

Las *Showrunners* modernas. Caballos de Troya en un mundo audiovisual masculino.

Análisis de las series *Fleabag* y *Vida Perfecta*

Trabajo realizado por Cristina Castilla Barbadillo

Tutorizado por Inmaculada Gordillo Álvarez

Curso 2021-2022



Grado en Comunicación Audiovisual

A mis padres. A mi familia y a mis amigos, por estar ahí siempre para mí y porque no me han oído hablar de otra cosa durante todos estos meses.

ÍNDICE

0. Resumen	5
1. Introducción	6
2. Marco teórico	7
2.1. El papel de la mujer en la producción audiovisual	8
2.2. La representación femenina en las series de ficción	10
3. Diseño de la investigación	16
3.1. Objetivos	16
3.2. Justificación y delimitación del tema	16
3.3. Metodología	17
3.4. Hipótesis de la investigación	20
4. Análisis y comparación de <i>Fleabag</i> (2016) y <i>Vida perfecta</i> (2019)	20
4.1. FLEABAG	
a) Ficha general y contexto	21
b) Análisis	23
4.1. VIDA PERFECTA	
a) Ficha general y contexto	30
b) Análisis	31
4.3. Análisis comparativo entre ambas producciones	36
5. Conclusiones	41
6. Bibliografía	45
7. Webgrafía	48
8. Filmografía	50

0. Resumen

El objetivo del presente estudio es doble. Por una parte, analizar el relevante papel de la mujer como *showrunner* y, por otra, abordar su peculiar manera de tratar la figura femenina en los personajes de ficción. Para nuestro estudio nos centraremos en el análisis de dos series concretas de televisión, *Fleabag* (2016), desarrollada por Phoebe Waller-Bridge y *Vida perfecta* (2019), de Leticia Dolera. Examinaremos ambos productos y su impacto en un mundo audiovisual de fuerte presencia masculina, deteniéndonos, especialmente, en aspectos como la forma en que abordan la producción. Además, estudiaremos los propios contenidos de estas, así como su tratamiento de la mujer en la ficción.

Palabras Clave: *Showrunner*; feminismo; perspectiva de género; personajes femeninos; Series de televisión; *Fleabag*; *Vida perfecta*.

ABSTRACT

The aim of this study is to analyze the relevant role of women as showrunners and moreover their special vision of the female figure in fictional characters from disparate perspectives. For our study we will focus on the analysis of two specific TV series, *Fleabag* (2016), developed by Phoebe Waller-Bridge and Leticia Dolera's *Perfect Life* (2019). We will analyze both productions and their impact on the audiovisual field traditionally dominated by men, not only in terms of the way the production is carried out, but also regarding the content itself, in particular the new realistic vision of female characters.

Keywords: Showrunner; feminism; gender perspective; female characters; T.V. series; *Fleabag*; *Perfect life*.

1. Introducción

Hoy día, transcurrido ya casi el primer cuarto de este siglo XXI, parece casi innecesario destacar la relevancia de la mujer en el mundo audiovisual. Mucho se ha escrito al respecto, si bien sería adecuado reconocer que nunca será suficiente. El entorno en el que debemos desarrollar nuestra actividad profesional está cargado de innumerables techos de cristal bajo los que, con suma dificultad, van floreciendo nuevas figuras femeninas en la dirección, la producción y la interpretación.

La importancia del fenómeno precisa que, aquellas que iniciamos con ilusión nuestro paso por este campo plagado de minas y acotado por la mano, más o menos invisible, de los hombres, debemos dedicar nuestro tiempo y nuestro esfuerzo a reconocer y reivindicar como propio, el sacrificio de aquellas que se han atrevido a romper esas viejas cadenas que nos atenazan y nos han hecho, incluso, dudar, de nuestras propias capacidades. Este será, sin duda, uno de los objetivos del presente trabajo.

Llegado el final de mi Grado en Comunicación Audiovisual, he entendido necesario llevar a cabo este estudio, no como un epílogo a mi formación, sino un punto y seguido a la misma. Considero imprescindible y muy procedente destacar y reivindicar el papel de la mujer en este ámbito creativo, poniendo el foco de manera muy atenta en una figura que siempre ha despertado en mí el mayor interés: las *showrunners*. Esas mujeres “orquesta”, que asumen con entusiasmo desbordante la doble función de productoras y de guionistas en el campo de la ficción televisiva. Se trata de profesionales dispuestas a asumir riesgos y capaces de dejar su impronta, su peculiar visión, en toda su obra.

He pretendido subrayar la labor de estas heroínas, no sólo por su singular competencia en las tareas ejecutivas de producción, sino, especialmente, por su inteligencia a la hora de saber extraer de la realidad cotidiana que nos rodea la auténtica esencia femenina, su precisión a la hora de mostrarnos, sin tapujos ni falsas condescendencias, nuestras bondades y nuestras miserias, con las imprescindibles dosis de realismo. Su acierto ha consistido, por tanto, en saber trazar un certero retrato de la mujer en el que nos podemos reconocer con absoluta nitidez.

La presencia de la mujer detrás de las cámaras ha supuesto, en definitiva, una ventana de oportunidad para explorar nuevas identidades. Con ellas se ha presentado la ocasión perfecta para romper con las viejas imágenes estereotipadas, reescribiendo nuestro papel y nuestra presencia en una sociedad moderna.

Para aproximarnos a este fenómeno hemos procedido a analizar con espíritu científico una muestra, quizás pequeña, pero muy representativa de cómo se construyen los modernos productos del audiovisual televisivo bajo el prisma y los genes eminentemente femeninos. Nuestra cámara iniciará un lento *travelling* sobre dos obras, sus creadoras y, a la vez, sus protagonistas; *Fleabag* (2016, Two Brother Picture), serie de la creadora británica Phoebe Waller-Bridge y *Vida Perfecta* (2019, Movistar Plus), de la española Leticia Dolera. Profundizaremos en las mismas y, al mismo tiempo, reflexionaremos sobre la actualidad de la figura de las *showrunners*. Exploraremos ambas series y su personal tratamiento de la mujer desde la comedia, estableciendo paralelismos y divergencias para, finalmente, poder extraer las necesarias conclusiones con las que culminará nuestro estudio.

2. Marco teórico

A la hora de llevar a cabo un análisis científico se hace preciso establecer de entrada las bases teóricas de las cuales vamos a partir. Tal y como ha puesto de manifiesto Rodrigo (Rodrigo, 1989:17), el marco teórico es un elemento esencial en el desarrollo del análisis científico, en este sentido señala que “como es sabido, en ciencia, los hechos no hablan por sí mismos. Desde una perspectiva empirista ingenua, la teoría sería el resultado de una interpretación a partir del análisis de datos recogidos sin ningún interés a priori intelectual. Esta supuesta neutralidad de los datos es fácilmente criticable.”

De igual modo, la base teórica resulta clave en todo el proceso hipotético deductivo, desde el momento mismo de establecer la hipótesis. En este sentido, señala “en primer lugar, el proceso hipotético deductivo se inicia con una hipótesis. Hipótesis que deberá ser validada por el procedimiento científico”.

A la hora de perfilar nuestro marco teórico concreto nos vamos a centrar, de manera especial, en dos aspectos muy concretos relativos al papel de la mujer en la producción audiovisual, especialmente como *showrunner*, la representación femenina en la ficción y la nueva feminidad.

2.1. El papel de la mujer en la producción audiovisual

Tratar la cuestión de la mujer en la producción audiovisual de series televisivas es, en definitiva, abordar su posición misma en un ámbito profesional muy concreto dominado históricamente por hombres.

Hoy día resulta incuestionable afirmar que la mujer ha estado durante muchos años apartada de los grandes centros de toma de decisiones en las producciones televisivas de ficción. A pesar de constituir una de las principales reivindicaciones en este ámbito, la realidad es que las oportunidades han brillado por su ausencia.

Tal y como reconoce Weissmann, históricamente una de las grandes demandas feministas ha sido alcanzar un mayor acceso a roles de cierta relevancia en el ámbito de la emisión y la producción (Weissman, 2016:88). En la actualidad, a pesar de poder encontrar fácilmente cursos de formación abiertos a las futuras profesionales en producción, realización, e incluso, como *showrunner*, -al menos en Norteamérica¹-, la realidad es que la presencia de la mujer en este doble rol de productora y guionista sigue siendo notablemente inferior a la de los hombres. El sesgo de género continúa siendo lamentablemente una realidad fácilmente constatable.

En este sentido, en el último estudio publicado por la Universidad de San Diego en EE. UU. sobre el papel de la mujer en la televisión y el cine relativo a la temporada 2017-2018, se nos ofrecen datos extraordinariamente reveladores. Este estudio concluye que, en

¹ WGA 2022 Showrunner Training. <https://www.wga.org/members/programs/showrunner-training>

general, las mujeres representan un 27% respecto a la totalidad de creadores, directores, escritores, productores ejecutivos, editores y directores de fotografía involucrados en estos procesos creativos. El dato es más alarmante aún si tomamos en consideración el hecho de que se ha producido una disminución de un punto porcentual respecto al periodo 2016-17 (Lauzen, 2018). A estas cifras aún podemos añadir las que nos ofrecen las estadísticas recogidas en los medios norteamericanos para el año 2020, donde se nos indica que la presencia de las *showrunners* femeninas representan un escaso 27,6 %².

Los datos son contundentes. La presencia de la mujer en el mundo audiovisual sigue siendo, hoy por hoy, bastante reducida. En relación a ello, cabría destacar un apartado realmente interesante en el estudio mencionado. Entre los datos recogidos se establece que, a la hora de contratar personal para sus producciones, las propias *showrunners* parecen tender a adoptar decisiones de género, apostando por contratar a mujeres, como una manera de incrementar, de algún modo, la maltrecha cuota femenina³. Sin embargo, el panorama sigue sin ser nada halagüeño.

Si nos centramos en el panorama español, la situación no es mucho mejor. Como ya señalaba un estudio sobre esta cuestión elaborado en 2014, los porcentajes son igualmente desoladores. Así, las mujeres que ocupan una posición de preeminencia jerárquica en las series en las que trabajan, sólo representaban un 28,30 % (Simelio Solà y Forga Martel, 2014), a pesar de haberse aprobado mecanismos de fomento de la participación de la mujer en la financiación de las producciones desde 2009⁴. Los últimos datos publicados siguen siendo muy reveladores. De este modo, si acudimos a las estadísticas elaboradas por el Ministerio de Cultura y Deportes sobre los años 2017 a 2019, la presencia de mujeres en la dirección oscila entre el 14% y el 18% y, como guionistas, los datos se mueven entre el 16% y el 19 %⁵.

La Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA) nos proporciona, asimismo, datos muy preocupantes. En las producciones llevadas a cabo en los

² *TV Statistics*. (2020). Women and Hollywood. <https://womenandhollywood.com/resources/statistics/tv-statistics/>

³ Al respecto, <https://womenandhollywood.com/resources/statistics/tv-statistics/>

⁴ Estudio de Caso I: Mujeres en la industria audiovisual: un panorama de países de América latina y de España. Comité de Desarrollo y Propiedad Intelectual Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (2021). Pág. 5.

⁵ *Ibidem*. Págs. 20 y 21.

años 2018-2019, la cuota femenina en funciones directivas alcanza tan sólo el 15,3%. Este informe se refiere de manera explícita a la figura de las *showrunners* en las series de ficción, confirmando el hecho de que las mujeres tienen una presencia ciertamente minoritaria, a juzgar por el pobre porcentaje del 6% alcanzado. Adicionalmente, el citado informe nos aclara que la presencia de estas directivas no implica, lamentablemente, la existencia de tres directoras en tres series diferentes, sino que todas ellas han ejercido su trabajo en una misma serie, serie que, además, dirigen. Se trata, curiosamente, de *Vida Perfecta*, la serie objeto de nuestro análisis, la única que puede calificarse objetivamente como producción femenina.

2.2. La representación femenina en las series de ficción

La representación de la mujer en el cine y las series de ficción ha sido objeto de numerosos estudios, dando cuenta, de manera muy especial, de la formación de estereotipos sobre su imagen, construyendo modelos femeninos, tanto en la ficción europea como norteamericana, burdamente trazados, muy planos y perfectamente intercambiables.

Al respecto de la imagen de la mujer, Sánchez-Aranda (2011) recoge los análisis de Graydon, quien señalaba que, al respecto, existía una notable coincidencia entre cine y televisión. En ambos ámbitos, solía representarse en posición de inferioridad respecto a los hombres, quedando, además, relegadas a meras comparsas de aquellos y encasilladas en los papeles estereotipados de fiel esposa, amante, madre o mero objeto sexual. En líneas generales, se las muestra como una suerte de seres domésticos y domesticados encajonadas en un entorno de familias básicamente patriarcales.

En el análisis de Graydon se añade otro dato interesante. Señala este autor que a la mujer se la ha representado históricamente como personas inestables y fácilmente irritables, buscando de manera interesada ese burdo contraste respecto a la supuesta racionalidad de los personajes masculinos, subrayando, incluso, la carencia de las virtudes y habilidades presentes en el género masculino (Sánchez-Aranda, 2011: 143-171).

Una vez presentada esta visión, se hace muy necesario revisar estos postulados de Graydon, formulados ya en el año 1991 para verificar la actualidad de sus afirmaciones. Lamentablemente la respuesta no puede ser más simple. Hoy en día es fácil concluir que aún queda camino por hacer. La imagen de la mujer en los medios sigue lastrada por esos viejos lugares comunes revisitados reiteradamente desde el audiovisual. Muestra de ello, es la existencia de una amplia legislación empeñada en combatir esta situación desde arriba, es decir, desde los propios poderes públicos. Así ocurre de manera muy especial en el ámbito de la publicidad⁶. La productividad legislativa en este campo nos permite, efectivamente, confirmar nuestras sospechas, quedando patente que hay mucho margen de mejora. Como botón de muestra, basta con echar un vistazo a los numerosos informes elaborados por el Observatorio de la Mujer del Ministerio de Igualdad⁷ y que muestran los más que frecuentes desatinos que se comenten en este campo.

Los productos de ficción del audiovisual, bien en el cine, bien en las series, suponen en sí mismo un eficaz indicador del estado de la cuestión, al reflejar fielmente la corriente de pensamiento general y los valores, positivos o negativos, presentes en el ADN de una sociedad. Es por ello por lo que, si analizamos las tendencias del mismo, podemos encontrar de manera bastante fidedigna en qué momento preciso nos encontramos.

Ahora bien, la ficción audiovisual no es sólo un termómetro más o menos fiable con el que calibrar el estado de las cosas, sino que constituye, por sí misma, una valiosa herramienta en la construcción de identidades, como comenta acertadamente Pereira en su artículo “Cine, Cárcel y Mujeres. Un ejemplo de creación de conocimiento” (Pereira, 2009: 6:2). En definitiva, se le reconoce un importante efecto multiplicador de conductas. Los comportamientos normalizados en la ficción tienden a reproducirse con facilidad en la realidad. Por ello, no podemos estar más de acuerdo en concluir que normalizar una imagen de la mujer actual, moderna, inclusiva e igualitaria puede suponer un efecto de arrastre en la sociedad, modificando conciencias. De igual modo que una visión hipersexualizada y de

⁶ Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género. Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres; Ley General de Comunicación Audiovisual, Ley 7/2010, de 31 de marzo, o al proyecto de Ley de Garantías de Libertad Sexual, la conocida ley de “solo el sí, es sí”.

⁷ *Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades - Informes anuales*. (2021). Instituto de las Mujeres. <https://www.inmujeres.gob.es/observatorios/observImg/informes/home.htm>

sometimiento de esta al macho provoca, sin lugar a duda, una distorsión nociva de las relaciones afectivas en la realidad (Berganza y Del Hoyo, 2006: 161-175).

En este sentido, como se ha señalado, la ficción televisiva representa modelos de identificación que son imitados y se mantienen en el tiempo adquiriendo una pátina de verdad, es decir, que no se trata de un producto cultural neutro, sino de un elemento sumamente influyente que presenta un efecto multiplicador de determinados comportamientos o de normalización de tantos otros (Hidalgo-Mari, 2017: 295).

De igual modo y citando a Ramos y González de Garay “No se debe olvidar el papel que los medios de comunicación tienen no solo como informadores sino como creadores de marcos interpretativos, de modalizadores de conciencia. El análisis de estos marcos, además de pertinente, es necesario para comprender la representación que se está haciendo de los grupos minoritarios en ellos, pero también para demandar la representación que estos grupos pueden hacer de sí mismos y de su entorno a través de una práctica mediática autónoma. Resulta, por tanto, fundamental analizar el modo en que una sociedad es representada en los medios para poder comprender, como si de un documento histórico se tratase, el contexto al que hace referencia.” (Ramos y González de Garay, 2022:1-2).

La representación de las distintas identidades en los medios audiovisuales, especialmente en el cine y en las series de ficción, resulta esencial a la hora de entender su papel en la sociedad. Ahora bien, resulta innegable la existencia de ciertas dinámicas de poder que tratan de perpetuarse con independencia de que ya no representan con absoluta fidelidad la realidad social, aunque se perciban como si lo fuere.

De todo ello, resulta fácil colegir que lo que perciben los espectadores como comportamientos normales en la ficción, pueden transformar las relaciones de género, normalizando conductas más igualitarias y alejadas de los estereotipos aún vigentes socialmente. Es, precisamente, ahí, donde la visión transformadora femenina y feminista debe jugar un papel implacable.

El análisis en torno a la imagen de la mujer y su representación surge a partir de los movimientos de protesta que se originan en los años sesenta, impulsado en la década anterior,

los cincuenta, cuando comenzaron a aflorar los primeros debates sobre política sexual. Esta reflexión feminista sobre la imagen lleva a cabo fundamentalmente en países no anglófonos en los cuales el feminismo sí que se había ido calando en la sociedad o que contaban con estudios feministas anteriores. Estos primeros “discursos críticos que ya sin reticencia podemos llamar teoría filmica feminista” (Colaizzi 2002, 42-43) han resultado clave con respecto a lo que veníamos reflexionando al principio de este apartado sobre la importancia de la representación de colectivos como muestra del papel en la sociedad. El objetivo principal de la teoría filmica feminista pretende incidir en nuevas formas de producir y analizar las imágenes de una forma plural, es decir, introduciendo estas ideas en el imaginario colectivo.

Respecto a la ficción en nuestro país, se ha puesto de manifiesto que los discursos narrativos se encontraban tradicionalmente marcados por un carácter costumbrista patriarcal, con la excepción de algunas series como *Mujeres solas*, de Jaime de Armiñan, *Anillos de oro* (TVE, 1983) o *Brigada Central* (TVE, 1989), en las que se dejan entrever ciertos temas novedosos para la época, como la incorporación de la mujer al trabajo o el divorcio. La reivindicación de la mujer en su faceta profesional es evidenciada en series como *Anillos de oro* (TVE, 1983) o *Turno de oficio* (TVE, 1986), si bien, habría que esperar hasta el desembarco en nuestro país de series estadounidenses como *The Brady Bunch* (ABC, 1974), *Married with Children* (FOX, 1987) o *Full house* (ABC, 1987), para que nuevos aires de cambio influyesen en las series españolas y, con ellos, la imagen de la mujer. Estos modestos cambios se pueden percibir en series como, *Farmacia de guardia* (Antena 3, 1991), *Médico de Familia* (Telecinco, 1995), *Ana y los siete* (TVE, 2002), *Los Serrano* (Telecinco, 2003) o *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001). Un claro ejemplo de esto mismo es el papel de Mercedes Alcántara, en el que, partiendo de una mujer inicialmente sometida a los cánones de la familia patriarcal, evoluciona hacia un nuevo paradigma femenino de mujer independiente y emprendedora. Sin embargo, no se trata este de un paso definitivo en la ficción española, sino que series como *Aquí no hay quien viva* (2003), *La que se avecina* (2007) o *Aída* (2005) parecen dar un paso de gigante al pasado, mostrando, con completa naturalidad, la imagen de mujer fracasada cuando dejan de cumplir ese papel social primario e incluso primitivo, tradicionalmente concebido para las mismas (Hidalgo-Mari; 297-300).

Sería a partir de 2002 cuando desde la televisión estatal española se refuerzan las producciones en las que se pretende fomentar la igualdad de género, destacándose al respecto la serie *Mujeres*, una comedia española de trece capítulos, emitida por La 2 de Televisión Española y producida por la misma junto al Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales (Sánchez-Aranda, 2011).

Precisamente en esta misma línea debe interpretarse el uso desde el ICAA⁸ de determinados pictogramas para destacar aquellas películas que cumplen un papel importante en el fomento de la igualdad de género en base en una serie de criterios bien establecidos, tales como el lenguaje no sexista o la representación igualitaria de ambos géneros⁹.

En los últimos tiempos en la ficción internacional y, de manera especial en Norteamérica, la mujer parece haber alcanzado cierta paridad con los hombres asumiendo de manera natural numerosos roles protagonistas y rompiendo con los clásicos esquemas a los que históricamente se había visto sometida. Se trata de series como *Scandal* (ABC, 2012), *Orange is the new black* (Netflix, 2013) o *The Good Wife* (CBS, 2009) en las que encontramos además modelos femeninos fuertes e independientes.

La ficción española, como heredera de la norteamericana, también nos va presentando mujeres reales, empoderadas y liberadas sexualmente. Esto mismo parece evidente en series tales como *El ministerio del tiempo* (TVE, 2015); *Los misterios de Laura* (TVE, 2009); *La embajada* (TVE, 2016) o *Mar de plástico* (Antena 3, 2016).

En su libro *Sexo y Series, las sexualidades femeninas, una revolución televisiva*, Iris Brey (2016) lleva a cabo un análisis que merece ser destacado y que se refiere a dos cuestiones pertinentes para este estudio. La primera, la vinculación existente entre el tipo de contenido con el canal de emisión de estos. Lo que esta autora pretende poner de manifiesto es que las emisiones de series en abierto presentan más restricciones en cuanto al contenido que las que lo hacen en *streaming* o en plataformas digitales. Se refiere a series en las que se da visibilidad a los colectivos tradicionalmente menos representados y que poco a poco van

⁸ Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.

⁹ Al respecto, puede consultarse la Resolución de 16 de noviembre de 2011, del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.

haciéndose un espacio en la industria audiovisual a través de plataformas de pago. Este sería el caso de series como *Veneno*, en Atresmedia Premium, *Heartstopper*, en Netflix, y otras de contenidos LGTBIQ+ o, incluso, el de las series objeto de este estudio, ambas creadas por mujeres, emitidas en Amazon Prime y Movistar Plus.

El fenómeno que se describe supone que a través de las plataformas OTT se ofrecen contenidos más transgresores y rompedores respecto a los esquemas familiares y personales más conservadores. Es aquí donde se encuentra un terreno abonado en el que se desenvuelven con mayor libertad estos contenidos. Ahora bien, también afirma esta autora, y este es un punto también de relevancia para nuestro análisis, que el canal no es el único elemento determinante.

Tal y como ya hemos manifestado, el hecho de que en los procesos creativos participen un cierto número de mujeres como productoras, directoras o guionistas, sistema históricamente marcado por la visión masculina, va a tener un impacto inmediato en un modelo de representación más real y plural en el producto de ficción finalmente presentado. Partiendo de estas consideraciones podríamos afirmar que la participación de la mujer en puestos clave, y la posición de *showrunner* sin duda lo es, tiene un impacto evidente en el resultado final de las producciones en las que las mismas intervienen. Precisamente este es otro de los puntos de anclaje teórico esenciales en nuestra investigación.

Estos postulados teóricos serán la base sobre la cual llevaremos a cabo una revisión de las dos series objeto de nuestro estudio en las que tratemos de verificar cómo se ha abordado estas cuestiones desde sendas perspectivas femeninas.

3. Diseño de la investigación

3.1. Objetivos

El objetivo central de nuestro trabajo será exponer el papel de las mujeres como productoras, guionistas e, incluso, como intérpretes, en el proceso creativo de las series de ficción televisiva y su papel determinante en la conformación del contenido de las mismas. Nos centraremos, por tanto, en la figura de las *showrunners* femeninas y su papel como motor del cambio en el moderno audiovisual. Mujeres con talento y capacidad suficiente para liderar proyectos audiovisuales en los que es perceptible su huella, su personal manera de hacer. Se trata de mujeres decididas y valientes que, a modo de auténticos caballos de Troya, se han propuesto cambiar las dinámicas del audiovisual desde dentro, y, muy en concreto, desde la comedia televisiva.

Asumiendo que su capacidad e implicación en el proceso productivo nada tiene que envidiar a la de sus colegas masculinos, nuestro siguiente objetivo será abordar su personal implicación en el desarrollo del producto final, dejando su impronta mediante una nueva visión del personaje femenino infrarrepresentado y maltratado tradicionalmente en la ficción. Contribuyendo de este modo al cambio de paradigma, el de una imagen de la mujer más ajustada a la realidad, alejada a golpe de guion de los viejos clichés cimentados históricamente por una sociedad profundamente machista.

Para cubrir estos objetivos y alcanzar conclusiones relevantes nos serviremos de análisis de dos series de ficción mencionadas, *Fleabag* y *Vida Perfecta*.

3.2. Justificación y delimitación del tema

La historia del cine y la televisión es, precisamente, la historia de la lucha de la mujer por alcanzar la igualdad en este ámbito tan profundamente discriminatorio. La vinculación profesional de la mujer con el mundo audiovisual ha estado también tradicionalmente

marcada por los numerosos estereotipos de carácter sexista que, sin duda, han lastrado su presencia tras las cámaras en el mundo del séptimo arte. Estableciendo en el imaginario colectivo femenino un techo de cristal misógino del que resultaba muy difícil escapar, limitando las oportunidades de estas en el ámbito creativo y ejecutivo, un terreno, en principio, acotado y manejado por hombres.

Por otra parte, la evidente cosificación e hipersexualización que el papel de la mujer como personaje de ficción ha sufrido las relegaba a roles de menor relevancia en la trama y cuya única función era la de resultar agradables al gusto masculino del momento. Esto ha causado la estigmatización de su presencia en la ficción.

Ahora bien, que estos hayan sido los patrones comunes anteriores no quiere decir que se haya renunciado por completo a cambiar este paradigma. Ejemplo de ello son algunos notables precedentes como el de Ida Lupino, que han supuesto el espejo en el que verse reflejadas e inspiradas. Precisamente, el objeto de nuestro estudio pretende contribuir a romper esos viejos clichés y demostrar cómo la mujer está perfectamente capacitada, tanto para asumir responsabilidades ejecutivas en los procesos de toma de decisiones, como para dejar su impronta, su modo de entender este mundo tan complejo.

Para descender al campo de batalla de la realidad, resulta imprescindible abordar el paso de algunas de esas mujeres que han asumido responsabilidades clave en el campo de las series de ficción televisiva como productoras, guionistas e intérpretes y trataremos de poner de manifiesto su papel determinante y rompedor en el resultado final, especialmente en cuanto a la imagen de la mujer se refiere.

3.3. Metodología

Desde el punto de vista metodológico se ha optado por el estudio de caso por cuanto representa una herramienta de suma utilidad en la investigación, ya que permite obtener como resultado un enfoque holístico de una situación o evento, lo cual concede al investigador un abanico muy amplio de posibilidades para abordar un problema de investigación (Macluf, Beltrán y González, 2008:10). La conveniencia del uso de esta metodología resulta evidente al permitirnos entrar en contacto directo con el fenómeno investigado, llegar a comprender

por qué se desarrolla y llegar a una interpretación más cercana a la realidad. (Chaves y Weiler, 2016:10).

En definitiva, esta metodología parte del supuesto de que es posible conocer un fenómeno estudiado partiendo de la explicación intensiva de la unidad de análisis, donde el potencial heurístico está centrado en la relación entre el problema de investigación y la unidad de análisis, lo que facilita la descripción, explicación y comprensión del sujeto/objeto de estudio. (De Salas, Martínez y Morales, 2011:6).

El método del caso resulta, además, especialmente indicado en estudios de tipo cualitativo en los que se presentan preguntas del tipo "cómo" o "por qué", en los que el investigador tiene poco control sobre los acontecimientos y cuando el tema es contemporáneo permitiendo generar teorías sobre fenómenos sociales de causalidad compleja como el que nos ocupa (Yacuzzi, 2005: 1-37).

Con idea de cubrir el objetivo de nuestro análisis y partiendo de esta metodología hemos acotado nuestro análisis del caso a sendos proyectos concretos de dos creadoras muy dispares, *Fleabag*, serie de la creadora británica Phoebe Waller-Bridge y *Vida Perfecta*, de la española Leticia Dolera, como muestra representativa de su trabajo como *showrunners*. Para dicha selección ha resultado determinante, además de ser dos de las obras más representativas de ambas creadoras, su importante repercusión, su éxito en festivales, y su reconocimiento por el público, como demuestra su buena valoración en IMBD¹⁰ y, por todo ello, su tremenda capacidad de influencia en un amplio público joven al que van dirigidas.

Una vez llevada a cabo su completa visualización hemos procedido a llevar a cabo un análisis cualitativo de las mismas contraponiendo ambas producciones, procurando extraer no sólo sus similitudes, sus patrones en común, sino también sus divergencias más reseñables. Todo ello, partiendo del marco teórico presentado anteriormente y de una revisión bibliográfica centrada, justamente, en el papel de las *showrunners* y la imagen de la mujer en las series de ficción que nos ha proporcionado el necesario soporte teórico a nuestra investigación.

¹⁰*Vida perfecta (TV Series 2019–2021)*. (2019, 18 octubre). IMDb. <https://www.imdb.com/title/tt8344544/>
Fleabag (TV Series 2016–2019). (2017, 10 febrero). IMDb. <https://www.imdb.com/title/tt5687612/>

A la hora de centrar nuestro estudio hemos profundizado en el análisis del contexto en el que se sitúan ambas producciones. El hecho de tratarse de producciones realizadas en países y contextos tan diferentes como Inglaterra y España nos permite contraponer ambas piezas audiovisuales, no solo desde una óptica puramente cultural, sino desde el punto de vista creativo a la hora de concebir historias, personajes o, simplemente, en el modo personal de recurrir a la comedia.

Por otra parte, otro elemento irrenunciable en este trabajo lo constituye el análisis de lo que aportan las nuevas voces femeninas que crean, escriben y protagonizan sus propias obras, especialmente en el mencionado ámbito de la comedia, lo cual nos va a permitir poner de manifiesto sus muchas coincidencias, la existencia de muchos puntos en común.

Finalmente, nuestro trabajo abordará de manera muy concreta la diversidad y riqueza de los personajes femeninos representados en las mismas, en nuestra idea de abordar su análisis desde una perspectiva de género. Así en el caso de la serie *Fleabag*, nos detendremos de manera muy especial en la protagonista, Fleabag, su hermana Claire y la madrastra o, en caso de *Vida Perfecta*, en María, Cristina y Esther. En este punto nos interesa de manera muy especial la capacidad creativa de ambas autoras a la hora de conformar personajes femeninos, lo cual nos permitirá asomarnos a esa nueva feminidad en la que tienen cabida una amplia variedad de mujeres, completamente alejada de los estereotipos femeninos a los que hemos sido acostumbrados. Nuestra indagación nos llevará a evidenciar los temas que interesan a ambas creadoras, su abordaje desde la comedia y el peculiar tratamiento de los personajes femeninos en sus trabajos.

Este análisis comparativo de los aspectos reseñados nos conducirá de manera natural a establecer unas conclusiones, a las que nos referiremos en la parte final de este trabajo, conclusiones que, sin lugar a duda, constituyen la parte más relevante del mismo y que tratarán de validar la hipótesis inicialmente formulada.

3.4. Hipótesis de la investigación

Partiendo de los objetivos y metodología propuestos, la hipótesis de esta investigación se enuncia de la siguiente manera:

Existen series audiovisuales creadas por mujeres, *showrunners*, capaces de liderar productos de éxito y al tener el control de los distintos aspectos de una producción los productos muestran personajes femeninos más alejados de los estereotipos y con mayor complejidad.

4. Análisis y comparación de *Fleabag* (2016) y *Vida perfecta* (2019)


Lo realmente interesante de este trabajo, y es aquí donde reside la principal motivación a la hora de abordar el mismo, radica no sólo en analizar ambas propuestas narrativas, sino en tratar de establecer algún tipo de hilo conductor entre las producciones aquí analizadas, *Fleabag* y *Vida Perfecta*. Dos visiones diferentes, de dos mujeres surgidas en dos contextos, sin duda, dispares. Dos planteamientos aparentemente diversos, pero en los que resulta especialmente gratificante descubrir elementos en común.

Estamos, sin duda, ante una generación de mujeres creadoras que no quieren esperar a que un hombre escriba papeles para ellas, quieren tomar las riendas, contar sus propias historias a través de personajes complejos y mucho más profundos de lo que puedan parecer.

Para una mejor sistematización a la hora de llevar a cabo este estudio, trataremos de esquematizarlo en dos apartados bien diferenciados. El primero se referirá a la presentación de cada obra y su contexto para, a continuación, abordar el análisis de los elementos más destacados de ambas propuestas. En el segundo apartado confrontaremos ambas creaciones tratando de establecer posibles conexiones, semejanzas o diferencias más reseñables entre las mismas.

4.1. FLEABAG

a) Ficha general y contexto

FLEABAG	
Portada	
Temporadas	2
N.º de capítulos	12
Plataforma	Amazon Prime
País	UK
Producción ejecutiva	<ul style="list-style-type: none">● Phoebe Waller-Bridge● Harry Williams● Jack Williams● Harry Bradbeer (T. 2)● Lydia Hampson (T. 2)● Joe Lewis (T. 2)
Guion	Phoebe Waller-Bridge
Reparto	Phoebe Waller-Bridge, Sian Clifford, Olivia Colman, Bill Paterson, Andrew Scott
Productora	Two Brother Picture
Género	Comedia negra/ Comedia dramática
Duración	27 min.

Fleabag, de 2016, es el segundo trabajo de Phoebe Waller-Bridge como creadora y guionista y se ha convertido en una de sus obras más reconocidas y premiadas, tanto por su interpretación como por su guion. Waller-Bridge, actriz, productora y guionista londinense se había iniciado en el mundo audiovisual como creadora y productora con *Crashing*, una *sitcom* para Channel 4, que tendría que compaginar con *Fleabag*, estrenada poco después y emitida, igualmente, desde 2016 hasta 2019.

En la serie, Phoebe Waller-Bridge nos presenta a una chica anónima, su protagonista *Fleabag*, que da nombre a la misma y cuya traducción del inglés sería “saco de pulgas”, si bien nunca se menciona directamente y sólo se nos pone de manifiesto en los títulos de crédito. En *Fleabag* presenciamos las aventuras sentimentales de una perfecta anti-heroína. Una treintañera británica que regenta un café y afronta los avatares de la vida desde una perspectiva más bien cínica.

Basada en un monólogo teatral galardonado en el *Fringe Festival* de Edimburgo en 2013, donde había sido presentado¹¹, Waller-Bridge nos trae a la pequeña pantalla esta descarada, pero entrañable protagonista de la mano de un inteligente guion que atrapó desde un primer momento a una fiel audiencia. Su éxito tras la emisión en la BBC y, más adelante, en la plataforma Amazon Prime, le ayudaría a lograr el reconocimiento global con el que cuenta hoy. *Fleabag* volvió a los teatros de Londres, dando finalmente el salto a la gran pantalla.

La carrera de Waller-Bridge, aunque de momento breve, no deja indiferente a nadie. Entre las obras más reconocidas de la artista londinense, además de la ya mencionada, encontramos series de enorme éxito como *Killing Eve*, estrenada en 2018 para la BBC América¹² (fusión de la BBC británica con el canal estadounidense AMC Networks) y cuya emisión sigue aún hoy día activa. Además, ha participado en la escritura del guion de la última película de James Bond, *No Time to Die* (2021). Si hay algo de lo que no cabe duda es del talento de Waller-Bridge para escribir personajes femeninos complejos, retorcidos y profundamente encantadores al mismo tiempo. Personajes reales tratados con sumo cuidado,

¹¹ Agencia Efe. (2020, 16 enero). Cinco cines proyectan el origen teatral de «Fleabag» en directo desde Londres. Recuperado de <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/cinco-cines-proyectan-el-origen-teatral-de-fleabag-en-directo-desde-londres/10005-4151645>

¹² *Killing Eve (Serie de TV) (2018)*. (s. f.). FilmAffinity. <https://www.filmaffinity.com/es/film423899.html>

manejando a la perfección toda una amplia escala de grises sin caer en burdos pastiches o tópicos maniqueos como veremos a continuación.

b) Análisis

Fleabag es una serie de ficción estructurada en dos temporadas. La trama de la primera se corresponde básicamente con la pieza de teatro en la que se basa, si bien las subtramas que quedan abiertas y muy posiblemente el éxito de estas permitió la continuación en una segunda temporada. En cualquier caso, se mantiene un modelo híbrido sintáctico con estructuras seriales y episódicas.

En la disposición temporal del discurso se recurre básicamente a una sencilla composición sintáctica tradicional. Se trata de una composición cronológica lineal en la que los acontecimientos se suceden de manera ordenada según van transcurriendo (Gordillo, 2009: 53). Sin embargo, y sin romper esa linealidad general se recurre a pequeñas anacronías, analepsis o *flashbacks* de escasa duración, de las que se sirve Waller-Bridge para subrayar ciertos momentos especialmente cómicos o dramáticos del discurso.

Esta sencillez estructural nos recuerda en cierto modo al tratamiento de las historias infantiles con las que el relato comparte no solo cierto aire fantástico, sino, incluso, alguno de esos conocidos personajes clásicos como el de la madrastra, sobre el que volveremos más adelante, o el de su amiga Boo, recientemente fallecida, que como en los cuentos de hadas se le aparece reiteradamente.

De esta serie debemos destacar desde un primer momento el inteligente tratamiento narrativo de la historia y la búsqueda de la autora de integrar al narratario en las peripecias de su protagonista. Como habíamos dejado ya apuntado, *Fleabag* lo lleva de la mano como acompañante de excepción en todas las situaciones cotidianas que vive la protagonista de la serie, siempre con un toque cómico, por momentos incómodo e, incluso, ácido. Esto, combinado con otros momentos mucho más dramáticos, dejan clara la capacidad de la guionista para manejar perfectamente al espectador, que se deja arrastrar sin remedio por la risa, la emoción o la tensión, con un simple cambio de escena o diálogo.

Para ello, resultan clave las confidencias, los pensamientos, esa suerte de monólogo que dirige la protagonista en los que, como en los coros de las tragedias clásicas, acota la acción. De este modo la creadora integra en el discurso narrativo al narratario extradiegético (Gordillo, 2009: 63 y ss.) y facilita al espectador real identificarse con el narratario textual. A través de este recurso, confiesa sus pensamientos más íntimos, critica y comenta de una forma muy dinámica sus vivencias y las distintas interacciones con los demás personajes. De esta manera, se consigue de algún modo mantener también la esencia de los orígenes de esta pieza audiovisual, consistente originariamente en un monólogo teatral.

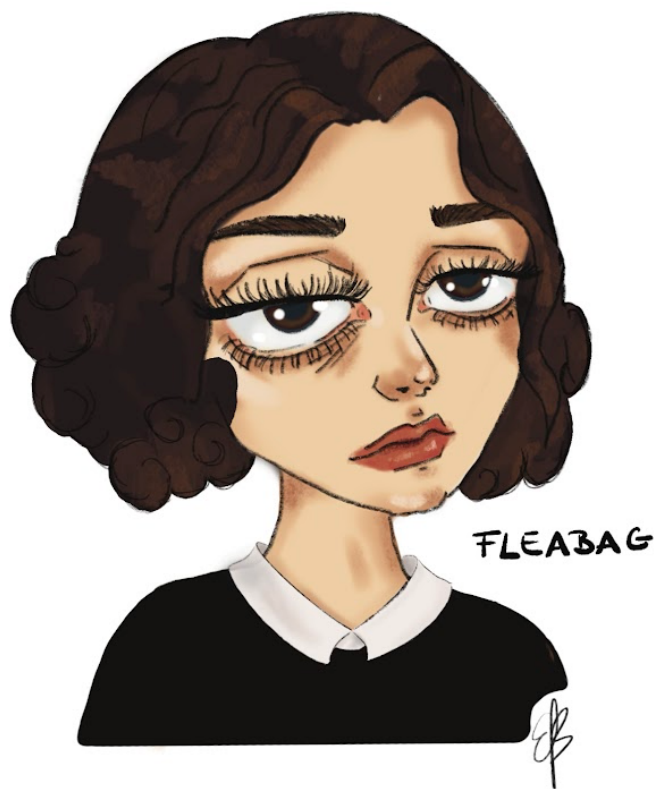
Si bien la rotura de la cuarta pared no es, en absoluto un recurso nuevo en el ámbito de la narrativa (Oliveros, 2016:1-15), resulta en este caso un elemento sin duda eficaz para llevar a cabo la transición de la obra de teatro, que permite cierta interacción con el público, a una serie de televisión en la que, en principio, tendría difícil encaje.

Históricamente existen numerosos antecedentes en el ámbito del cine y de las series de ficción. Así encontramos ejemplos de roturas de la cuarta pared en obras tan dispares como *Asalto y robo de un tren* (1903); *El gordo y el flaco* (1921); *Plumas de Caballo* (1932); *Psicosis* (1960); *Annie Hall* (1977); *Todo en un día* (1986); *La loca historia de las galaxias* (1987); *Funny Games* (1997); *El Club de la lucha* (1999); *Malcolm in the Middle* (2000); *Scrubs* (2001); *Kill Bill 2* (2004); *The Office* (2005); *Skins* (2007); *El lobo de Wall Street* (2013); *House of Cards* (2013) o *Deadpool* (2016)¹³.

En este caso, durante el transcurso de la serie, la protagonista se dirige directamente a la cámara, como si de un recurrente aparte se tratase, lanzando sus pensamientos sin tapujos, sin los innecesarios filtros de lo políticamente correcto, acotando el relato para dar un mayor énfasis cómico o dramático a los hechos presentados.

En *Fleabag*, sin duda, el elemento esencial es la construcción de los personajes, especialmente la de los personajes femeninos que constituyen la base del discurso narrativo. Con idea de ser sistemáticos en nuestro análisis, trataremos de recoger en una tabla los principales personajes femeninos creados por Waller-Bridge en la que detallaremos sus principales características:

¹³ Rodríguez, I. (2019, 11 enero). *PELÍCULAS Y SERIES QUE ROMPIERON LA CUARTA PARED*. El Palomitrón. Recuperado de <https://elpalomitron.com/peliculas-series-ruptura-cuarta-pared/>



Dibujo de elaboración propia

PRINCIPALES PERSONAJES FEMENINOS	DESCRIPCIÓN
Fleabag (protagonista)	Es una mujer sarcástica e inteligente. Treintañera perdida en la vida y cuya única compañía estable es una cobaya que heredó de su mejor amiga. Va por la vida sin pelos en la lengua ni aspiraciones.
Claire	Tiene una vida inmaculadamente aburrida. Es la hermana perfecta. Responsable, atractiva, inteligente y exitosa en su vida laboral. Su matrimonio es horrible.
Madrastra	Parece sacada de un cuento de hadas. Sarcástica y malvada. Siempre acompañada de sus comentarios pasivo-agresivos con los que deja claro el poco afecto que le tiene a la protagonista.

De entrada, debemos señalar que la definición de los personajes no es en absoluto neutra, sino que busca intencionalmente un determinado discurso de género. Efectivamente, una de las grandes cuestiones que se plantea en la serie es precisamente una visión muy concreta de la feminidad.

Ya el primer episodio rompe con los trasnochados tabúes sobre la sexualidad femenina. Y, en la primera temporada, la protagonista nos muestra su personal manera de entender el sexo, muy alejada de planteamientos mojigatos. Fleabag mantiene e incluso propicia distintos tipos de relaciones sexuales esporádicas de manera desenfadada, aunque, a diferencia del estereotipo clásico masculino, realmente parecen ser su personal forma de evitar la soledad y ocultar el remordimiento y el vacío que le ha dejado la muerte de su mejor

amiga, de la que se siente responsable. Si bien esto último no lo descubriremos hasta más avanzado el desarrollo de la serie.

En este sentido, desde el primer capítulo de la primera temporada, se nos presenta como una mujer sexualmente activa. En la primera escena la encontramos junto a la puerta, esperando a un chico. Durante esos primeros segundos podría dar la sensación de que nos vamos a encontrar con una comedia romántica al uso y que ella está esperando al hombre de sus sueños, continuando con los tópicos que solemos encontrar en las producciones protagonizadas por mujeres. Sin embargo, Waller-Bridge se encarga de destrozarse esta idea preconcebida con la primera línea de texto de Fleabag y, en lugar de dirigirse directamente a su compañero, anticipa en un aparte lo que va a suceder en el encuentro, acabando de este modo con el suspense con el que suele jugar la comedia. Ahí reside el acierto de esta escena - y de muchas otras que encontraremos en esta serie-, en el anticipo de la protagonista a los diálogos de las personas con las que interactúa, sobre todo con las presencias masculinas, quienes, para énfasis del punto cómico del guion, repiten fielmente lo que la protagonista había adelantado previamente. De esta manera tan original, la creadora de la serie nos deja claro que quien controla el curso de la narración y, por tanto, de su vida, es la propia *Fleabag* ya que, además de contar su versión de los hechos, subordina las intervenciones de los demás personajes a su diálogo con la audiencia, a la que integra en la serie como un personaje más.

Junto a su visión de lo femenino, debe destacarse también su peculiar manera de representar el papel de los hombres, incluyendo “nuevas masculinidades” (Bergara, A., Riviere, J. y Bacete, R.; 2008). Esa nueva masculinidad aparece nítidamente perfilada en esta producción. Junto a los estereotipos clásicos de hombre, aparece un nuevo modelo, el de la masculinidad vulnerable, representado por la figura del empleado de banca, que aparece ya al principio de la serie y que, tras una aparente agresividad, se esconde alguien que lucha consigo mismo siguiendo un curso -literalmente- para tratar mejor a las mujeres o, incluso, en la figura de su primer novio, cuya fragilidad le resulta exasperante.

Las reiteradas relaciones sexuales de Fleabag son la coartada perfecta para presentar una variada paleta con los distintos tipos masculinos, el chico guapo, el sensible, el perfecto amante. El sexo es el auténtico nexo de conexión con todos ellos y la excusa para presentarnos a golpe de guion todos esos diferentes prototipos que son analizados con la

necesaria ironía por la protagonista. Este interés por clasificar a los hombres y su asociación como meros compañeros sexuales queda puesto de manifiesto, de una manera absolutamente cómica, en la escena en la que la novia del padre, su futura malvada madrastra, nos presenta su exposición de esculturas de penes en la que queda resumido el papel del hombre en sus distintas variantes.

Por otra parte, respecto a la masculinidad y su tratamiento, también deben hacerse algunas reflexiones. Si bien no se sitúan en el centro de la narración sí que es un elemento imprescindible en el relato. Una de las nuevas perspectivas de masculinidad nos la ofrece a través de la figura del sacerdote, elemento clave en el desarrollo de la segunda temporada y un personaje notablemente complejo y cargado de matices. Mediante la aparición de este personaje se aborda, al tiempo, otra de las grandes preocupaciones de la creadora de la serie, la religión. Así Waller-Bridge reflexiona sobre los grandes tabúes del catolicismo, como son el celibato de los sacerdotes o la figura de la mujer como tentación. Precisamente el deseo que persigue a este personaje viene representado por la extraña figura de un zorro que aparece en dos ocasiones y siempre vinculado al sacerdote. La serie se cierra con una escena final rodada con absoluta maestría en la que Fleabag, a pesar de acabar de ser rechazada por el cura, indica al zorro el camino para seguirlo. En este momento la protagonista parece despedirse de nosotros alejándose definitivamente, mientras la cámara permanece inmóvil.

Resulta interesante comprobar cómo el personaje interpretado por el actor Andrew Scott parece ser el único personaje capaz de percibir algo extraño cuando la protagonista rompe la cuarta pared y se dirige a la cámara, tal y como había estado haciendo desde el primer capítulo. Con este hecho se pretende poner de manifiesto la íntima conexión que se ha establecido entre ambos personajes ya que, hasta entonces, la única había sido Fleabag. Nuevamente, sorprende la destreza estilística de Waller-Bridge.

En cuanto a los recursos puestos al servicio de la narrativa hemos de prestar especial atención al hábil manejo de los juegos de cámara, que se convierte en un elemento clave. Es el narratario al que se presenta e integra en la acción. El efecto se refuerza especialmente al estar rodada con el movimiento de “cámara al hombro” con lo que, adicionalmente, se dota al relato de un mayor realismo. Este recurso técnico se maneja con gran habilidad y se integra de manera muy orgánica en la narración. Solo desaparece, puntualmente, cuando se pretende

ofrecer la visión subjetiva a través de los ojos de la protagonista. Estos momentos tienen que ver con la mencionada aparición del personaje del zorro, elemento cargado de una fuerte significación simbólica y al que nos referiremos de manera especial más adelante.


Esta dinámica se mantiene a lo largo de toda la primera temporada. Por el contrario, en la segunda, la narrativa cambia por completo. El mundo de la protagonista y el control que la misma tiene sobre la acción, se tambalea. Los culpables de ello son el cura - Priest en inglés- y el amor. Este es realmente el elemento que la desestabiliza y rompe los ejes de su vida.

Respecto al estilo general de la obra nos llama la atención el cambio de tono que se lleva a cabo entre la primera temporada y la segunda, coincidiendo con la aparición del citado personaje. Así, si bien la primera temporada está marcada por un profundo estilo ácido, en la segunda parte de la serie la directora da una vuelta de tuerca más en la presentación del relato, alejándose de ese estilo trágico-cómico de la primera temporada, hacia un estilo más próximo al de la comedia romántica.

Respecto al tratamiento de la comedia, *Fleabag* comparte en líneas generales numerosos recursos propios de las *sitcoms* tradicionales combinados con gran eficacia. Encontramos gags, humor verbal, momentos de sátira, de comedia sentimental, comedia negra y, sobre todo, de comedia de caracteres en la que se recurre a la estilización de determinados personajes que funcionan como un arquetipo mostrado de forma exagerada o ridícula (Gordillo, 2009: 161). Este sería el caso del personaje de Bus Rodent, interpretado por Jamie Demetriou, que pone en acción a un hilarante pretendiente de Fleabag.

4.2. VIDA PERFECTA

a) Ficha general y contexto

VIDA PERFECTA	
Portada	
Temporadas	2
Nº de capítulos	14
Plataforma	Movistar Plus
País	España
Producción ejecutiva	<ul style="list-style-type: none">• Domingo Corral• Oriol Maymó• Manuel Burque (8 episodios)• Ismael Calleja (8 episodios)• Antonio Trashorras (8 episodios)• Susana Herreras (8 episodios)
Guion	Leticia Dolera y Manuel Burque
Reparto	Leticia Dolera; Font García; Aixa Villagrán
Productora	Corte y Confección de películas Movistar Plus
Género	Comedia dramática
Duración capítulos	30 min.

Vida Perfecta (2019-2021), es una serie escrita por la catalana Leticia Dolera, alcanzó valoraciones positivas por parte de la crítica, obteniendo además premios a la mejor serie y a la mejor interpretación femenina en el festival de series de Cannes, *Canneserie*, de 2019, algo especialmente meritorio para un producto español. La serie, inicialmente titulada *Déjate llevar*, llega a Movistar Plus para traernos un producto bastante novedoso para la audiencia española, no sólo por los temas que aborda, sino la óptica desde la que se lleva a cabo.

Dolera, otro de los talentos surgidos de la serie de televisión *Al salir de clase* (1997-2002) en el que daba vida a la joven Ángela, ha ido labrándose una importante carrera vinculada al mundo de la ficción primero delante de la cámara para combinarla posteriormente con una reputada labor detrás de las mismas.

Del mundo de la televisión había dado el salto al del cine con obras como *Bellas durmientes* (2001), *Al otro lado de la cama* (2002), *Imagining Argentina* (2002), *Semen, una historia de amor* (2005), *Un café en cualquier esquina* (2005), *Circuit* (2011), *Kënu* (2011) o *Quien te cantará* (2018). Sin dejar de lado su participación en distintas series de ficción como *Los Serrano* (2003-2008), *Hospital Central* (2000-2012), *Guante blanco* (2008) o *Paquita Salas* (2016-). Como directora ha rodado numerosos cortometrajes como *Lo siento, te quiero* (2009), *A o B* (2010), *Habitantes* (2013), *Requisitos para ser una persona normal* (2015), así como series como *En casa* (2020) o *Vida perfecta* (2019-2021), precisamente serie objeto del presente estudio.

b) Análisis

Al igual que la producción anteriormente analizada, esta serie se ha desarrollado en dos temporadas en las que, de manera similar, maneja una sintaxis narrativa sencilla y sin grandes artificios. En este caso el esquema sintáctico mantiene un modelo híbrido con estructuras seriales y episódicas en las que las tramas se suceden imbricándose en varios episodios.

En la disposición temporal del discurso se recurre en este caso también a una estructura cronológica básicamente lineal, a excepción del principio del primer episodio

donde se recurre a un salto temporal a la infancia de María, la protagonista. En este caso el flashback se utiliza como mecanismo narrativo puntual produciéndose una ruptura evidente de la ordenación temporal general de la serie mediante una sencilla anacronía. Esta ruptura resulta muy procedente narrativamente a efectos de enfatizar el carácter calculador de este personaje desde que era niña.

Efectivamente, Dolera emplea todos los recursos narrativos necesarios para perfilar con precisión sus personajes. En la primera temporada se traza de manera clara y con gran habilidad las distintas personalidades de las protagonistas. Junto a María, protagonista e hilo conductor de la narrativa, se sitúan sus compañeras de pantalla, su hermana Esther y su mejor amiga, Cristina. Los principales personajes femeninos serían en este caso los siguientes:

PRINCIPALES PERSONAJES FEMENINOS	DESCRIPCIÓN
María	Siempre ha tenido claro lo que quería, su vida ideal. Perfeccionista y algo maniática. Nunca ha cambiado de peinado. Justo antes de firmar el contrato del piso al que iba a mudarse con su pareja, él, agobiado con tanta planificación, la deja, desencadenando que su vida se descontrole y acabe embarazada tras un encuentro esporádico.
Cristina	A pesar de tener la vida aparentemente ideal para María, se considera vitalmente desgraciada y con una existencia que carece de los necesarios alicientes.
Esther	Es la hermana mayor de María. Artista y lesbiana. No tiene muy claro su camino en la vida, profesional ni sentimental. Está cerca de los 40 pero vive como una joven poco responsable y alocada.

En este caso resulta también evidente el discurso feminista de Dolera, si bien dota a los personajes femeninos de mayor realismo que en la serie anteriormente analizada. De hecho, se nos muestra a su protagonista, María, como una mujer muy real, perfeccionista y obsesionada por el control. Desde la primera escena descubrimos a la protagonista con toda la crudeza y realismo posible, dejando patentes sus muchos defectos. María, es simplemente, al igual que cualquier mujer, una mujer imperfecta y vitalmente contradictoria. De manera muy similar, el resto de personajes femeninos principales están cargados de autenticidad. Esther, su hermana mayor, lejos de ser un referente, la mujer equilibrada y perfecta, también tiene sus debilidades; mientras, el personaje de Cristina nos revela, bajo una aparente vida modélica, sus miserias y su perpetuo conflicto interior.

Los personajes no solo son verosímiles, sino que la propia narración está cargada del realismo necesario para mostrarnos los problemas y tensiones cotidianas a las que se enfrenta la mujer. A partir de ahí, iremos descubriendo los conflictos que esto le genera en su trato diario con todos los que la rodean. Sin ir más lejos, este es el motivo por el que su pareja decide dejarla, lo que resulta el detonante de la trama principal de esta temporada.

En la segunda temporada, aun manteniendo el tono cómico general, percibimos un gran giro de guion y una notable complicación en la trama. Leticia Dolera, tras el éxito de la primera temporada, gana en seguridad narrativa y nos ofrece, desde una óptica también eminentemente femenina, temas de mayor calado dramático como las complicaciones reales que deben afrontar las madres solteras, los conflictos derivados de la depresión postparto y el proceso de aceptación del cuerpo tras un embarazo, la infidelidad y la salud mental.

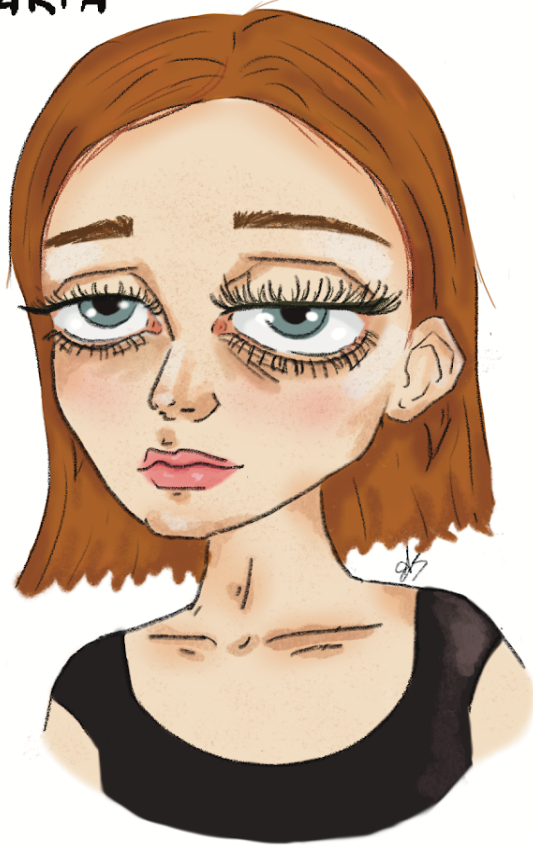
Al igual que en *Fleabag*, en esta serie también se exploran distintos tipos de masculinidad representada a través de personajes muy diversos. Respecto a este tema cabe destacar a Gary, uno de los personajes masculinos principales. Gary representa algo diferente al clásico interés romántico de la protagonista. Tiene discapacidad y es el padre del hijo que María, la protagonista, espera. Este tema también se trata de una forma interesante en la serie. Se nos muestra un hombre que, a pesar de lo que todos dicen y piensan, lucha por mostrar su capacidad de ejercer como padre y es capaz de dejar claro a María que puede ser el que su hijo necesita.

Debemos remarcar asimismo que, si en la serie precedente destacábamos de modo especial el peculiar manejo de la cámara, en esta debemos destacar su banda sonora. Debe señalarse además que, en la segunda temporada, la acción viene acompañada por una música compuesta casi en su totalidad por *trap* de artistas femeninas como *Albany* o *Gatta Katana*, lo cual remarca la intención de la autora de reforzar su compromiso feminista en la ejecución de la producción.

Por último, señalar que, en la narrativa de esta serie, la comedia también juega un papel esencial, si bien con una profunda carga dramática por los temas que trata. Desde el humor, Dolera aborda sin complejos problemas tan reales como la infidelidad, las relaciones abiertas o la inseguridad a la hora de casarse, siempre desde el punto de vista femenino y presentando con absoluta crudeza la manera en que cualquier mujer podría abordar cada una de estas situaciones. El acierto de esta serie también consiste, precisamente, en esto mismo. Se nos presentan los hechos desnudos, tal y como suceden, sin planteamientos moralizadores, es decir, sin prejuzgar qué es lo mejor o qué es lo peor. No hay recetas mágicas ni jugadas maestras. La serie es simplemente una ventana abierta a la verdad de la vida real.

El carácter más realista de esta serie hace que, a diferencia de la anterior, no se recurra tanto a la estilización de los personajes, sino que se sitúa más bien en un estilo más propio de la comedia de acción, en la que los personajes van cambiando en función de las situaciones a las que se van enfrentando (Gordillo, 2009: 161).

MARÍA



Dibujo de elaboración propia

4.3 Análisis comparativo entre ambas producciones

Una vez presentados los aspectos más notables de ambas creaciones, se hace necesario confrontarlas con idea de averiguar hasta qué punto convergen en sus planteamientos una y otra serie, con idea de buscar esos elementos en común que a modo de mapa invisible definen el trabajo de las *showrunners*.

De entrada, debe señalarse que, tanto en *Fleabag* como en *Vida Perfecta*, nos encontramos dos series donde coexisten distintos personajes, tanto principales como secundarios, seleccionados por ambas directoras con precisión como excusa narrativa para abordar los grandes temas que quieren abordar en cada una de las series. Los personajes y sus peripecias son realmente la clave en estas producciones. El espacio narrativo no aporta nada especial en la sintaxis. Podrían ser ciudades perfectamente intercambiables.

En la búsqueda de esa perspectiva femenina y feminista es evidente que los personajes femeninos cargan bajo esa premisa con el desarrollo de la trama y se muestran ricos en matices. En este sentido, lo primero que nos llama la atención en estas ficciones es que, partiendo de personajes femeninos anónimos, auténticos ejes vertebradores del relato, se rompe radicalmente con cualquier alarde creativo edulcorado y nos ofrecen personajes muy verosímiles con los que nos resulta mucho más fácil identificarnos y empatizar. Si bien, tal y como hemos dejado ya apuntado, en el caso de la serie creada por Dolera, y esto debe ser puesto de manifiesto, se ajustan algo más a la realidad, al no recurrir a los artificios de la imaginativa Waller-Bridge.

Con idea de buscar esa identificación con sus personajes, veíamos que en el caso de *Fleabag* se recurría a la rotura de la cuarta pared, con la que la protagonista gana en realismo y se la dota de vida, dirigiéndose abiertamente a la cámara a la que confiesa sus pensamientos más humanos. En *Vida Perfecta*, sus personajes femeninos son simplemente muy reales, imperfectos y contradictorios.

Esto es justamente lo que nos fascina de estas series de ficción y que nos ofrecen en bandeja tanto Waller-Bridge como Dolera. Personajes inadaptados y tramas nada almibaradas

y condescendientes que representen la realidad con toda la contundencia de la que se puede ser capaz. Mujeres con las que conectamos fácilmente, precisamente por ser lo que son y no meros constructos al servicio del imaginario masculino.

Descubrimos, a través de chispeantes diálogos salidos del gran talento de sus creadoras, que la mujer representada en la ficción es capaz de amar, de sufrir, de cambiar, de equivocarse, de ser cruel o de llevar la misma vida imperfecta que puede llevar cualquier mujer sin que por ello dejen de perder su esencia y su complejidad que tan humanas las hace.

En este sentido las series que hemos analizado parecen lanzar un mensaje, un contundente aviso a modo de subtexto: “Yo, al igual que probablemente te ocurra a ti, no tengo en absoluto la vida resuelta a los treinta”. Con ello se ataca directamente los tópicos que la propia cultura *pop* nos ofrece: conocer a nuestra media naranja, ir a la universidad, encontrar trabajo, formar una familia, todo ello antes de los 30 y siempre, con nuestra mejor cara.

Descubrimos a mujeres que, a pesar de estar ya rozando la treintena, no parecen tener esas vidas perfectamente resueltas, estables e idílicas con las que miles de películas y otros productos audiovisuales nos habían bombardeado durante toda nuestra vida. En esta ocasión *Fleabag* y *María* comparten vidas complicadas, desestructuradas, pero, sin duda, mucho más realistas. Mujeres que son, ante todo y, sobre todo, verdad.

Precisamente, ambas series aciertan al mostrarnos realidades caóticas, vidas cambiantes expuestas a los mismos golpes que cualquiera. Se ofrecen experiencias vitales, nada lineales, en la que el destino de las protagonistas está marcado por los propios defectos de sus protagonistas que las condicionan y las arrastran, sacudiéndolas sin piedad y que nos provocan, al tiempo, una sonrisa y una lágrima. La vida misma.

Como también hemos dejado señalado más arriba, ambas series también abordan la cuestión de los distintos tipos de masculinidad para lo cual dibujan con acierto diferentes tipos personajes muy dispares entre si con los que queda claro que, dentro del moderno concepto de hombre caben, sin lugar a duda, otros modelos más allá de los trazados

tradicionalmente en la ficción. En cualquier caso, el peso del relato recae en los personajes femeninos sin que estos alcancen, por tanto, especial notoriedad en líneas generales.

Por otra parte, debemos insistir también en el acierto en la narrativa del tono cómico, más ácido en el caso de *Fleabag* y más dramático en el caso de *Vida Perfecta* pero absolutamente clave en ambos casos. Comparten una manera muy similar de abordar temas y personajes. La narración se desenvuelve a través de momentos absolutamente cómicos, cada una, eso sí, desde un distinto contexto cultural, en los que se presentan situaciones especialmente duras y dramáticas. Esa combinación trágico-cómica es la vía de la que se sirven tanto Waller-Bridge como Leticia Dolera para atrapar hábilmente al espectador con unos guiones inteligentes en los que se aborda una realidad en la que el humor y la ironía resultan clave. Ambas manejan las emociones del espectador con extraordinaria maestría y tras desarmarte a través de carcajadas, te asestan el golpe definitivo con las situaciones más dramáticas y amargas.

Por último, un elemento que nos llama especialmente la atención y que, curiosamente comparten ambas producciones, no sabemos si de manera consciente, es la presencia de un animal salvaje al final de la serie. La aparición de este sorprendente personaje, aunque casi marginal, merece una pequeña reflexión en nuestro estudio.

Su presencia, un tanto simbólica, nos deja la duda de si realmente se aparecían a la protagonista, o eran solo fruto de su propia sugestión. En cualquier caso, ambos animales implican la revelación de un mensaje muy importante para la protagonista en cuestión. En *Fleabag*, la protagonista se encuentra con un zorro después de tener una de las conversaciones más desgarradoras de la serie y que dejó a casi la totalidad de sus espectadores con mal sabor de boca. Dejando a un lado temporalmente la simbología del animal en cuestión, resulta interesante analizar el desarrollo de la escena con el propósito de establecer cierta comparación entre ambas series.

Fleabag se había enamorado -probablemente por primera vez en su vida-, pero dicha relación parece imposible ya que, a su amado, un joven cura, le pesa más la fe que la posibilidad de amarla. Este personaje, denominado Priest y renombrado *Hot Priest* por la audiencia cuyo verdadero atractivo es escuchar, aunque aparece únicamente en la segunda

temporada, consigue cautivar desde su primera aparición a todos los espectadores. Este personaje viene marcado, a lo largo de la temporada, por su fijación con los zorros. Está convencido de que le persiguen. Tras la última conversación con Fleabag en la que le confiesa que no puede irse con ella y renunciar a Dios a pesar de quererla, vemos, unos segundos tras haberse marchado, como un zorro aparece en pantalla. El animal se acerca a la parada de autobús en la que nuestra protagonista aún permanece sentada y la mira. Tras unos segundos, ella sonríe y le indica el camino al animal para que encuentre al cura.

En el caso de *Vida perfecta* esto ocurre de manera algo diferente. María está atravesando su mayor crisis vital hasta la fecha. La protagonista sufre un “cuadro depresivo que puede derivar en depresión”, está sola con un hijo al que todavía no siente como suyo y además, tras ir en contra de su voluntad a la despedida de soltera de su hermana, es abandonada allí por Esther y Cristina. Tras un episodio de crisis y completamente aturdida, María tiene un encontronazo en mitad del bosque con un lobo. Justo antes del encuentro las tres chicas escuchan una historia que les cuenta la directora del retiro espiritual en el que tenían pensado celebrar la despedida de soltera. El relato transcurre del siguiente modo:

- No salgas al bosque, no salgas, por favor - dijeron ellos

- ¿Por qué no tengo que salir al bosque? - preguntó ella.

- En el bosque hay un enorme lobo que se come a las personas como tú. No salgas al bosque o te encontrarás con mil peligros.

- Esta es mi vida, no un cuento de hadas - replicó ella - hay algo que me dice que tengo que salir al bosque y encontrarme con el lobo, de lo contrario, mi vida jamás podrá cambiar. Si no sales al bosque, jamás ocurrirá nada, y tu vida, jamás podrá empezar.

A la mañana siguiente, María sale al bosque y, tras un ataque de pánico y justo como advertían en el cuento a la chica, se encuentra cara a cara con el animal salvaje. Ambos se miran unos segundos a los ojos y acto seguido, el lobo retoma su camino. Ahí es cuando la fachada que la protagonista había intentado mantener durante toda la temporada, fingiendo

que no estaba tan mal, se viene definitivamente abajo. María llama a su psicóloga y, por primera vez, le da la razón, reconoce todo el dolor que siente y su angustia acumulada.

A diferencia de *Fleabag*, donde podemos asociar el animal salvaje con el deseo del sacerdote que lo va persiguiendo allá a donde vaya, en *Vida Perfecta* el lobo parece tener un significado más personal para la protagonista.

En la serie británica la existencia del animal es comentada por ambos personajes, aunque no es hasta el final de la temporada cuando la protagonista ve al zorro y entiende lo que su acompañante le había tratado de explicar con anterioridad. En cambio, en la española sucede de manera diferente, la protagonista no comenta su encontronazo con nadie, simplemente es el detonante que le ayuda a dar el paso que tanto tiempo había estado temiendo dar. Sin embargo, ambas comparten dos elementos bastante esenciales para dicha escena. En primer lugar, los dos acercamientos son a solas, únicamente el animal salvaje y nuestras protagonistas. Esto nos dirige directamente al segundo elemento, la duda -que mencionamos antes- generada en el espectador de si el animal es una sugestión metafórica para las protagonistas o si realmente se producía dicho encuentro, aunque de manera algo fantástica y que, debido a su significado podíamos relacionarlo con algo más profundo relativo a la trama. El uso de estas figuras debe entenderse en el marco de la llamada focalización interna como recurso narrativo (Gordillo, 2009: 60 y ss.) con la que el destinador transmite su posición afectiva o subjetiva.

5. Conclusiones

Nuestro estudio, como ya habíamos manifestado, nacía con el firme propósito de revisar el papel de la mujer en un entorno, el audiovisual, tradicionalmente dominado por los hombres. En concreto, nos interesaba sobremanera la figura de las *showrunners*, esas modernas heroínas que, no solo asumen un papel activo en los nuevos caminos que se van abriendo a la producción moderna, sino que, además, reescriben aquellos renglones torcidos del papel de la mujer en la sociedad moderna.

A través de la construcción de los personajes femeninos redefinen la imagen de las mismas de una manera más ajustada a la realidad feminista actual que se va normalizando en los productos de ficción actuales, a pesar de las corrientes neoconservadoras de la industria.

El hilo conductor para llevar a cabo nuestro análisis femenino y feminista ha sido la aproximación a dos proyectos muy concretos, dos series: *Fleabag* y *Vida Perfecta*, que han obtenido un amplio respaldo de la crítica y del público y, a nuestro entender, reflejan muy bien esa moderna manera de consumir el audiovisual a través de las plataformas *on line*.

La primera conclusión deriva de manera natural de las propias limitaciones que la realidad impone a nuestro campo de estudio. Es evidente que la figura de las *showrunners* femeninas, guionistas y productoras, no es hoy día en absoluto la figura dominante en el mundo de la ficción televisiva en el que, en todas sus facetas, sigue dominado por el género masculino, decidido a perpetuarse obstinadamente en el control de las producciones y en los centros decisorios del mismo. En este sentido, nuestro estudio, desgraciadamente, fue fácil de acotar, puesto que no abundan ejemplos de esta figura en la actualidad, especialmente en nuestro país, en el que desde Ana Diosdado ha habido que aguardar a la aparición de un pequeño puñado de auténticas valientes como Coixet, Lennie o la propia Dolera, para que mostrasen el camino a seguir, un camino, eso sí, lleno de trampas, esperando a aquellas mujeres dispuestas a poner todo su empeño por cambiar este panorama para siempre.

Una vez constatado esto, hemos de centrar el foco de nuestras conclusiones en la propia visión que estas series ofrecen de la mujer en la ficción televisiva. La visión femenina y feminista de la mujer en estas series, rompe contundentemente con aquella imagen sexista y discriminatoria, que limitaban, salvo excepciones, su campo de actuación a papeles de gran

simpleza, como el de la sufriente y abnegada madre, la esposa fiel o el de hembras de escaso entendimiento, objeto del deseo sexual del macho dominante protagonista. En estas series el paradigma cambia. Ahora los personajes secundarios son los masculinos. La trama discurre entre las experiencias vitales de la mujer, cambiando, por tanto, radicalmente la perspectiva de género. En las dos series estudiadas, los caracteres femeninos están cargados de aristas que las convierten en seres humanos reales y complejos que nos permiten acercarnos a su interior, sin que las cuestiones meramente físicas nos alejen de sus auténticas preocupaciones profesionales y personales.

Resulta especialmente interesante que, desde la ficción, se aborden temas tan cercanos a la mujer, temas que, normalmente, han quedado muy alejados de la óptica masculina en las producciones más habituales. En las series analizadas se da visibilidad a problemas reales que nos tocan de manera muy directa a las mujeres y es de suma importancia que sean, precisamente las mujeres, sin complejos, las que ofrezcan una visión muy ajustada a la realidad de estos temas. La proeza narrativa tanto de Waller-Bridge como de Dolera radica en el tratamiento sin tapujos de estos temas, más allá del chiste fácil o la semblanza de brocha gorda con la que, por regla general, se han tratado estas cuestiones.

Por otra parte, si profundizamos en el dominio masculino en el audiovisual, nos toparemos rápidamente con un aspecto también relevante en la elaboración de esta investigación: la comedia, al igual que muchísimos otros ámbitos, continúa indiscutiblemente gobernada y dirigida por hombres. No sería la primera vez que nos enfrentaremos a otra de esas falsas premisas repetidas hasta la saciedad como explicación de este fenómeno: “Las mujeres no son graciosas”.

Quizás el problema no sea que las mujeres no sean graciosas. Tal vez sea que, simplemente, no se les ha dado el espacio necesario para serlo. Por ello, sería interesante revisar la concepción misma del humor para decidir si nos encontramos, nuevamente, ante un mecanismo eminentemente masculino y opresor en el que el solo el grande puede reírse del pequeño o, por el contrario, constituye en sí mismo una oportunidad para que los grupos disidentes y minoritarios puedan desquitarse contra cualquier centro de poder haciendo uso de la más eficaz de sus armas, su inteligencia.

Lo que, en definitiva, resulta evidente, es que dichos grupos marginales, antes objeto de burla (mujeres, personas del colectivo LGBT+, personas con diversidad funcional y demás minorías) están, por fin, empezando a tomar cada vez más relevancia en el panorama cómico nacional e internacional. Son estas voces las que están aportando riqueza y profundidad a los escenarios y a las pantallas y, lo que es más importante, las que están haciendo que podamos reflexionar acerca de la comedia como lo que es: algo muy serio.

La comedia femenina, y así lo podemos constatar en las obras analizadas, es, sin duda, el lenguaje perfecto, la herramienta de gran eficacia para poder destacar su visión de la mujer, sus contradicciones, sus frustraciones, su punto de vista vital dispar respecto al hombre a la hora de abordar los conflictos laborales y afectivos, y ese es, justamente, otro de los aciertos de estas series.

Se representan, además, diversos tipos de mujer, sin someterse a un estándar femenino acorde con los viejos clichés machistas. Se nos presenta una visión poliédrica de la mujer actual, tal y como la podemos encontrar en el mundo real. Seres humanos expuestos a los vaivenes de la vida misma, con sus miserias y sus contradicciones, pero a su vez con su grandeza y su autenticidad. Sin duda, se hacen muy necesarios estos roles femeninos que reflejen los verdaderos retos a los que se enfrentan las mujeres hoy día.

Una vez puesto todo esto de manifiesto, este trabajo nos ha permitido destacar el fenómeno de las *showrunners* y reconocer su presencia creciente en las series de ficción incluso en nuestro país, es decir, nos ha servido para poner en valor y resaltar la trascendencia de esta figura por sí misma. La irrupción de las mujeres en el proceso mismo de toma de decisiones en el audiovisual, es una realidad tangible que está permitiendo, en primer lugar, romper ese techo de cristal que las mantenía absolutamente limitadas, pero no sólo esto, sino que, además, constituye, a nuestro juicio, un auténtico *caballo de Troya* que ha venido a cambiar el mundo de la producción desde dentro, dinamitando esas barreras, pero también permitiendo reajustar la imagen de la mujer desde el mismo guion, cumpliendo con ello con una labor de reeducación de género del que, sin duda, el audiovisual puede ser el agente de transformación necesario. Porque, a pesar de los gobiernos y las múltiples normas que tratan de imponer la igualdad de género a golpe legislativo, es justo aquello que normalizamos a través de una pantalla lo que realmente puede transformar el mundo.

Con este estudio se pretende aportar un pequeño grano de arena al análisis de la ficción televisiva desde una perspectiva de género, poniendo la atención en dos mujeres y en dos de sus obras más representativas. Cientos de horas de trabajo y esfuerzo creativo cargadas de ilusión que, por sí mismas, suponen un testimonio evidente de sus capacidades profesionales femeninas, obras que representan y refuerzan, además, la necesaria inspiración, “*yes, we can*”, a todas las mujeres dispuestas a recoger el testigo y golpear con fuerza una claqueta imaginaria con la que iniciar una aventura profesional propia. *¡Luces, cámara, acción!*

6. Bibliografía

- Agencia Efe. (2020, 16 enero). *Cinco cines proyectan el origen teatral de «Fleabag» en directo desde Londres.* www.efe.com.

<https://www.efe.com/efe/espana/cultura/cinco-cines-proyectan-el-origen-teatral-de-fleabag-en-directo-desde-londres/10005-4151645>

- Berganza, M.R., y Del Hoyo, M. (2006): La mujer y el hombre en la publicidad televisiva: imágenes y estereotipos, en Zer. Revista de Estudios de Comunicación, nº21, pp. 161-175.

- Bergara, A., Riviere, J. y Bacete, R. (2008). Los hombres, la igualdad y las nuevas masculinidades. Emakunde Instituto Vasco de la Mujer: Vitoria.

- Brey, I. (2016). *Sexo y series. Las sexualidades femeninas, una revolución televisiva.* Héroes de papel crossover.

- Chaves, V. E. J., & Weiler, C. C. (2016). Los estudios de casos como enfoque metodológico. ACADEMO Revista de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades, 3(2).

<https://revistacientifica.uamericana.edu.py/index.php/academo/article/view/54/52>

- CIMA. Estereotipos, roles y relaciones de género en series de televisión de producción nacional. Informe CIMA. 2020. Recuperado de:

<https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2021/03/Estereotipos-roles-y-relaciones-genero-series-tv.pdf>

- Colaizzi, G.(2002) Cine e imaginario sociosexual en Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona. Paidós.

- Cuenca Orellana, N. (2022): Cambio de paradigma narrativo en la Era Postfeminista: estudio de caso de Un lugar para soñar, (Sue Teney, 2019-2020) en Miguel Hernández Communication Journal, Vol. 13 (1), pp. 125 a 144 Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante).

- De Salas, S. A. D., Martínez, V. M. M., & Morales, C. M. P. (2011). Una guía para la elaboración de estudios de caso. *Razón y palabra*, (75).
<https://www.redalyc.org/pdf/1995/199518706040.pdf>

- Diaz, V. (2019). “Disrupting” the Broadcast: Female Showrunners as 21st Century “Fangirl” Feminist Rhetors (Doctoral dissertation, Nova Southeastern University). Recuperado de:
<https://www.proquest.com/openview/7cd9c68936cb4f9e3a3e839a84b03f28/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>

- Ford, J. (2018a). Feminist cinematic television: Authorship, aesthetic and gender in Pamela Adlon’s *Better Things*. *Fusion Journal*, (4), 16-29. Recuperado de <http://www.fusion-journal.com/feminist-cinematic-television-authorship-aesthetics-and-gender-in-pamela-adlons-better-things/>

- Ford, J. (2018b). Rebooting Roseanne: Feminist Voice across Decades. *M/C Journal, A Journal of Media and Culture*, 21(5). Recuperado de <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/1472>

- Gallardo, E. (2007). *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Universidad de Cáceres, Servicio de publicaciones.

- Gordillo, I. (2006). *Manual de narrativa televisiva*. Síntesis.

- Graydon S. (2001). The portrayal of Women in Media: the good, the bad and the beautiful. En B.D. Singer (ed.), *Communications in Canadian Society* (pp. 143-171). Scarborough: Nelson Canada Ltd.

- Higuera-Ruiz, M. J., Gómez-Pérez, F. J., & Alberich-Pascual, J. (2018). Historical review and contemporary characterization of showrunner as professional profile in TV series production: traits, skills, competences, and style. *Communication & Society*, 31(1), 91-106. Recuperado de:

<https://www.proquest.com/openview/ebe72a284ce3f264bcd2a3bbd681aeb4/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1216381>

- Hidalgo-Mari, T. (2017). De la maternidad al empoderamiento: una panorámica sobre la representación de la mujer en la ficción española. *Prisma Social*, (2), 291-314.
- Ivanov, D., Viera, L., Selonk, A., Candido, M. (2021). *Estudio de Caso I: Mujeres en la industria audiovisual: un panorama de países de América latina y de España*. Comité de Desarrollo y Propiedad Intelectual Organización Mundial de la Propiedad Intelectual.
- Joseph, R. L. (2016). Strategically ambiguous Shonda Rhimes: Respectability politics of a black woman showrunner. *Souls*, 18(2-4), 302-320. Recuperado de <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/culture-2017-0029/html>
- Lauzen, M. M. (2018). Boxed in 2017-18: Women on screen and behind the scenes in television. Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego State University.
- Lorente, N. (2019). *Vida perfecta (Movistar+): una serie tan brillante y tan cotidiana como la vida misma*. El Confidencial. Recuperado de: https://www.elconfidencial.com/television/seriestv/2019-10-22/vida-perfecta-movistar-plus-serie-leticiadolera_2286563/
- Macluf, J. E., Beltrán, L. A. D., & González, L. G. (2008). El estudio de caso como estrategia de investigación en las ciencias sociales. *Ciencia administrativa*. <https://www.uv.mx/iiesca/files/2012/12/estudio2008-1.pdf>
- Marghitu, S. (2019). Broad City and Insecure's millennial showrunners: from indie web series to cable and streaming crossovers. *Feminist Media Studies*, 19(7), 1050-53.
- Oliveros García, J. (2016). Rota una, rotas todas: La ruptura de la cuarta pared como nuevo canon narrativo. *LLJournal*, 11(2).

- Ramos, M.; González de Garay, B. (2022) La Importancia de lo Representado. *Disertaciones 2022*, 15.

- Rodrigo, M. (1989). *Modelos de la Comunicación*. Madrid. Tecnos.

- Pereira, C. (2009). Cine, cárcel y mujeres. Un ejemplo de creación de conocimiento. *Enlace: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, 6 (2).

- Sánchez-Aranda, J.J.(Director), Fernández Gómez, E. Gil Gascón, E. y Segado Boj, F. (2012). *Las mujeres en la ficción televisiva española de prime time*. Universidad Internacional de la Rioja, Madrid.

- Simelio Solà, N., & Forga Martel, M. (2014). *Mujeres detrás de las cámaras en la industria española de televisión*.

- Vilageliu, J. M. (2006). La cuarta pared: Elementos para una puesta en escena teatral. *Cuadernos del Ateneo*, (21), 121-130.

- Weissmann, E. (2016). Women, television and feelings: Theorizing emotional difference of gender in SouthLAND and Mad Men. In *Emotions in Contemporary TV Series* (pp. 87-101). Palgrave Macmillan, London

- Woods, F. (2015). Girls talk authorship and authenticity in the reception of Lena Dunham's *Girls*. *Critical Studies in Television*, 10(2), 37-54. Recuperado de <https://doi.org/10.7227/CST.10.2.4>

- Yacuzzi, E. (2005). El estudio de caso como metodología de investigación: teoría, mecanismos causales, validación (No. 296). Serie Documentos de Trabajo.
<https://www.econstor.eu/bitstream/10419/84390/1/496805126.pdf>

7. Webgrafía

- Agencia Efe. (2020, 16 enero). Cinco cines proyectan el origen teatral de «Fleabag» en directo desde Londres. Recuperado de <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/cinco-cines-proyectan-el-origen-teatral-de-fleabag-en-directo-desde-londres/10005-4151645>
- Rodríguez, I. (2019, 11 enero). *PELÍCULAS Y SERIES QUE ROMPIERON LA CUARTA PARED*. El Palomitrón. Recuperado de <https://elpalomitron.com/peliculas-series-ruptura-cuarta-pared/>
- *Vida perfecta (TV Series 2019–2021)*. (2019, 18 octubre). IMDb. <https://www.imdb.com/title/tt8344544/>
- *Fleabag (TV Series 2016–2019)*. (2017, 10 febrero). IMDb. <https://www.imdb.com/title/tt5687612/>
- *Vida perfecta (TV Series 2019–2021)*. Filmaffinity. <https://www.filmaffinity.com/es/film379615.html>
- *Fleabag (TV Series 2016–2019)*. Filmaffinity. <https://www.filmaffinity.com/es/film844145.html>
- *Fleabag (TV Series 2016–2019)*. FormulaTV. <https://www.formulatv.com/series/fleabag/>
- *Fleabag (TV Series 2016–2019)*. Rotten Tomatoes. <https://www.rottentomatoes.com/tv/fleabag>
- *Vida perfecta/ Déjate llevar (TV Series 2019–2021)*. FormulaTV. <https://www.formulatv.com/series/dejate-llevar/>
- *Vida perfecta (TV Series 2019–2021)*. Rotten Tomatoes. https://rtv2-production-2-6.rottentomatoes.com/tv/vida_perfecta

8. Filmografía

- Waller-Bridge, P., Williams, H., Williams, J. (Productores ejecutivos). (2016-2019). *Fleabag*. [Serie de Televisión]. Two Brother Picture; Amazon Prime.

- Dolera, L., Corral, D., Maymó, O., Burque, M., Calleja, I., Trashorras, A., y Herreras, S. (Productores ejecutivos). (2016-2019). *Vida Perfecta*. [Serie de Televisión]. Corte y Confección de películas; Movistar Plus.