones, se encuentra el diagnóstico sobre personajes masculinos en la televisión española de Guarinos (2013), que permite obtener una mirada panorámica de la ficción nacional y una propuesta de herramienta metodológica que sirva para el análisis de la actualidad.

Este artículo parte de una metodología cualitativa basada en un análisis textual de las series de televisión *La otra mirada* (26 capítulos) y *Néboa* (8 capítulos), ambas emitidas en TVE. Se pretende conocer si están presentes los siguientes ítems: la violencia de género, la maternidad y, en tercer lugar, la conciliación familiar y profesional. Estas variables que, tal y como se ha explicado anteriormente, preocupan a las mujeres españolas según el Instituto de la Mujer y para la

Igualdad de Oportunidades; permiten descubrir cómo se presentan y resuelven estas cuestiones que aparecen dentro de la narrativa. A partir de ello, las variables a analizar en ambas series son las siguientes:

Tabla 1. Variables de análisis de los personajes femeninos protagónicos

| VARIABLES DE ANÁLISIS | | |
|--------------------------------|----------------------|---|
| V1. Ideal de maternidad | Relación madre-hija | ¿Cómo es? |
| | | ¿Cómo actúa la madre? |
| | | ¿Existe sobreprotección? |
| | Relación madre-hijo | ¿Cómo es? |
| | | ¿Cómo actúa la madre? |
| | | ¿Existe sobreprotección? |
| V2. Violencia de género | Agresión sexual | ¿Se pone en entredicho? |
| | | ¿Se incita a la denuncia? |
| | Asesinato | ¿En qué modo se justifica narrativamente? |
| | Maltrato psicológico | ¿Cómo afecta a la víctima? |
| | | ¿Cómo se evidencia? |

Fuente: elaboración propia.

3.1 *La otra mirada y Néboa*

La cadena pública española parece haber apostado por series de producción nacional, rodadas en el propio país y con mujeres como protagonistas. Las series elegidas para este estudio cumplen con estas características. La primera de ellas, *La otra mirada* (TVE: 2018-2019), serie producida por Boomerang TV, está ambientada en una academia para jóvenes en la Sevilla de los años 20. Las jóvenes

viven en el centro internas, donde las profesoras se involucran en su educación y los acompañan en su desarrollo como personas dentro una sociedad en la que son marginalizadas. Las profesoras, por su parte, tienen sus propios conflictos dentro y fuera del centro educativo, con las compañeras de trabajo, con las alumnas y su educación, pero también con sus familias y parejas. El centro de enseñanza, que está aferrado a las tradiciones propias de la ciudad y de los tiempos, cambia con la llegada de una nueva profesora, que tiene una forma muy distinta de ver las cosas.

En el segundo caso, *Néboa*, serie policiaca estrenada en 2020 en TVE y producida por Voz Audiovisual, parte de una historia que comienza con la aparición del cuerpo sin vida de una adolescente que vive en la isla gallega Néboa (“niebla” en gallego) y ahijada de Carmela Souto (Isabel Naveira), sargento del cuartel. Para resolver el caso, la teniente de la Guardia Civil especializada en homicidios y secuestros, Mónica Ortiz (Emma Suárez), se desplaza a Néboa. En el lugar, han sucedido asesinatos que nunca se llegaron a resolver. La creencia popular es que el asesino es el “urco”, una figura masculina mitológica con cabeza de lobo que sale del mar rodeado de cadenas para llevarse a los vivos. Mónica, extranjera en la isla, llega acompañada de su hija adolescente, Vega (Alba Galocha). Su fórmula para atrapar a criminales es cotejar testimonios, analizar pruebas y aprovechar sus mentiras y contradicciones para cercar, así, al delincuente. Mónica comienza a trabajar con Carmela, quien tiene un hijo, Gael (Nacho Nugo) de una edad aproximada a Vega y pronto se hacen amigos. *Néboa* cuenta con dos protagonistas femeninas que mantienen numerosas conversaciones a lo largo de los capítulos. Estos diálogos son sobre el asesino que anda suelto y que ambas quieren capturar, por lo que sus conversaciones versan sobre varios personajes o posibles sospechosos, y, aunque la cuestión afectiva sí es objeto de conversación,

en ningún momento hablan sobre el interés amoroso de alguna de ellas.

Se han elegido estas dos series como objeto de estudio porque comparten varias características: se han estrenado en el mismo lustro, están protagonizadas por personajes femeninos, que se mueven en el ámbito profesional y buscan soluciones a los problemas que las rodean. Y es que, aunque *La Otra Mirada* se sitúe en la España de hace un siglo, las cuestiones que se abordan siguen estando de plena actualidad. Esto se debe a que las normas que regulan el contenido cultural son mutables, puesto que se ven afectadas por los cambios sociales, culturales y económicos de un momento histórico y de una sociedad determinada (Veissière, 2018, p. 1). Por este motivo, es interesante conocer cómo los medios presentan una representación ficcional de las inquietudes de las mujeres en un contexto social y cultural actual. Asimismo, es importante considerar que las dos ficciones pasan el denominado Test de Bechdel (1985)³ al ofrecer una narración que cumple cierta perspectiva feminista.

³ El llamado “Test de Bechdel” es una técnica informal pero reveladora para extraer conclusiones sobre la representación de las mujeres en la ficción. Es una herramienta de análisis propuesta por la historietista Allison Bechdel en su tira cómica *Dykes to Watch Out For* (*The Rule*, 1985). En esta prueba, los casos de estudio se someten a tres simples preguntas para determinar la presencia activa de personajes femeninos. Las condiciones para aprobar el test son las siguientes: (1) en la película aparecen al menos dos personajes femeninos con nombres; (2) estos personajes sostienen una conversación, y (3) dicha conversación gira en torno a un tema distinto a un hombre” (Fonseca, 2017, pg. 86). Véase: <http://dykestowatchoutfor.com/the-rule>).

4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Las dos series analizadas en este trabajo se desvinculan del concepto “mujer como objeto de deseo” que postulara Mulvey (1975) para describir la falta de interés de los personajes femeninos para las espectadoras del mismo género. La objetivación se cambia en ambos casos por la subjetivación de todas ellas en papeles activos en la narración: tienen un objetivo narrativo y se focalizan en alcanzarlo. Además, no se las representa únicamente en su papel social de madre o esposa del héroe, de forma que se aprecian las distintas relaciones sociales que mantienen. Así, la sororidad en el mundo profesional es clave, entendiéndose como “la amistad entre mujeres diferentes y pares, cómplices que se proponen trabajar, crear, convencer, que se encuentran y se reconocen en el feminismo para vivir la vida con un sentido profundamente libertario” (Lagarde, 2006, p. 126) como estrategia feminista presente en los dos textos.

En *Néboa*, la sororidad previa se pierde en favor de un mayor protagonismo de la maternidad, puesto que la sargento Souto se ve en la encrucijada de encubrir a su hijo Gael, que resulta ser el asesino de la historia. Este hecho es lo que la lleva a un desenlace fatal, puesto que Carmela es capaz de matar a su mentor (también lo intenta con la teniente Ortiz) para no perder su posición y mantener su poder, en su caso, como madre y como única mujer guardia civil de la isla. Frente al suspense de *Néboa*, en *La otra mirada*, en clave dramática, la sororidad es un puntal de la narración. El apoyo incondicional y moral, así como el respeto propio y a las demás que las profesoras de la serie quieren inculcar a sus alumnas tiene lugar en el ámbito de la educación, que tradicionalmente se ha relacionado con lo femenino. La historia contiene representaciones femeninas muy diversas, entre las que se distinguen tres generaciones: mujeres adolescentes (estudiantes), mujeres adultas (docentes) y mujeres maduras (las fundadoras). Esto se traduce

como “poliheroísmo” al no existir una única heroína de la narración, sino que todas comparten protagonismo. “Se presenta, por tanto, la idea de que existen diferentes modelos de mujer alejados de representaciones idealizadas e irreales” (Cuenca y Martínez, 2020, p. 76). Así, los personajes encarnan cualidades diferentes de la heroína y sus distintas etapas de evolución.

Una de las profesoras de *La Otra Mirada*, Teresa (Patricia López Arnaiz), será quien ensalce la lucha contra la violencia de género, al igual que sucede con la teniente Ortiz en *Néboa*. Ambas, lideran la acción en sus respectivas historias con dos personajes femeninos “no-normativos”, es decir, ninguna sigue los cánones hegemónicos o normativos de feminidad del momento. Mónica, al verbalizar la imposibilidad de materner a su hija Vera tras su separación y caer en el alcoholismo propio de la masculinidad, se constituye como un personaje fuera de la normatividad. Por su parte, Teresa es conocida en Sevilla como la mujer que “lleva pantalones”, algo aceptado a día de hoy, pero que en la España de los años 20 era impactante; y posee un corte y color de pelo (melena muy corta, rizos y pelirroja) que revela su interés por no seguir las normas establecidas. Además de beber alcohol, no tiene ningún reparo en entrar sola a la taberna, acto nada común en la época. La teniente Ortiz también tiene esta costumbre, reforzando así que ninguna sigue el orden establecido para su género al entrar en espacios públicos masculinizados. Plantear personajes femeninos protagonistas, sigan el canon social establecido o no, es positivo en cuanto a la búsqueda de una identificación por parte de las espectadoras. A su vez, en ambas series se busca abandonar la infrarrepresentación numérica de las mujeres, tendencia que se ha manifestado en los últimos años en las series de ficción españolas, a pesar de que sigan perpetuando, a la hora de dibujar los personajes femeninos, ciertas características normativas como son esa vinculación a lo emocional y a los cuidados.

Los dos textos resaltan la importancia del papel de la maternidad a través de las relaciones maternofiliales: madre-hija y madre-hijo. En el desempeño actual de la maternidad como símbolo de disponibilidad absoluta, sale a la luz el tradicional ideal de vincular feminidad y sobreprotección. Esto se observa en *La otra mirada* con el personaje de Luisa (Ana Wagener) y la relación maternofilial con su único hijo, Arcadio (Paco Mora), durante la primera temporada. Ella reconoce haberle dado a su hijo todo debido a la ausencia de la figura paterna con el fin de remplazar ese vacío. Luisa no es capaz de detener la soberbia y malas acciones de Arcadio hacia sí misma, pero cuando descubre que el joven está saliendo con una de sus alumnas, Luisa saca valor para que su hijo no se aproveche de ninguna mujer como ya lo hace de ella. El primer intento es abrirle los ojos a María Jesús (Abril Montilla), que está completamente enamorada de Arcadio, pero esto no tiene resultado, por lo que decide mantener una conversación en la que le deja claro que no se va a aprovechar más de ambas y le fuerza a marcharse de Sevilla para romper la relación. El empoderamiento de una mujer tradicional se presenta a través de una maternidad vista desde la culpabilidad en la medida en la que ella asume los errores de su hijo y se responsabiliza al tratar de evitar que este haga más daño. De una forma similar, Carmela, en *Néboa*, también encarna este tipo de maternidad desde la protección, en este caso, hacia un hijo convertido en asesino, precipitándola a la muerte en el clímax narrativo.

Frente a esta concepción de la maternidad, se muestra la relación que mantienen Manuela y su hija en *La otra mirada* o Mónica y su hija Vega en *Néboa*. En ambos casos, se aprecia una relación más positiva, aunque dominada por la transmisión de valores tradicionales y la herencia. De esta forma, se ahonda en la complejidad

de la maternidad que se presenta con múltiples aristas, aproximándose, con ello, a la realidad, a una maternidad no exenta de conflictos. Por un lado, Manuela espera que su hija tome su relevo y mantenga la dirección de la academia en la misma línea, a pesar de que su hija está empeñada en darle aires nuevos al centro, teniendo presente que la disciplina ya no debe ser tan severa y que se debe impulsar la empatía hacia las alumnas en lugar del castigo. Así pues, por otro lado, Mónica no ha maternado a Vera, puesto que esta se crió con su padre tras el divorcio. Su llegada al pueblo supone una nueva oportunidad para las dos con el fin de mejorar su relación y, a su vez, como una estrategia para buscar un refugio frente a los problemas que arrastran. En un inicio, Vera asumió un papel materno con Mónica, provocando una inversión de roles al ser ella quien acostumbraba a cuidar a su madre; pero, a lo largo de la serie, esta relación cambiará, ya que Mónica adquiere consciencia de su posición. Sin ir más lejos, se siente capacitada para transmitirle la importancia de respetarse y valorarse dado que la joven ha mantenido una relación tormentosa con el que era su novio. Mónica quiere alejarla del joven y, por eso, la lleva a *Néboa*, aunque su novio la persiga hasta la isla. Ante esta situación, la reacción de la teniente es de protección, siendo ella misma la que se enfrenta al joven delante de su hija para enseñarle cómo responder al maltrato. A su vez, Vera comienza una amistad con Gael, pese a la oposición de su madre. El deseo de la madre de que su hija siga sus pasos está presente en las dos series, mientras que la sobreprotección se ejerce sobre los varones.

Asimismo, en *Néboa*, también se aborda la violencia de género a través de, entre otros aspectos, con el asesinato de dos mujeres a manos del mismo hombre por haberse enamorado de ellas. En esta serie, se visibiliza por tanto el feminicidio, esto es, el asesinato de mujeres por varones motivado por el odio, placer o sentido

de posesión hacia estas (Caputi y Russell, 1990; Lagarde, 2006). Este tipo de crimen es la expresión extrema de la fuerza patriarcal, que exhibe el abuso de poder desde un aspecto físico y de control, plasmando la verdadera intención del agresor y su misoginia. En este sentido, la problemática de la violencia de género también se visibiliza mediante la agresión sexual ejercida sobre el personaje de Roberta (Begoña Vargas), al igual que cuando Arcadio intenta aprovecharse de María Jesús en la primera temporada de *La otra mirada*. Roberta, alumna de la academia, sale con Rafita (José Pastor), hijo de un adinerado empresario de Sevilla. La joven acude a una fiesta que organiza la familia de su novio y bebe alcohol. Por este motivo, le pide que le acompañe de vuelta a la academia, pero Rafita no quiere y ella se ve obligada a marcharse sola. De repente, él aparece para acompañarla, aprovechando este nuevo encuentro íntimo para besarla. Días después, Roberta reconoce ante Teresa, una de las profesoras de la academia más activista, que su novio se aprovechó de ella cuando no se encontraba en plenas facultades de decidir si quería mantener relaciones sexuales con él o no. De esta forma, la narración muestra que, lo principal en este tipo de situaciones, es la denuncia del agresor. Este hecho, entra en contradicción con el propio contexto ficcional de la serie, puesto que, en esa época, ni siquiera estaba conceptualizado este tipo de violencia, existiendo nula consciencia a nivel social al respecto. La total sumisión asumida por las mujeres de principios del siglo XX, pese a que varias décadas antes ya hubiera nacido el germen del movimiento feminista español, les impidió ser conocedoras de su posición de víctimas ante la injusticia social, permaneciendo condenadas a la violencia. Así pues, esta realidad social choca con esta licencia que toma la serie, la cual apela más bien a la actualidad en España al otorgar importancia a la denuncia y visibilización de la violencia de género. Precisamente, esta cuestión junto a los comportamientos y detalles de vestuario de los personajes ha supuesto cierta controversia, puesto que su

público ha destacado en todo momento el negativo impacto que se aprecia forzado y falso y que, incluso, se ha llegado a tildar de “pseudo-panfleto feminista” o “vergonzosa manipulación y adoctrinamiento”⁴.

Néboa articula un discurso también muy actual a través de la relación entre Vera y su novio. La teniente Ortiz pretende educar a su hija para que se percate de la verdadera naturaleza de la relación amorosa que mantiene. Por ello, hace hincapié en que no debe dejarse tratar de esa forma y que, en caso de que Vera no quiera denunciar, Ortiz se encargará de ello. La relación de Vera con su novio se muestra desde el chantaje y la agresión, puesto que él la manipula al presionarla para que regrese a su lado o, en caso negativo, suicidarse. Además, se insinúa que la ha pegado una vez y que, con su actitud, podría repetirlo. Esta relación muestra claramente cómo funcionan los patrones habituales de la violencia machista, en tanto se evidencia el maltrato psicológico y físico que el novio ejerce sobre Vera. Por tanto, dicho maltrato psicológico se presenta como un preámbulo de una manifestación física y se intuye como una estrategia sostenida y continuada de la que ha huido Vera inicialmente. Este hecho, determina el perfil de la hija de Mónica al incidir directamente en su autoestima ante un bombardeo posiblemente insistente de su pareja que le impide no solo ser consciente de una visión global personal, sino también de la gravedad de su situación, puesto que el novio exige en todo momento el sacrificio de Vera.

El hecho de que Mónica interceda para proteger a Vera no es más que una expresión ante los iniciales sentimientos de inferioridad que esta revelaba con la presencia de su maltratador. El suicidio como amenaza y arma arrojadiza

⁴ En referencia a la postura crítica de la audiencia, por ejemplo, véase: <https://www.filmaffinity.com/es/reviews/1/198829.html>

fomenta en Vera una culpabilidad causada por el abandono de la pareja y la incapacidad por no lograr resolver los problemas sobre los que se ha ido construyendo previamente su relación, por lo que la serie desarrolla, de forma indirecta, el estrés postraumático de la víctima que, a su vez, favorece el acercamiento en la relación maternofilial.

La aparente sobreprotección de la teniente Ortiz hacia su hija acaba demostrando al final que no es una actitud obsesiva, sino que desea enseñarla a afrontar este tipo de situaciones. A su vez, se subraya que las mujeres viven en constante sensación de peligro o amenaza: siempre alerta. Por su parte, Luisa demuestra que la maternidad no significa cumplir cualquier deseo de su hijo sin cuestionarlo ni que se aproveche de los demás tal y como ha hecho con ella. En este caso, se enfrenta finalmente a la violencia ejercida por su hijo. De una forma invertida, sucede entre Manuela hija y su madre, a quien termina poniendo límites en su manera de proceder en la academia, ya que posee suficiente preparación como para tomar el relevo y dirigir el centro por sí misma.

5. CONCLUSIONES

Tras el análisis de ambos objetos de estudio, se concluye que aparecen dos grandes cuestiones, como son la violencia de género y la maternidad, que articulan las principales tramas argumentales. Por un lado, en *Néboa* subyace la idea del constante peligro al que son sometidas las mujeres en la sociedad actual, obligándolas a permanecer en alerta ante la violencia machista imperante. Por otro lado, en *La otra mirada*, esta idea también surge como un mensaje pedagógico, pero descontextualizado del presente ficcional, por lo que resulta más llamativo desde el punto de vista de los códigos genéricos del formato, provocando que la audiencia se vea forzada a trazar paralelismos con la

actualidad.

Las tramas de las dos series muestran, a partir del protagonismo femenino, las preocupaciones actuales y la necesidad de alcanzar la equidad de género. Bien es cierto que este discurso aparece en secuencias en las que las adultas aconsejan a las adolescentes cuál es el mejor camino para hacerse escuchar y cómo reivindicar sus derechos en la esfera privada y en la pública. En el caso de *La Otra Mirada*, Teresa, la profesora que acompaña y recomienda a Roberta que denuncie, deja claro que hay que eliminar cualquier tipo de abuso. Tanto en conversaciones privadas con Roberta como durante el desarrollo de las clases de arte que Teresa imparte, la docente subraya la gran importancia de pensar por sí mismas sin pensar en el criterio de los demás. Se percibe con claridad una postura crítica con respecto a la violencia de género, incorporando a la ficción cómo se debe reaccionar ante situaciones similares. De esta forma, se recurre a la justicia como recurso tras la revelación de las mujeres agredidas ante otras generaciones anteriores, que vivieron con este problema de una forma invisibilizada y bajo la presión de una sociedad patriarcal de no revelar nunca el daño sufrido.

El compromiso del ente público al realizar este tipo de ficciones, por tanto, es patente. En estos relatos audiovisuales se condena la violencia de género y se constata que cualquier agresor no debe quedar impune ante la ley. Asimismo, se apela a las espectadoras a conectar con los casos de violencia machista en la realidad española que se exponen habitualmente a través de los medios de comunicación. Por tanto, la incorporación de estas temáticas a las series de ficción, independientemente de su ambientación histórica, rescatan el mensaje de que la violencia machista es transversal al abarcar todas las épocas y contextos. Esta idea conecta con la lucha global contra la violencia de género a partir de los

Objetivos de Desarrollo Sostenibles (ODS) promulgados por la ONU con los que la Corporación RTVE⁵ se ha comprometido como concienciación social.

Por último, es importante destacar que la maternidad se erige como variable central de las narrativas de estas dos series, en tanto las protagonistas encaran esta cuestión de manera complejizada, abandonando una maternidad idealizada que ha sido el modelo tradicional en televisión. La mirada maternal, por tanto, ya no queda sublimada ni tampoco busca satisfacer a la audiencia, sino que intenta acercarse a la realidad desde un punto de vista menos normativo. Consecuentemente, otro de los temas destacados que se reflejan es la conciliación. Las protagonistas, con una profesión exigente, no han maternado normativamente ante la falta de conciliación, aunque su manifestación se realiza a través de la culpabilidad como espejo frente a los errores de las hijas e hijos. En el caso de *Néboa*, este aspecto es mucho más evidente, puesto que tanto Mónica como Carmela, vinculadas al ámbito policial, tienen carreras muy demandantes que les mantiene mucho tiempo fuera de la esfera privada. En este sentido, su ausencia maternal proyecta la incapacidad para desarrollar los cuidados, por lo que, en el presente ficcional, estas mujeres asumen la responsabilidad de tratar y solucionar cuestiones como la violencia machista, además de educar a las nuevas generaciones, valorándose positivamente la evolución narrativa al presentar personajes femeninos con agencia. Resulta necesario que las ficciones de ámbito público den cuenta del deber de proponer modelos de feminidad alternativos, que no solo cuestionen los roles de género, sino que, de forma pedagógica, ayuden a la sociedad a establecer paralelismos con sus propias realidades.

⁵ Véase: <https://www.rtve.es/corporacion/rc/ods/>

6. BIBLIOGRAFÍA

- Aularia, R. (2015). Cine, sistema educativo, responsabilidad social e influencia en el entorno ciudadano. *Aularia*, 4(2), 9-17.
- Bogino, M. y. Fernández, R. (2017). Relecturas de género: concepto normativo y categoría crítica. *La ventana. Revista de estudios de género*, 5(45), 158-185.
- Bouza, A. L. (2016). Princesas Disney. *Andaina: Revista do Movimento Feminista Galego*, 67, 28-31.
- Burgos, O. (2012). La violencia de género en los medios de comunicación. análisis de cómo se transmiten las noticias sobre la violencia de género en los medios de comunicación. En J. C. Suárez-Villegas, I. Liberia Vayá y B. Zurbano-Berenguer (coord.). *I Congreso Internacional de Comunicación y Género, GENDERCOM 2012* (pp. 385-398). Universidad de Sevilla. <http://hdl.handle.net/11441/33348>
- Caputi, J. y Russell, D. E. H. (1990). Femicide: Speaking the Unspeakable. *Ms. Magazine: The World of Women*, 1(2), 34-37.
- Cascajosa Virino, C. (2017). Tiempos difíciles, mujeres protagonistas. La obra televisiva de Virginia Yagüe. *Investigaciones feministas*, 8(2), 384-400.
- Castañeda Rentería, L. y Contreras Tinoco, K. (2016). Tensiones entre el cuerpo productivo de la mujer y la normatividad de género en torno a la maternidad. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 8 (21), 10-24.
- Cerezo-Prieto, M., González-de-Garay, B. y Marcos-Ramos, M. (2019). Análisis comparado de los personajes femeninos en la ficción televisiva española (2010-2017). *Revista Científica de Ciencias Sociales y Humanas*, 75, 9-1920.

- Chicharro, M. (2013). Representaciones de mujer en la ficción postfeminista: Ally McBeal, Sex and the City y Desperate Housewives. *Papers: revista de sociologia*, 98(1), 11-31.
- Chicharro, M. (2018). Spanish history and female characters. Representations of women in Spanish historical fiction. *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, 77, 77-98.
- Chirino, O. (2019) La violencia de género y los Medios de Comunicación Social. *Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico*, 11, 69-92.
- Contreras, P. y Trujillo, M. (2014). Coeducación para la equidad: a propósito del corpus curricular de la educación chilena. Análisis desde una perspectiva de género. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 9, 29-49.
- Cuenca N. y Martínez N. (2020). Reescribiendo la feminidad en las series españolas: las nuevas heroínas en La Otra Mirada. *Revista Panamericana de Comunicación*, 2(2), 69-77.
- De Beauvoir, S. (2005). *El segundo sexo*. Catedra.
- Fernández, A. M. (1994). *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Paidós.
- Gavilán, D., Martínez-Navarro, G., y Ayestarán, R. (2019). Las mujeres en las series de ficción: el punto de vista de las mujeres. *Investigaciones Feministas*, 10(2), 367-384.
- Gill, Rosalind (2007). Postfeminist media culture: Elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2), 147-166.

- González Fernández, S. (2012). La representación de la violencia en las series juveniles españolas. *Revista Comunicación*, 10(1), 943-957.
- Guarinos, V. (2013). *Hombres en serie: la construcción de la masculinidad en los personajes de la ficción seriada española de televisión*. Fragua.
- Hidalgo-Marí, T., Segarra-Saavedra, J. y Palomares. Sánchez, P. (2022). Hacia un nuevo canon televisivo: La historia reciente de la ficción española creada para el VOD (201-2020). *Revista Latina de Comunicación Social*, 80, 119-134.
- Iadevito, P. (2014). Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación. *Universitas Humanística*, 78(78), 211-237.
- Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades (2019). *Diagnóstico de la mujer joven en la España de hoy*. <https://www.inmujer.gob.es/actualidad/noticias/2019/MAYO/estudiomujerjoven.htm>
- Jarava, N. G. y Plaza, J. F. (2017). Nuevas formas de ser mujer o la feminidad después del postfeminismo: el caso de Orange is the new black. *Oceánide*, 9(7), 1-14.
- Lagarde, M. (2006). Introducción. Por la vida y la libertad de las mujeres. Fin al feminicidio. En D. Russell y R. A. Harmes (eds.) *Feminicidio: una perspectiva global* (pp. 15-42). UNAM.
- Lagarde, M. (2006). Pacto entre mujeres. Sororidad. *Aportes para el debate*, 25, 123-135. <http://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/25/09.pdf>
- León Ciliotta, R. (2018). Un acercamiento a las investigaciones de la representación de género en la literatura infantil. *Desde el Sur. Revista de*

Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Científica del Sur, 10(2), 347-362.

Leve, A. M. (2012). The Circuit of Culture as a Generative Tool of Contemporary Analysis: Examining the Construction of an Education Community. En J. Wright (ed.), *International Conference of the Australian Association for Research in Education* (pp. 1-12). Australian Association for Research in Education.

López Rodríguez, F. J. (2015). Post-feminismo (s), Quality Television y Breaking Bad. *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, 20(38), 143-159. <http://hdl.handle.net/10810/41194>

Loscertales, F. y Núñez, N. (2009). La imagen de las mujeres en la era de la comunicación. *I/C. Revista Científica de Información y Comunicación*, 6, 427-462. <http://hdl.handle.net/11441/12822>

McRobbie, A. (2009). *The aftermath of feminism: Gender, culture and social change*. Sage Publications Ltd.

Medina, P., Figueras-Maz, M. y Gómez-Puertas, L. (2014). El ideal de madre en el siglo XXI. La representación de la maternidad en las revistas de familia. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20(1), 487-504.

Menéndez Menéndez, I. (2010). Variables de diferencia en ficción televisiva. Cultura, clase y género en “Mujeres” y “Mujeres desesperadas”. En P. Sangro Colón y J. F. Plaza Sánchez (coord.) *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos* (pp. 199-220). Editorial Laertes.

- Menéndez Menéndez, I. (2021). Culo prieto, cabeza ausente: una reflexión feminista sobre la pornograficación cultural en las industrias culturales. *Atlánticas: revista internacional de estudios feministas*, 6(1), 106-135.
- Menéndez Menéndez, I. (2022). El ego-feminismo como discurso: un análisis de YouTubers feministas en la era del #MeToo. *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas*, 7(1), 88-113.
- Menéndez-Menéndez, I. y Zurián, F. (2014). Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy. *Anagramas. Rumbos y sentidos de la comunicación*, 13(25), 55-72.
- Menéndez-Menéndez, M. I., y Fernández-Morales, M. (2023). Dama contra peón: la genialidad femenina en Gambito de dama. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 14(1), 103-117.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Oiberman, A. (2004) Historia de las madres en occidente: repensar la maternidad. *Psicodebate. Psicología, Cultura y Sociedad*, 5, 115-130.
- Ortega Lorenzo M. y Simelia Solá, N. (2012). La representación de las mujeres trabajadoras en las series de máxima audiencia emitidas en España. *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 10(1), 1006-1016.
- Portillo, A., Aguirre, A, y Flores, M. (2010). Los medios de comunicación frente a la violencia de género. *Colecciones Educativas en Salud Pública*, 8, 407-435.
- Propp, V. J. (1998). *Morfología del cuento*. Akal.

- Rich, A. (2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución. Traficantes de sueños.*
- Rodríguez, P., Pando-Canteli, M.J., y Berasategui, M. (2016). ¿Generan estereotipos de género los medios de comunicación? Reflexión crítica para educadores. *DEUSTO Social Impact Briefings*, 1, 87-115.
- Saldívar Garduño, A., Díaz Loving, R., Reyes Ruiz, N. E., Armenta Hurtarte, C., López Rosales, F., Moreno López, M., Romero Palencia, A., Hernández Sánchez, J., Domínguez Guedea, M., (2015). Roles de Género y Diversidad: Validación de una Escala en Varios Contextos Culturales. *Acta de Investigación Psicológica*, 5(3), 2124-2147.
- Veissière, S. P. L. (2018). "Toxic Masculinity" in the age of #MeToo: ritual, morality and gender archetypes across cultures. *Society and Business Review*, 13(3), 274-286.