



Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://generos.hipatiapress.com>

El Feminismo en las Series de Ficción de Amazon Prime

María Teresa Donstrup Portilla¹
1) Universidad de Sevilla

Date of publication: February 25th, 2022

Edition period: February - June 2022

To cite this article: Donstrup, M. (2022). El feminismo en las series de ficción de Amazon prime. *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 11(1), 24-48.
doi: 10.17583/generos.6758

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/generos.6758>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY).

Feminism on Amazon Prime Tv-series

María Teresa Donstrup Portilla
Universidad de Sevilla

Abstract

Television series are interesting objects of study to observe the representation that is performed on different social subjects. In this sense, it is interesting to know how serial narratives represent a movement traditionally denigrated by mass media: feminism. Under this premise, this article analyzes three fiction series announced as feminists on the consumer on demand platform Amazon Prime. The study universe has been composed of the series broadcast on the platform during the first quarter of 2020, a total of three series: *Good Girls Revolt*, *Little Fires Everywhere* and *Dietland*. A methodology has been developed for the study that includes concepts of audiovisual narrative and feminism. The results have shown the prevalence of liberal feminist values, with an emphasis on individual fulfillment and sexual liberation.

Keywords: radical feminism, racial feminism, liberal feminism, gender, glass ceiling, television

El Feminismo en las Series de Ficción de Amazon Prime

María Teresa Donstrup Portilla
Universidad de Sevilla

Resumen

Las series de televisión constituyen interesantes objetos de estudio para observar la representación que se realiza sobre los diferentes sujetos sociales. En esta línea, es de interés conocer cómo las narrativas seriales representan a un movimiento tradicionalmente denostado por los *mass media*: el feminismo. Bajo esta premisa, este artículo analiza tres series de ficción anunciadas como feministas en la plataforma de consumo bajo demanda Amazon Prime. El universo de estudio se ha compuesto de las series emitidas en la plataforma durante el primer trimestre de 2020, siendo un total de tres series: *Good Girls Revolt*, *Little Fires Everywhere* y *Dietland*. Para el estudio se ha desarrollado una metodología que recoge conceptos de la narrativa audiovisual y del feminismo. Los resultados han evidenciado la preminencia de los valores feministas liberales, con un énfasis en la realización individual y la liberación sexual.

Palabras clave: Feminismo radical, feminismo racial, feminismo liberal, género, techo de cristal, televisión

Las series de televisión constituyen interesantes objetos de estudio para observar la representación que se realiza sobre los diferentes sujetos sociales. En este sentido, tal como afirma Buonanno (1999), las series de televisión son fabuladoras: hablan de nosotros y sobre cómo nos percibimos como comunidad. En este marco, el presente artículo tiene como principal objetivo estudiar a las series anunciadas como feministas en la plataforma de consumo bajo demanda Amazon Prime: cómo se representa a los personajes con tales valores. Con el propósito de contextualizar la investigación desarrollada, antes de dar a conocer los resultados de la investigación se procederá a realizar un recorrido por la teoría feminista y por la representación de la mujer en las narrativas ficcionales televisivas.

El Feminismo como Teoría Política

En términos generales, la ideología feminista se define por dos supuestos básicos: denunciar y derrocar la desacreditación que se produce hacia las mujeres debido a su sexo (Heywood, 2012): “cualquiera que se defina como feminista estará de acuerdo en algo: en un mundo feminista tus genitales no determinarán tu destino” (Moreno Balaguer, 2019). De esta manera, las feministas han puesto de relieve lo que consideran una relación política entre los sexos, la supremacía de los hombres y el sometimiento de las mujeres en la mayoría de las sociedades, si no en todas (Heywood, 2012).

El feminismo es una teoría, un movimiento social y una práctica emancipadora, que busca liberar fundamentalmente a las mujeres de la imposición de género que determinará qué espacio ocupan, en qué condiciones trabajarán, qué deben estudiar, cómo deben ser, sentir, desear, ocupar el espacio, amar, etc. Ciertamente que, al cuestionar el sistema sexo-género, el conjunto de las personas ganará libertad de movimiento (Moreno Balaguer, 2019, p. 10).

Con raíces en la Revolución Francesa, el feminismo es la hija no deseada de la Ilustración (Válcarcel, 2001). Así, las mujeres que audazmente combatieron junto a los hombres para lograr los derechos universales fueron relegadas a la esfera privada del hogar una vez que estos consiguieron derribar el orden estamental. No obstante, el cuestionamiento de los privilegios heredados dio

lugar a que las mujeres señalaran también la irracionalidad del poder patriarcal, basado en tiranía y prejuicios (Amorós, 2005). Desde el siglo XVIII las feministas han debatido sobre las injusticias y derechos sociales de la mujer. Los debates han originado que los problemas y supuestos que defienden el feminismo se hayan reconceptualizado, surgiendo incluso enfrentamientos teóricos entre diversas corrientes feministas (Munro, 2013). Al considerar que las divisiones de género son políticas, las feministas desafían una movilización de prejuicios que tradicionalmente ha operado dentro del pensamiento político, por la cual generaciones de pensadores masculinos, no dispuestos a examinar los privilegios y el poder que por su sexo han disfrutado, habían logrado mantener el papel de la mujer fuera de la agenda política (Heywood, 2012). Aunque el feminismo no sea compacto y homogéneo, sí que dispone de un conjunto de puntos comunes que son discutidos dentro del movimiento:

- Participación política: a pesar de los impedimentos que se han impuesto históricamente a las mujeres para relegarlas al espacio privado, la lucha por conseguir participar en el espacio público ha sido una constante del feminismo (Burrell, 2004).
- Patriarcado: el concepto de patriarcado teoriza la violencia contra la mujer articulada según la dominación y posición de superioridad que el género masculino ha mantenido en la historia; por tanto, ancla el problema de la violencia contra la mujer en las condiciones sociales, en lugar de en los atributos individuales (Hunnicut, 2009). El patriarcado es un concepto nuclear del feminismo radical, no así del liberal.
- Sexo y género: mientras que el sexo son las diferencias biológicas entre los hombres y las mujeres, el género es cultural y es el rol que se asigna a las mujeres (Moreno Balaguer, 2019).
- Igualdad: definida en términos de derechos formales, control de recursos o poder personal (Heywood, 2012).
- Violencia machista: la relación jerárquica entre hombres y mujeres permite que las segundas se encuentren sometidas estructuralmente a través de agresiones físicas y/o simbólicas (acoso callejero, control sobre el cuerpo, estereotipos de género...). El feminismo “ha señalado una y otra vez la importancia de entender que las violencias machistas están amparadas por un sistema sociocultural que las legitima y alimenta. Sin

cuestionar el sistema patriarcal no podemos erradicar la violencia que es su consecuencia” (Moreno Balaguer, 2019, p. 13).

- Amor: al igual que el género, el amor (cómo se debe amar y mantener relaciones afectivas) es una construcción cultural que ha variado según la época, pero que se ha caracterizado por ser parte del proyecto vital para las mujeres (Moreno Balaguer, 2019). El mito del amor romántico implica la ponderación del “amor como un elemento vital, por el que vale la pena sufrir y perdonar. Respaldados y reproducidos en el seno de la familia patriarcal, los mitos románticos se conservan dentro de los parámetros aceptados por el patriarcado, concretándose en un sistema desigual, donde lo femenino termina siendo un elemento desvalorizado por la sociedad” (Flores Fonseca, 2019, p. 300).

Series de Televisión y Feminismo

Por regla general, las series de televisión suelen mantener en sus narrativas rasgos conservadores; en este sentido, más que transgresoras, son fabuladoras sobre la sociedad existente (Buonanno, 1999). Respecto a la posición de la mujer en las narrativas de ficción televisivas, Levine (2014) explica que, al igual que en la sociedad contemporánea, las mujeres han alcanzado diversos logros en las series de televisión, pero estos se encuentran lejos de alcanzar la igualdad entre los sexos. Por ejemplo, una dinámica extendida en las series de la década de 1970 era señalar las diferencias “naturales” entre los hombres y las mujeres. Marinucci (2005) ilustra lo anterior con *The Brady Bunch* (ABC: 1969-1974), donde los hombres eran retratados como más activos e inteligentes que las féminas de la familia. Sin necesidad de realizar una mirada tan alejada en el pasado, la supuesta pertenencia natural de la mujer al ámbito privado se ofrece también en *Brothers&Sisters* (ABC: 2006-2011) donde, a pesar de la emancipación en la primera temporada de las mujeres de mediana edad, la serie finaliza retratando un final feliz doméstico para ellas: “Despite their success in pushing the limits of restricted images of older women within their careers as well as their personal relationships [...] happiness is finally portrayed as both protagonists adopting their roles as mothers and wives” (Oró-Piqueras, 2014, p. 24).

Incluso en series elogiadas por su crítica social, el feminismo se convierte en un tema controvertido. Cabe señalar la comedia satírica *The Simpsons*

(Fox, 1987-) donde, a pesar del continuo uso del humor para señalar los defectos del patriarcado (Henry, 2007), el lugar natural de una mujer se encuentra en el ámbito privado del hogar (Henry, 2007; Neuhaus, 2010). Las tensiones entre la tendencia al conservadurismo y el anhelo de una organización social más equitativa se revelan en la relación madre e hija de la familia protagonista. Marge era una estudiante con sueños prometedores y, según los *flashbacks* de la serie, era una activista de la segunda ola feminista (a modo de ilustración, en un episodio lee la revista Ms.). Las metas laborales de Marge como periodista de investigación fueron reemplazadas al quedar embarazada, asumiendo el papel de madre y esposa abnegada. Henry (2007) señala que la experiencia hace pensar a Marge que lo que imaginó en la juventud fue un sueño utópico y, aunque en ocasiones acepte trabajos en el mercado laboral, su verdadero ámbito es el doméstico. Una domesticidad privada donde la femineidad se encuentra estrictamente delimitada, y así es la educación que inculca a su hija Lisa, caracterizada por una fuerte predeterminación por conseguir justicia social. Por ejemplo, cuando Lisa anunció su intención de denunciar las frases sexistas que emitía la muñeca Stacy Malibú, Marge le aconsejó que no protestara.

In other words, traditional and progressive ideologies of “femininity” and “womanhood” exist simultaneously, in both the mass media and the culture itself, and at this particular moment in American history they remain in conflict. As noted above, many women’s lives today are marked by such conflict, and this is a reality that is reflected—and reflected upon—in the text of *The Simpsons* (2007, p.299).

En cambio, también existen excepciones y series como la policiaca *Hunters Walk* (ITV: 1973-1976) reformulan los entornos domésticos privados como espacios de lucha política: “Such depictions of domestic spaces not only bring to light the oppression experienced by middle-class women but also critique how domestic crimes were trivialized within British law practice” (Lamb, 2016, p. 357). Más actualmente, nos encontramos con la adaptación *Orange is the New Black* (Netflix: 2013-), serie sobre una cárcel de mujeres que incorpora el ejercicio de sororidad entre compañeras para solventar las injusticias de la institución carcelaria. Así, derrocando el mito de la femineidad normativa y competitiva (Martínez García y Aguado-Peláez, 2017), “el marco carcelario sirve a OITNB para tratar el tema de género como metáfora distópica de una sociedad en la que las mujeres viven oprimidas por un sistema

dominante que merma sus libertades” (Marín Ramos, 2019, p. 38): “Even in their hostile, potentially destructive context, the show’s protagonists still fight to improve their plight, initiating a series of transformative actions [...] Prison might also provide them with a community of women who could offer support” (Fernández-Morales y Menéndez-Menéndez, 2016, p. 537).

Metodología

Los objetivos de esta investigación son detallar la programación ficcional en formato episódico de Amazon Prime que ha sido presentada en la plataforma como feminista y, seguidamente, estudiar los valores transmitidos por ellas. La muestra se compone de las series de televisión emitidas durante el primer trimestre de 2020 con el sello de Amazon original (producida por la plataforma) y Amazon exclusive (reservados los derechos de emisión en España). La metodología desarrollada para alcanzar los objetivos propuestos comprende un análisis textual de las narrativas (Creeber, 2001) y el planteamiento de una parrilla de trabajo que ha permitido clasificar los presupuestos feministas emitidos por cada serie de la muestra. Según lo expuesto en el marco teórico introductorio, el feminismo abarca en su seno diversas corrientes y, con el fin de delimitar cada una de ellas, se ha adaptado para el estudio de las series la clasificación de feminismos realizada por Heywood (2012). Las contribuciones de Heywood (2012) han sido reforzadas con los autores mencionados en el estado de la cuestión de este trabajo (Burrell, 2004; Hunnicutt, 2009; Moreno Balaguer, 2019; Flores Fonseca, 2019).

Para el estudio narrativo, se ha considerado bibliografía específica sobre el estudio de los personajes (Casetti y Di Chio, 2010; Chatman, 2013); así, el análisis de los personajes tendrá en consideración su rango como persona, es decir, una personalidad compuesta de un rango de matices propios que constituyen su identidad (Casetti y Di Chio, 2010, p.178). Asimismo, se ha considerado el rol del personaje en la narración –protagonista o antagonista– para determinar si los personajes feministas se encuentran caracterizados para simpatizar o desagradar al espectador.

En conjunto, la combinación de la teoría narrativa con la feminista permitirá distinguir la caracterización de los personajes y su rol en la historia: qué valores defienden y cómo lo hacen, cuáles son los objetivos de los

personajes y qué puntos de vista ofrece la narrativa. De esta forma, una vez delimitadas las corrientes feministas y la teoría narrativa, se han aplicado los conceptos teóricos para el estudio del reparto coral de las series y se ha implementado la siguiente parrilla de análisis:

Tabla 1

Tabla 1: Axiomas feministas.

	Feminismo liberal	Feminismo radical	Feminismo racial	Feminismo posmoderno
Temas clave del movimiento	Individualismo Derechos igualitarios en el mercado Igualdad legal y política. El acceso a la mujer a la esfera política	Patriarcado Lo personal es político Sororidad Denuncia de la violencia machista Mito amor romántico	Racismo Opresión múltiple Diferencias entre las mujeres	Deconstrucción de la identidad de género Antifundamentalismo
Objetivos de los personajes	Acceso igualitario al ámbito público/mercado para hombres y mujeres (en la sociedad existe una desigualdad que se puede reformar)	Transformación radical de todas las esferas de la vida (las causas de la opresión son estructurales)	Argumentar la interconexión entre las estructuras raciales, de género y de clase	Adoptar identidades de género fluidas y libres
Presupuestos defendidos por los personajes	Individualista Acceso igualitario al mercado Liberación sexual	Sororidad Distribución equitativa de la riqueza Activismo político Rechazo mito del amor romántico	Debate racismo, clase y género	Antidogmático Libre elección género

Con el fin de ejemplificar los conceptos, los enfoques teóricos se han ilustrado con las escenas de la serie; por ejemplo, si un personaje critica la política de empresa de no pagar por igual a hombres y mujeres clamando por una

igualdad de trato, dicho presupuesto se categorizará como igualdad política y legal.

Corpus de Estudio

El trabajo de investigación ha recogido un total de tres series de televisión emitidas por Amazon Prime como universo de estudio. La muestra seleccionada corresponde al total de escenas de los episodios que configuran la primera temporada de cada serie. Con el fin de ilustrar los resultados, se ofrece a continuación la descripción de las series ofrecidas por Amazon:

- *Dietland*: una historia que explora con humor una multitud de problemas que enfrentan las mujeres en la actualidad, incluyendo la misoginia, la cultura de la violación y los estándares de belleza poco realistas.
- *Good Girls Revolt*: en 1969, mientras una revolución cultural azotaba al país de la libertad, seguía existiendo un lugar que se negaba a adaptarse a los avances, las salas de redacción. La serie cuenta la historia de las investigadoras del *News of the Week* y su odisea para conseguir derechos laborales.
- *Little Fires Everywhere*: dos mujeres muy distintas entre sí, Elena Richardson y Mia Warren, cruzan sus caminos, desvelando secretos y mentiras escondidas durante años.

Resultados

A continuación, se va a proceder con la exposición de los resultados obtenidos de cada serie de televisión analizada. En primer lugar, se detallarán las escenas más representativas que otorgan sentido a la serie analizada y sus marcas o denuncias feministas; posteriormente, ilustraremos los resultados según la parrilla de análisis.

Dietland

“Creo que fue Margaret Atwood quien dijo que el mayor temor de las mujeres es que los hombres las maten. ¿El peor temor de los hombres? Que se rían de ellos. Yo temo ambos” (Alicia Kettle, 1x02).

Alicia Kettle es la trabajadora de una afamada revista femenina que dedica sus páginas a actualizar las tendencias de moda vigentes y a aconsejar a sus lectoras sobre cómo alcanzar el modelo de cuerpo perfecto. *Daisy Chain*, el magacín, pertenece a un gran conglomerado de comunicación y, según la descripción de la protagonista, es una de las revistas femeninas con mayor tirada en el país. Sin embargo, Alicia no trabaja en el rascacielos de la empresa; ella realiza su labor en su pequeño apartamento, alejada del bullicio por una simple razón: “porque estoy suculenta, redonda, algo también conocido como gorda” (1x01). El trabajo de Alicia consiste en responder las cartas que las lectoras mandan a Kitty (la editora de la revista): chicas preocupadas porque no se sienten capacitadas para defenderse de las agresiones de sus parejas, que se cortan con cuchillas para aliviar el dolor emocional, preocupadas por su peso... En su presentación del personaje como protagonista, Alicia se dirige al espectador y le explica mediante una voz en *off* su rutina diaria antes de que surgieran los acontecimientos que marcan la trama de la serie: “cuando miro atrás y pienso en mi vida en aquella época es como si estuviese metida en una caja, en un diagrama, los sitios a los que iba estaban a un radio de cinco manzanas: apartamento, cafetería y reuniones de *En tu línea*” (1x01). De hecho, la pérdida de peso era tan importante para el personaje que durante los cinco primeros episodios no se refería a sí misma como Alicia, sino Plum (Ciruela). El plan inicial de la protagonista era perder peso y poder denominarse a sí misma como Alicia, su alter ego esbelto y feliz. Sin embargo, como vaticinan las imágenes de los créditos iniciales, el camino por cumplir los cánones estéticos se encuentra lleno de baches, y la felicidad no se encuentra en la cima.

En el primer episodio *Dietland* deja constancia que la protagonista vive inmersa en un bucle de insatisfacción que no solo le atañe a ella: “Estamos bajo 52 plantas de estilos de vida: revistas, programas de belleza... cada cara o cuerpo deben ser perfectos [...] Quién dice eso, ¿Austin? Es un conglomerado que se dedica a la insatisfacción, nos hacen pagarles para

decirnos que estamos rotas, pero saben que con sus consejos nunca llegaremos a estar bien” (Linda Smith, 1x01). Linda Smith y Leeta Albridge, compañeras de trabajo, son quienes introducen a Alicia en la organización Jennifer y la casa Calliope, dos asociaciones feministas con caminos enfrentados. La primera, Jennifer, es una agrupación autogestionada de mujeres que han optado por la violencia contra los hombres, o las mujeres, que han ejercido violencia, física o simbólica, contra el sexo femenino. La segunda es una asociación liderada por Verena Baptist, hija de una famosa empresaria del mundo del adelgazamiento, quien aplica estrictos sistemas de “desprogramación” para ayudar a mujeres a olvidar los mandamientos de su progenitora. Por su parte, Linda Smith y Leeta Albridge mantienen contactos con las dos organizaciones, aunque en última instancia se muestran arrepentidas por apoyar la violencia de Jennifer (1x02). La toma de contacto con Alicia se inicia porque Jennifer se encuentra interesada en conocer los contactos de Cartas a Kitty y hacerles saber a las chicas que sufren que no se encuentran solas. Alicia, recordando las cartas de jóvenes angustiadas, decide filtrar la información (1x01).

Sin embargo, con la primera organización con la que Alicia mantiene relación es con la casa Calliope, “nuestro objetivo es respaldar a mujeres con ideas que ayuden a luchar contra la misoginia y el sexismo. Yo encuentro a mujeres que han sido marginadas (que lo son en su mayoría) y ayudar a formar su visión para un cambio” (Verena Baptistema 1x02). El objetivo más ambicioso de la organización es ayudar a las mujeres a aceptar su aspecto (Baptistema, 1x08). En el plan propuesto por Verena, las mujeres pueden vivir en su hogar (víctimas de la violencia de género, en total viven tres personas en la casa; entre ellas, una mujer que fue rociada con ácido por su expareja) y son recompensadas económicamente (Alicia percibe un cheque por aceptar seguir el plan de desprogramación): “el nuevo plan no va de desprogramación, sino de ser amable contigo misma” (Baptistema, 1x03). Dicha estrategia consiste en tres fases: en primer lugar, una sesión completa de belleza para acercarse a los patrones normativos estéticos (1x03); a continuación, una sucesión de citas románticas para amortizar los gastos (1x04) y, por último, el visionado de películas pornográficas que demuestran que, aun cumpliendo los patrones de belleza, la violencia contra las mujeres genera placer (1x04). No obstante, las citas terminan por minar la escasa autoestima de Alicia y el plan

de Baptistema se torna en autoritario por el incumplimiento de las normas (por ejemplo, agresión verbal en el sexto episodio). El sentimiento de rechazo provoca que Alicia dé una segunda oportunidad a un hombre que sentía una atracción morbosa hacia ella. En dicha cita Alicia fue violada (1x08), agresión por la que se derrumbó y decidió mostrar interés por la asociación Jennifer.

Jennifer es una colectividad financiada, en un principio, por Julia Smith y sus hermanas (1x05) que se autodefine como anarquista: “los anarquistas adoptan toda herramienta (hablar, escribir...) para desarrollar una revolución, y una revolución necesita de un acto violento público como catalizador” (1x09). El comunicado sirve para justificar los asesinatos de los hombres que han violado o agredido (física o simbólicamente) a las mujeres. Sin embargo, en contra de los ideales anarquistas de autogestión horizontal y supresión del sistema capitalista, la organización sostiene un manifiesto que aboga con puntos como la igualdad salarial (más un tercio adicional para las mujeres o la candidatura exclusiva de mujeres a la presidencia). En la organización se encuentran mujeres que apuestan por el derrocamiento de la violencia machista estructural, como antiguas militares que fueron agredidas por sus compañeros (1x08). En el último episodio, Baptistema denuncia a la policía a Julia Smith y la organización es perseguida, siendo salvada su líder por una compañera que se entrega a la policía para que las demás (Alicia entre ellas) puedan escapar.

Por último, Kitty Montgomery (directora de la revista) es una mujer con ambición dentro del mundo empresarial que no duda en utilizar su cuerpo para conseguir sus fines (1x05). El último objetivo de Kitty es obtener una posición más privilegiada en el conglomerado de comunicación y, con tal fin, actúa de forma deshonesto, egoísta y competitiva. En ocasiones hace referencia a la situación global de la mujer en el mundo, pero las consecuencias o causas de la desigualdad les son indiferentes y su preocupación es no poder ascender en la empresa al nivel de los hombres por el mero hecho de ser mujer.

Tabla 2

Tabla 2: Resultados Dietland

Característica	Rechazo mito amor romántico	Personaje	Alicia Kettle
Característica	Activismo político	Personaje	Alicia Kettle
Característica	Sororidad	Personaje	Alicia Kettle
		Rol	Protagonista

OBJETIVOS			Transformación radical de todas las esferas de la vida
Característica	Individualista	Personaje	Kitty Montgomery
Característica	Neoliberal	Personaje	Kitty Montgomery
		Rol	Antagonista
OBJETIVOS			Ascender a la cima de la empresa
	Alicia Kettle	Feminismo radical	
Resultados	Kitty Montgomery	Feminismo liberal	

Good Girls Revolt

“Vuestro trabajo cuál es, ¿servir a los hombres? Es ilegal que las mujeres no puedan desempeñar el mismo trabajo que los hombres” (Eleanor Holmes Norton, 1x02).

La serie parte de un evento que acaeció realmente. En 1964 fue promulgada en Estados Unidos la Ley de Derechos Civiles que prohibía la discriminación por razones de raza o de sexo. Sin embargo, en la revista *Newsweek* las mujeres no podían ejercer como reporteras y su papel en la organización se limitaba a asistir a los reporteros como ayudantes. En este contexto, las protagonistas (Patti Robinson, Cindy Reston y Jane Hollander) inician una demanda por discriminación ante la Federal Equal Employment Opportunity Commission.

Básicamente, los escenarios donde transcurren las tramas de la serie son la oficina de trabajo y el despacho de la abogada por los derechos civiles. Asimismo, los personajes principales son las mujeres trabajadoras de la revista, quienes toman un rol más activo o pasivo según sus circunstancias personales. El detonante de la protesta fue Nora Ephron, una empleada que decidió renunciar al puesto al serle denegado la publicación de su artículo, en palabras del director una obra maestra (1x01), por el mero hecho de estar firmado por una mujer. Además de la visibilidad laboral, uno de los principales puntos por los que luchan las protagonistas es conseguir una igualdad salarial (1x06). Patti, consciente de la desigualdad laboral en la

oficina, considera el ejemplo de Nora y decide conversar con sus compañeras para iniciar una causa que modifique el sistema de trabajo. Durante el proceso legal, Patti se ve envuelta en conflictos con su pareja, redactor de la revista, quien desea un mayor nivel de compromiso por parte de ella (1x02; 1x04). En este sentido, Patti desea experimentar con su juventud y vivir sin estar sujeta a cánones establecidos, como el matrimonio (1x02). Cindy Reston es una joven casada que se encuentra atrapada en su matrimonio (1x03; 1x05) y, aunque al principio se encuentra dubitativa ante la causa por temor a perder el trabajo, finalmente se convierte en una de las principales defensoras de la propuesta. En el transcurso de los diez episodios de la serie, Cindy va siendo consciente que su vida ha sido dirigida por las convenciones impuestas al género: estresada porque su marido le iba a prohibir trabajar en un futuro próximo (1x02), no conoce el placer en las relaciones sexuales (1x03) o la imposición por la vestimenta (1x08). Finalmente, el personaje decide separarse de su marido e incluso mantiene una relación pasional esporádica con un compañero de trabajo. Por último, Jane Hollander es el personaje más conservador de todos, quien en un principio sopesaba abandonar el trabajo para dedicarse a su (futuro) marido (1x02). Sin embargo, una vez abandonada por su novio y rechazada por la revista para encabezar una investigación propuesta por ella misma (1x08), decide apoyar la reclamación e incluso se convierte en la portavoz de mujeres de la oficina (1x10).

Aunque con un ritmo de decisión distinto, todas las mujeres de la oficina finalizan adhiriéndose a la propuesta por un trato igualitario en el trabajo y participan juntas en la rueda de prensa para denunciar públicamente a la revista. Asimismo, cabe reseñar que durante los diez episodios que componen la serie los personajes femeninos se han caracterizado por el apoyo y la ausencia de rivalidad entre ellas, independientemente de su adherencia o no a la causa.

Tabla 3

Tabla 3: Resultados Good Girls Revolt

Característica	Búsqueda igualdad laboral	Personaje	Patti Robinson
Característica	Liberación sexual	Personaje	Patti Robinson
		Rol	Protagonista
	OBJETIVOS		Acceso igualitario al mercado
Característica	Búsqueda igualdad laboral	Personaje	Cindy Reston
Característica	Liberación sexual	Personaje	Cindy Reston
		Rol	Protagonista
	OBJETIVOS		Acceso igualitario al mercado
Característica	Búsqueda igualdad laboral	Personaje	Jane Hollander
		Rol	Protagonista
	OBJETIVOS		Acceso igualitario al mercado
Resultados	Patti Robinson	Feminismo liberal	
	Cindy Preston	Feminismo liberal	
	Jane Hollander	Feminismo liberal	

Little Fires Everywhere

“Tú no has tomado buenas decisiones. Has tenido buenas oportunidades. Eres blanca, rica y privilegiada” (Mía Warren, 1x07).

Elena Richardson es una mujer de clase acomodada que lleva las riendas de una familia aparentemente perfecta y quien mantiene un trabajo de media jornada como periodista de un diario local. La vida de Elena ha ido según lo planeado: familia, trabajo y labores comunitarias en el vecindario. La caridad es el nexa que une su vida con la de Mia Warren, una madre soltera afroamericana que duerme en el coche con su hija; por ello, Elena le ofrece un alquiler por debajo del precio medio del mercado. Los recorridos vitales de Elena y Mía han sido muy diferentes, pues mientras que Elena proviene de una familia de clase alta, Mía nació en el seno de una familia con escasos

recursos económicos. Las lecciones que ambas ofrecen a sus hijos en el primer episodio evidencian cómo sus diferentes experiencias vitales han influido en su carácter; pues mientras Elena les dice a sus vástagos que hay que seguir las reglas para triunfar, Mía le aconseja a su hija que enseñe las manos y no haga movimientos bruscos mientras habla con la policía.

Aun con las facilidades de nacer en una familia de clase económica alta, los *flashbacks* de Elena demuestran que su vida tampoco ha sido tan sencilla como parece. En su juventud rompió con su novio porque él deseaba salirse de lo establecido por los progenitores y vivir en Europa durante un tiempo. Finalmente, él acabó trabajando en el prestigioso Times mientras que ella se quedó en la ciudad natal trabajando en un periódico que no considera ascenderla por ser madre de una familia numerosa (cuatro hijos). El trabajo es un aspecto importante en su vida, pues aun habiendo considerado dejar de trabajar para cuidar de la familia (1x01), el ejercer el periodismo le completa como persona (1x03) y decide enfrentar a su jefe por no ascenderla al ser madre (1x03). Así, aunque en ocasiones se pregunte si se equivocó de camino (1x02; 1x04), su mantra es seguir el camino convencional para obtener el éxito. Por su parte, la relación con su inquilina, Mía, se va tornando fría y competitiva según avanza la trama.

Mía Warren es una artista nómada que viaja por el país con su hija colaborando con diferentes proyectos. En el primer encuentro con Elena desarrolla una actitud fría, desconfiando de la generosidad de su nueva casera. Mía trabaja en un restaurante y desarrolla empatía por su compañera de trabajo, Ling Chow, quien tuvo que abandonar a su hija delante de una estación de bomberos por no poder darle de comer. Ante la desesperación por no conocer el paradero de su hija, Mía decide ayudar a su compañera a encontrarla; y es el inicio del conflicto con Elena, pues una amiga suya es quien adoptó al bebé. A partir de esta trama se desarrolla un debate en la serie sobre quién debe ser considerada como madre; una discusión que se amplía a Mía, quien se descubre que fue contratada como vientre de alquiler en su juventud para poder pagarse los estudios y que terminó huyendo con el bebé (su hija, Pearl). A partir de este punto surgen en la serie intersecciones entre la clase social y maternidad; por un lado, Elena y su amiga, con una buena posición económica, pero sin aptitudes empáticas (Elena no acepta a su hija pequeña, Izzy, por ser diferente a lo canónico); por otro, Mía Warren y Ling Chow. En el caso de Mía, aún con pocos recursos económicos, Pearl reconoce

que nunca le faltó de nada (1x08). De hecho, mientras Pearl decidió perdonar a su madre por ocultarle que fue resultado de un vientre de alquiler (1x10), Elena perdió a su hija Izzy (1x10), quien huyó de la ciudad ante el carácter perfeccionista y autoritario de su madre.

Tabla 4

Resultados Little Fires Everywhere

Característica	Individualista	Personaje	Elena Richardson
Característica	Búsqueda igualdad laboral	Personaje	Elena Richardson
		Rol	Antagonista
OBJETIVOS			
Característica	Debate clase, racismo y género	Personaje	Mia Warren
Característica	Rechazo alquiler cuerpos	Personaje	Mia Warren
		Rol	Protagonista
OBJETIVOS			
	Elena Richardson	Feminismo liberal	
Resultados	Mia Warren	Feminismo racial	

Discusión y Conclusión

La etiqueta feminista liberal se aplica al pensamiento político que sustenta que, en una democracia capitalista (con un proyecto de ley y en defensa de los derechos individuales) se puede producir una legislación suficiente para corregir cualquier patrón de trato injusto que caiga sobre las mujeres como grupo por razones de género (Almeder, 1994). Por su parte, el feminismo radical se diferencia del liberal porque, atendiendo a la raíz etimológica de la palabra, busca las causas de la opresión y no persigue el mero hecho de acceder igualitariamente al mercado cultural y laboral (Puleo, 2005). El feminismo radical es una vertiente del feminismo iniciada en los EE.UU. producto de la segunda ola del feminismo (Coote y Campbell, 1987) que insiste en que las mujeres, como categoría social, son oprimidas por los hombres, tanto colectiva como individualmente, que siguen beneficiándose de

esa opresión y no hacen nada para cambiarla. El sistema a través del cual los hombres ejercen la opresión se ha denominado patriarcado; por tanto, es el poder, y no la diferencia, lo que determina la relación desigual entre las mujeres y los hombres (Rowland y Klein, 1991). Mientras que el feminismo radical apunta a las causas estructurales de la opresión y apoya estrategias colectivas (sororidad) para combatirla, el liberal enfoca a la libertad individual. Como Charles Taylor (1991) expresa:

a liberal society must be neutral on questions of what constitutes a good life. The good life is what each individual seeks, in his or her own way, and government would be lacking in impartiality, and thus in equal respect for all citizens, if it took sides on this question' (1991, p. 17).

Desde la ideología liberal, la sociedad está compuesta por un conjunto de individuos que poseen su propia concepción de la buena vida y, por lo tanto, deben ser respetadas sin ninguna intervención del Estado. Las reglas sociales deben funcionar de manera que facilite las visiones individualizadas (si bien el interés de una persona no puede entrar en conflicto o infringir los bienes de otro). El más alto ideal de la sociedad liberal apunta a maximizar la libertad en el reino de la privacidad. Así, según el paradigma feminista liberal, las mujeres deben ser completamente libres de tomar sus propias decisiones en la vida privada y el Estado solo debe mantener las condiciones de libertad personal a través de un sistema de derechos declarados (Eisenstein, 1981). En síntesis:

The common theme of liberal feminism is a denial of the need for militant resistance to an oppressive system. We don't need to fight men, only our conditioning. We don't need to attack the economic system; we too can make it. At best, liberal feminism's self-improvement, individual-based philosophy is relevant only to an elite. Instead of the sexy chick or the perfect homemaker, we now have a new image to live up to: "the liberated woman." This fantasy, misrepresented as feminism, misleads some women, convinces others that "women's lib" has nothing to do with them, and plays into the hands of those who oppose any real changes in women's condition (Willis, 1978, p. 170).

Los resultados de este trabajo han determinado que las series de Amazon prime (con el sello original y exclusive) han desarrollado en sus tramas el feminismo liberal (el rol antagonista de *Dietland* y *Little Fires Everywhere*; los roles protagónicos en *Good Girls Revolt*), el feminismo radical (protagonista de *Dietland*) y el feminismo racial (personaje principal en *Little Fires Everywhere*). De este modo, se aprecia que, con cinco personajes en total, el feminismo liberal ha sido el predominante. Si Alicia Kettle (*Dietland*) y Mia Warren (*Little Fires Everywhere*) apuntaron a las causas estructurales de la opresión (género, raza y clase social) apoyando causas colectivas para combatirla (apoyo entre mujeres, sororidad), las tres protagonistas de *Good Girls Revolt*, Kitty Montgomery (*Dietland*) y Elena Richardson (*Little Fires Everywhere*) apelaron a la libertad individual de cada una para superar las barreras sociales. En los casos de mujeres antagonistas, Elena Richardson y Kitty Montgomery, los deseos de autorrealización se limitan a poseer una buena posición económica y, en el caso de Kitty Montgomery, superar a sus homólogos masculinos en el conglomerado de comunicación para el que trabaja. Ambas mujeres mencionan la dificultad de alcanzar la posición adquirida por el hecho de ser mujeres, pero sus objetivos se encuentran supeditados a sí mismas y el sistema (social y económico) en el que se encuentran inmersas no es un ente opresor al que hay que derribar, sino amoldar a sus intereses. Por su parte, las trabajadoras de la revista *The News Week* (protagonistas de *Good Girls Revolt*) desarrollan un feminismo más colectivo (con una agrupación de protesta) que, sin embargo, se limita a la conquista de los puestos de trabajo reservados para los varones y la liberación sexual; así, el sistema necesita una reforma, pero no un derribo. De este modo, se puede resumir *Good Girls Revolt* con una de las premisas del feminismo liberal: el acceso igualitario al sistema capitalista.

Por tanto, las series de Amazon examinadas han roto el presupuesto de que las mujeres pertenezcan naturalmente al ámbito privado, característica todavía latente en series clásicas y contemporáneas (Marinucci, 2005; Oró-Piqueras, 2014; Henry, 2007). Al contrario, en *Good Girls Revolt* los espacios privados han sido resignificados como zonas de lucha política (Cindy Reston y Jane Hollander desafiando a su marido y progenitores, respectivamente, para conseguir la independencia laboral) y, como en *Orange is the New Black* (Martínez García y Aguado-Peláez, 2017), las protagonistas han roto el mito

de la competitividad femenina. Sin embargo, al igual que señalan Fernández Morales y Menéndez Menéndez (2014) con la serie *Mad Men*, la narrativa de *Good Girls Revolt* “no promueve un análisis de las relaciones entre hombres y mujeres” (2014: 4). En este sentido, los conflictos laborales son solventados con relativa fluidez y sirven, en gran medida, como contexto para desarrollar tramas de las relaciones amorosas de las protagonistas. Al contrario, *Dietland* connota los mensajes feministas radicales y señala los problemas estructurales de la sociedad (la violencia simbólica y física ejercida contra las mujeres en el patriarcado). Además, como apunta Alsop (2019), la serie no se encuentra solo interesada en anatomizar la misoginia, sino que imagina las compensaciones emocionales y políticas de la sororidad femenina. Sin embargo, aunque la serie señale los problemas estructurales, falla en el momento de solventarlos mediante la exigencia de medidas represivas (por ejemplo, la persecución de mujeres que difieren de los objetivos del grupo).

Por su parte, el individualismo y la necesidad de competición de Elena Richardson en *Little Fires Everywhere* se puede equiparar con otro de los personajes interpretados por la misma actriz (Reese Witherspoon) en *Big Little Lies* (HBO: 2017-2019). De acuerdo con Parra García, Postigo Gómez y Vera Balanza (2019), en la serie de HBO predominan los valores de la competencia, la consecución de la perfección y los insultos misóginos. No obstante, es de reseñar que en *Little Fires Everywhere* el personaje interpretado por Witherspoon adquiere un rol antagónico a la protagonista, Mia Warren, caracterizada por su conciencia de raza y clase con una empatía hacia el oprimido. Sin embargo, aunque su rol sea el de antagonista, el recorrido vital que se ha mostrado de Elena guía hacia una compasión por el personaje: una mujer que ha tenido que sacrificar su felicidad por la de su familia.

En definitiva, si algo tienen en común las tres series analizadas es poner el foco en asuntos que se discuten dentro del feminismo (la desigualdad laboral, la maternidad o la violencia machista, entre otros). Sin embargo, en cada título analizado se han resuelto los problemas desde diferentes ángulos: en *Dietland* se han señalado las causas de la opresión patriarcal y se ha defendido la necesidad de un nuevo sistema; en *Good Girls Revolt* el conflicto laboral o la revolución sexual no cuestiona la estructura donde se sostiene; y en *Little Fires Everywhere* la maternidad se encuentra representada desde la opresión (la necesidad del éxito y de la perfección, de Elena Richardson en

representación del feminismo liberal) y desde la conciencia de clase y raza (Mía Warren, desde el feminismo racial, quien denuncia la posibilidad de que mujeres adineradas puedan “alquilar vientres”). Al respecto de Mía, la serie crítica uno de los puntos esenciales del feminismo liberal, la gestación subrogada.

En síntesis, en las tres series anunciadas como feministas en Amazon Prime en el primer trimestre de 2020 ha predominado el feminismo liberal, uno que se ha mostrado cómodo en el sistema económico capitalista y en el que ha primado la consecución de los objetivos individuales a la búsqueda de la erradicación de las raíces de la opresión. Así, en términos generales, más que narrativas que indagan sobre la opresión, el feminismo ha sido narrado como un movimiento que busca la igualdad laboral en el sistema capitalista y preocupado por la maternidad (en qué consiste el ser buena madre). Por su parte, el patriarcado y la violencia machista que conlleva solo ha sido denunciado en *Dietland*, donde se debe mencionar que han sido incorporadas en sus tramas algunas incongruencias, como el manifiesto público que clamaba por el embargo de una parte del salario de los hombres o la promesa de violencia contra las mujeres que no siguieran los presupuestos de la organización. Igualmente, aunque se haya justificado la postura del feminismo liberal, en *Little Fires Everywhere* se han encontrado ciertas críticas a sus postulados, como la gestación subrogada.

Por lo mencionado, el feminismo radical sigue siendo malinterpretado y desfigurado en las narrativas televisivas. En concordancia con el discurso mediático en general —por poner unos ejemplos, se puede mencionar el vaciado de contenido ideológico del feminismo en el *femvertising* (Menéndez Menéndez, 2019; Sánchez-Gutiérrez, 2020)— y con las series de televisión en particular —a modo de ilustración, los trabajos ya mencionados de Fernández Morales y Menéndez Menéndez (2014), Levine (2014) y Ramos-Serrano y Macías-Muñoz (2018)—, el feminismo radical en las series de Amazon prime carece de unos presupuestos sólidos. Dichos resultados llevan a plantear como futura línea de investigación averiguar la interpretación de dichas narrativas por parte de la audiencia. Como afirma Alsop (2019),

this [...] programming not only inflects our understanding of feminism’s evolving representations in television, and the complex array of forces—authorial, cultural,

industrial—that have contributed to shape them. Together, these series also usefully complicate prevailing accounts of quality TV, which have prioritized so-called male anti-hero shows over stories of collective female heroics (2019, pp. 1037).

References

- Almeder, R. (1994). Liberal Feminism and Academic Feminism. *Public Affairs Quarterly*, 8(4), 299-315.
- Amorós, C. (2005). *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización*. Lima: Minerva.
- Berlanti, G. (Productor ejecutivo). (2006-2011). Brothers and Sisters [Serie de televisión]. ABC.
- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Burrell, B. (2004). *Women and Political Participation: A Reference Handbook*. United States of America: ABC-CLIO.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (2010). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chatman, S. (2013). *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Barcelona: RBA.
- Creeber, G. (2001). *The Television Genre Book*. London: BFI Publishing.
- Coote, A. y Campbell, B. (1987). *Sweet freedom*. Oxford: Picador.
- Eisenstein, Z. (1981). *The Radical Future of Liberal Feminism*. Boston: Northeastern University Press.
- Alsop, E. (2019). Sorority flow: the rhetoric of sisterhood in post-network, *Feminist Media Studies*, 19(7), 1026-1042, DOI: 10.1080/14680777.2019.1667066
- Fernández-Morales, M., y Menéndez-Menéndez, M. I. (2014). Los iconos populares como instrumentos de violencia simbólica: el caso de Mad Men. *Oceanide*, 6, s/p. <https://oceanide.es/index.php/012020/article/view/11/77>
- Fernández-Morales, M., y Menéndez-Menéndez, M. I. (2016). “When in Rome, Use What You’ve Got”: A Discussion of Female Agency through Orange Is the New Black. *Television & New Media*, 17(6), 534–546. <https://doi.org/10.1177/1527476416647493>
- Flores Fonseca, V. M. (2019). Mecanismos en la construcción del amor romántico. *La ventana. Revista de estudios de género*, 6(50), 282-305.

- Heywood, A. (2012). *Political ideologies: an introduction*. Thousand Oaks: Bloomsbury Publishing.
- Henry, M. (2007), “Don't Ask me, I'm Just a Girl”: Feminism, Female Identity, and The Simpsons. *The Journal of Popular Culture*, 40: 272-303. doi:10.1111/j.1540-5931.2007.00379.x
- Hunnicut, G. (2009). Varieties of Patriarchy and Violence Against Women: Resurrecting “Patriarchy” as a Theoretical Tool. *Violence Against Women*, 15(5), 553–573. <https://doi.org/10.1177/1077801208331246>
- Lamb, B. (2016). ‘I’m a copper not a welfare officer’: Emergent feminist thought in Hunters Walk and 1970s British police series. *Critical Studies in Television*, 11(3), 348–364. <https://doi.org/10.1177/1749602016661570>
- Levine, E. (2014). Love in the Afternoon: The Supercouple of 1980s US Daytime Soap Opera. *Critical Studies in Television*, 9(2), 20–38. <https://doi.org/10.7227/CST.9.2.2>
- Marín Ramos, E. (2019). Más allá de Bechdel: The Good Wife, The Good Fight y Orange is the new Black. La imagen de la mujer en las series de televisión feministas. *Universitas Humanística*, 87(87). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.uh87.mbgw>
- Marinucci, M. (2005). Television, generation X, and third wave feminism: A contextual analysis of the brady bunch. *Journal of Popular Culture*, 38(3), 505-524.
- Martínez García, P. y Aguado-Peláez, D. (2017). La reapropiación de los cuerpos de las mujeres en la ficción televisiva. análisis de Orange is the New Black, *Revista de Investigaciones Feministas*, 8(2), 401-413.
- Menéndez Menéndez, M.I. (2019). Entre la cooptación y la resistencia: de la Femvertising a la Publicidad Profem, *Recerca. Revista de Pensament i Anàlisi*, 24(2), 15-38.
- Moreno Balaguer, R. (2019). *Feminismos. La historia*. Madrid: Akal.
- Munro, E. (2013). Feminism: A Fourth Wave? *Political Insight*, 4(2), 22–25. <https://doi.org/10.1111/2041-9066.12021>
- Neuhaus, J. (2010). Marge Simpson, Blue-Haired Housewife: Defining Domesticity on The Simpsons. *Journal of Popular Culture* 434, 761-781. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2010.00769.x>

- Oró-Piqueras, M. (2014). Challenging stereotypes? The older woman in the TV series *Brothers & Sisters*. *Journal of Aging Studies*, 31, 20-25. <https://doi.org/10.1016/j.jaging.2014.08.004>
- Parra García, P.; Postigo Gómez, I. y Vera Balanza, T. (2019). Resistencias y variaciones de la construcción del género en la nueva ficción seriada. *Girls y Big Little Lies*. *Revista Comunicación y género*, 2 (2), 233-247. <https://doi.org/10.5209/cgen.66514>
- Puleo García, A.H. (2005). Teoría feminista: de la ilustración a la globalización. En A. M. Álvarez y C. Amorós Puente (Coords.), *Del feminismo liberal a la posmodernidad* (pp. 35-68). Madrid: Malpaso Ediciones.
- Rowland, R., y Klein, R. D. (1991). Introduction. En S. Gunew (Ed.), *A reader in feminist knowledge* (pp. 305– 307). London: Routledge.
- Sánchez-Gutiérrez, B. (2020). La mujer en la publicidad comercial de la violencia mediática al Femvertising. En Liberia Vayá, I. y Sánchez-Gutiérrez, B. (Coord.), *Aquelarre: la emancipación de las mujeres en la cultura de masas* (pp. 187-210). Sevilla: Advook.
- Taylor, C. (1991). *The Ethics of Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ramos-Serrano, M. y Macías-Muñoz, G. (2018). House of Cards y el feminismo. En A. Pineda, J. D. Fernández Gómez y A. Huici (Coord.), *Ideologías políticas en la cultura de masas* (pp. 283-306). Madrid: Tecnos.
- Schwartz, S. (Productor ejecutivo). (1969-1974). *The Brady Bunch* [Serie de televisión]. ABC.
- Valcárcel, A. (2001). *La memoria colectiva y los retos del feminismo*, Naciones Unidas: Santiago de Chile.
- Willis, E. (1978). The conservatism of Ms. En F. Redstocking, (Eds.), *Feminist revolution: an abridged edition with additional writings* (pp. 170-173). New York: Random House

María Teresa Donstrup Portilla Universidad de Sevilla (España)

ORCID ID: [0000-0001-6236-4967](https://orcid.org/0000-0001-6236-4967)

Contact Address: mdonstrup@us.es