

## **Uso de roles en la construcción de personajes: desde la Nueva Masculinidad a los estereotipos de género en *Misfits***

**Sergio Cobo-Durán**

### **Introducción**

En los años 70 surge en Inglaterra la revista especializada *Mujer y cine*, una revista centrada en la figura femenina, además de un festival de cine alrededor de la representación de la mujer. Al mismo tiempo crece el interés por conocer y estudiar el lugar destinado a la mujer en el discurso fílmico, un lugar impuesto en la mayoría de los casos. Los primeros investigadores fueron mujeres, quienes trataban de analizar cómo en un mundo de hombres se les asigna un lugar como estereotipo, el cual eran obligadas a contemplar y aceptar. En la actualidad ya existe una corriente de investigadores que buscan estudios sobre género desde el punto de vista masculino, como el presente artículo de investigación.

Una investigación que no se centra en exclusiva en la imagen de la mujer sino que busca la confrontación con los valores asociados a lo masculino, “en este sentido, a la masculinidad le ocurre como a cualquier identidad moderna: que se define de manera relacional” (Fernández Llebrez, 2004: 22). Es por ello que es necesaria la presencia femenina para entender así lo masculino y viceversa, de este modo se realizará un análisis tanto de los personajes femeninos como de los masculinos con el fin de encontrar o remarcar las características sociales y culturales asociadas al género de los mismos. Se realizará una búsqueda de roles representados a través de estereotipos, en la ficción británica en general y en *Misfits* (E4, 2009- ) en particular. Se pretende en primer lugar un doble objetivo: a) localizar e identificar los principales estereotipos presentes en la obra; b) sistematizar un modelo que clasifique los roles utilizados en *Misfits* y ejemplificados en otras series de ficción ya sean británicas o no.

### **Algunas puntualizaciones sobre la noción de género y la Teoría Fílmica Feminista**

Como punto de partida hay que unir los conceptos de Teoría Fílmica y las prácticas sociales y políticas asociadas al feminismo para poder hablar de Teoría Fílmica Feminista. En esta línea de trabajo se centró la italiana Giulia Colaizzi (1995), recogiendo el legado de trabajos de Annette Kuhn (1991) o Sharon Smith (1975) entre otras. Preocupada en considerar al cine como “práctica significativa, como lenguaje, como espejo que en vez de reflejar simplemente, refracta luces o imágenes de mujeres, abre un campo de intervención y cambio” (Colaizzi, 1995: 11). Un texto creado que no es simple y sencillamente considerado subjetivo sino que es eso y mucho más, donde lo sub-consciente se hace latente muchas veces de forma in-consciente.

Es un error frecuente, incluso localizable en determinados estudios culturales sobre género, el utilizar indistintamente nociones aparentemente cercanas pero tan dispares como sexo y género. Si bien la noción primera viene asociada a un carácter biológico, inmanente a unas

categorías establecidas desde el propio nacimiento, el concepto genérico es transmitido por la asociación de una serie de valores, símbolos sociales y culturales que son aprendidos. Aceptada la asociación del sexo a unos atributos físicos y fisiológicos, por ende no elegibles, la determinación del género es un factor clave en la construcción social del sujeto. “Los conceptos de sexo y género han sido diferenciados precisamente en base a su referencia biológica o cultural respectivamente” (Narotzky, 1995: 89). Esto explica la calificación de género como “sexo social” por tratarse precisamente de una construcción fruto de los factores condicionantes de la socialización. En este sentido “lo masculino y lo femenino, que son dimensiones simbólicas y culturales, construidas y por tanto mutables, han sido definidos mediante su relación con lo biológico, *naturalizando* conductas puramente sociales como si fueran físicas e inalterables” (Menéndez Menéndez, 2008: 55).

Para el estudio de la serie televisiva de ficción británica *Misfits* (E4, 2009- ) se ha optado por una metodología de análisis fílmico del personaje que se ubica en la Teoría Fílmica Feminista y los estudios de género, o como diría Annette Kuhn (1991) en “hacer visible lo invisible”. La autora divide de una forma casi axiomática las principales diferencias existentes entre las teorías feministas del cine británicas frente a las americanas, tal y como se hará a continuación con la ficción de Gran Bretaña y la estadounidense. En la presente investigación optaremos, no por solidaridad con nuestro objeto de estudio sino por pragmatismo, por la postura inglesa ya que en palabras de la investigadora la postura americana es más descriptiva pero menos analítica que la británica (Kuhn, 1991: 89). De este modo, dado el carácter eminentemente analítico del proyecto, la visión europea se presenta como la más idónea. La determinación de las teorías feministas de análisis fílmico, como metodología, implica la aceptación de un modelo de trabajo que se desarrolla bajo unas pautas determinadas que comprende la distinción, ya sea esta de raza, sexo, edad o clase social como marcas distintivas. Curiosamente, a riesgo de que pueda parecer caer en la contrariedad, hay que asumir que la selección de este modelo de análisis reconoce la propia imposibilidad de hablar de un modelo único, lo que “no es visto como una limitación, sino como síntoma del carácter ideológico de toda teoría y de toda historia que pretenda reducir la multiplicidad de lo real a la coherencia reductora de un discurso” (Colaizzi, 1995: 31).

### **Particularidades de la ficción británica: el caso de *Misfits***

Es innegable que cuando hablamos de series de ficción anglosajonas debemos diferenciar, porque así lo hace la propia lógica empresarial de producción, guión y exhibición, entre series televisivas americanas y británicas. Si bien algunas de estas propias características diferenciadoras vienen impuestas por el mayor nivel de producción de los Estados Unidos frente a cualquier otra producción anglosajona existente. Un desajuste en términos cuantitativos que se refleja en la propia implicación que los auténticos inversores, es decir las televisiones de uno y otro país, potencian desde sus estudios de mercados. Grandes grupos americanos como la triada formada por ABC, NBC y CBS crean productos muy competitivos desde *Lost* (ABC, 2004-2010), *Heroes* (NBC, 2006-2010) a *CSI* (CBS, 2000- ) con series que se extienden en el tiempo

y son impulsadas a través de estrategias transmediales y recursos 2.0 en los más jóvenes. Sin olvidar, por supuesto, las siempre rentables incursiones de FOX con casos tan exitosos como el famoso *House M.D.* (FOX, 2004- ) o los aciertos empresariales de HBO con *The Wire* (HBO, 2002-2008) o *The Sopranos* (HBO, 1999-2007).

Esta incontinente producción de series para televisión de los Estados Unidos obliga a los británicos a definir sus propias marcas autoriales que los escinden del gigante americano y los señalan como diferentes, a pesar de las obligadas coincidencias idiomáticas. Unos factores diferenciales que se sustentan en el básico e imprescindible tejido empresarial de la televisión pública más consolidada del mundo, la BBC. La cual ha producido series de gran impacto mediático que han sido vendidas y adaptadas más tarde en los Estados Unidos como *The Office* (2001-2003), comprada y producida por la americana NBC o *Life on Mars* (2006-2007), por la ABC. Sin menospreciar la capacidad británica de estudiar y aprovechar el nicho de mercado desatendido de la producción de miniseries caracterizadas por una gran factura técnica como es el caso de la reciente *Merlín* (BBC, 2008-).

*Misfits* (E4, 2009- ) emitida por el canal británico E4, filial de pago del público Channel 4 y propiedad de la BBC, es la ganadora del premio BAFTA en el año 2010 al mejor drama para adolescentes. Se presenta como el *remake* de la serie norteamericana titulada *Misfits of Science* (NBC, 1985-1986) y cuenta la historia de cinco jóvenes que cumplen su castigo en un centro de servicio social por haber cometido delitos menores. Tras una inusual tormenta desarrollarán unos poderes especiales muy particulares que les acabarán provocando gran cantidad de complicaciones y contrariedades.

Una serie que juega con el pastiche genérico desde sus inicios y que no duda en oscilar desde la ciencia ficción más ortodoxa al terror, sin olvidar los pasos no naturales, pero si sumamente naturalizados, por la comedia y el drama. Precisamente una de las características diferenciadoras de la ficción británica, más común eso sí en las comedias, es la metaficción con la que Nathan Young (Robert Sheehan) abre la primera temporada de la serie.

Curtis: So, what happens now? Is this it? Are we gonna be like this forever?

Simon: What if we are meant to be like superheroes?

Nathan: You lot, superheroes? No offence, but in what kind of fucked-up world would that be allowed to happen?

Alisha: I did not sign up for that.

Nathan: Superheroes! I love this guy, you prick!

Kelly: What if there's loads of people like us all over town?

Nathan: No, that kind of thing only happens in America. This will fade away. I'm telling you, by this time next week, it'll be back to the same old boring shit [Transcripción propia de un fragmento del primer episodio de la primera temporada de *Misfits* (E4, 2009- )].

Es una característica destacable y no solo interesante desde el punto de vista de la metaficción, es decir la autoconciencia de los actores de estar interpretándose, sino también por la

comparativa directa con la ficción americana. Los propios actores hacen saber al espectador que son conscientes de que están inmersos en una ficción británica y precisamente por eso suceden cosas diferentes a las que acontecerían si estuvieran en una estadounidense. No es la única ocasión en la que se hace referencia a la creación de la obra, en el primer episodio de la segunda temporada, otra vez Nathan, bromea sobre que todo acabará en seis semanas, el tiempo que duran las temporadas en Inglaterra. Si la metaficción es clave para entender la ficción británica también lo son las marcas autoriales presentes en las constantes intertextualidades fílmicas, o *palimpsestos* que diría Genette (1989), desde la bolera creada por los hermanos Coen en *El gran Lebowski* (Joel Coen, 1998) al recurso poeniano ya utilizado por Hitchcock en su serie para televisión, *Breakdown* (Alfred Hitchcock, 1955) o en la reciente producción española *Buried* (**Enterrado**, Rodrigo Cortés, 2010) donde el personaje es enterrado en vida.

### **Análisis de “los inadaptados” personajes en *Misfits***

Hay que reconocer cómo la televisión potencia la construcción de imaginarios sociales así como la aceptación o la naturalización de otros ya existentes, si bien no se produce de forma causal directa, “no se trata de un modelo lineal causa-efecto, sino que los discursos mediáticos proponen lecturas de la realidad que pueden orientar, influir, modificar o normativizar los comportamientos de las audiencias” (Menéndez, 2008: 20). Las series de ficción, por su propia estructura, suelen basarse en construcciones generalizadas de imágenes consensuadas, en realidad esto se produce como consecuencia del tiempo dedicado a cada personaje ya que no suele ser demasiado elevado y los espectadores necesitan conocer pronto los rasgos y personalidad de los personajes. Es por lo que se recurre a roles prefijados o estereotipos, entendiendo estos como “una forma de categorización que permita al ser humano distinguir, diferenciar y abstraer de la realidad los datos más importantes para poder clasificarlos en su proceso de percepción” (Galán Fajardo, 2007: 71).

Preocupados por la búsqueda de unos roles prefijados es interesante realizar un análisis de los dos personajes femeninos principales: Kelly -Lauren Socha- y Alisha -Antonia Thomas- desde la Teoría Fílmica Feminista en la búsqueda de estereotipias de género. De igual modo y preocupados por los estudios culturales de género centrados en las figuras masculinas se realizará un análisis sobre los tres protagonistas masculinos: Curtis -Stewart-Jarrett-, Simon -Iwan Rheon- y Nathan -Robert Sheehan-, con el fin de poder categorizar y establecer una clasificación que comprenda no solo grados sino roles y perfiles de categorización. Es justo lo que afirma Roman Gubern cuando señala que “no hay una única imagen pública de la mujer en la cultura de masas contemporánea, sino que hay una pluralidad de imágenes sociales que responden funcionalmente a las diversas necesidades sectoriales y coyunturales de los rectores y gestores de la cultura mosaico masmediática” (Gubern, 1984: 33). Una afirmación extrapolable a los hombres haciendo válida la alegación con independencia del género del que se trate.

### **Estereotipos femeninos en *Misfits*. Alisha y Kelly como estereotipos de género**

Kelly es una chica de mediana altura y melena rubia, tiene algo menos de veinte años, los ojos oscuros y una personalidad arrolladora. Suele vestir con ropa ancha y con un vestuario muy masculino, acompañado de gran cantidad de cadenas, anillos y demás alhajas si no de oro sí doradas. Lo habitual es que aparezca demasiado maquillada, incluso Nathan bromea acerca del excesivo maquillaje de la actriz. Es una fumadora empedernida y consumidora de drogas, cumple servicio social por la agresión a una chica, uno de sus principales rasgos de personalidad es su carácter violento. No duda en emplear la violencia física cuando cree que es necesario, es la que ejecuta el asesinato del primer trabajador social, el encargado de la vigilancia de los chicos, tampoco tiene problemas en emplear la violencia con otras mujeres. Asume las representaciones violentas de forma tan naturalizada que incluso en ocasiones las muestra como método de flirteo, como en el comienzo de su relación con uno de los protagonistas masculinos, Nathan.

El poder que la misteriosa tormenta le ha concedido es el de la telepatía, capaz de escuchar los pensamientos de las personas que tiene alrededor. Un don que le trae más inconvenientes que ventajas, creía saber lo que las personas de su entorno más cercano pensaban de ella, pero lo cierto es que no era así. Es interesante desde un análisis de roles y estereotipos que el poder de la telepatía se asocie a una mujer, lo que irremediamente remite al estereotipo de la mujer chismosa, cotilla. Es uno de los estereotipos más antiguos, lo que lo convierte en uno de los más consolidados, que se asocia con rotunda normalidad a la ama de casa de bajo nivel cultural, incluso social, contemplado en el diccionario de la Real Academia Española en la voz coloquial de maruja. Sin embargo, el poder no acaba de consolidarse en el personaje y únicamente lo utiliza en los primeros capítulos. Kelly es la primera en descubrir que la tormenta les ha otorgado poderes aunque su querencia a golpear antes de preguntar, o de recurrir a la violencia como solución no solo válida sino deseada a cualquier conflicto, le hace obviar el poder en defensa de sus marcados rasgos de personalidad.

Alisha por su parte es una chica atractiva, de raza negra, morena, pelo rizado y con unos grandes y oscuros ojos, ronda los veinte años de edad. Luce un cuerpo voluptuoso, lo que añadido a su mirada decidida y su medido vestuario la convierten en una mujer provocativa y sensual, cercana incluso a las *vamps*, o *femmes fatales*, “malas, víboras, pérfidas, pero atraen” (Belluscio, 1996: 11).

Tiene que cumplir su condena en el centro social por sus constantes excesos consumiendo drogas, se presenta como una chica descarada y superficial. El inicio del tercer capítulo de la primera temporada empieza con planos muy cerrados dedicados a contemplar minuciosamente la anatomía de nuestra protagonista, planos detalles que recorren a la chica, centrados en sus ojos maquillados o en sus labios mientras son pintados. La escena aparece precedida por una secuencia, sin desperdicio para un estudio de estas características, donde vemos a Alisha entrar en un bar de copas y donde rodeada por multitud de chicos, gran parte de ellos con el torso

desnudo, intercambian miradas, sonrisas, así como gran variedad de señas inequívocas de coqueteo. El colofón final a esta secuencia es una pareja heterosexual, que no son reconocibles puesto que no les vemos las caras, empezando a mantener relaciones sexuales. Las alusiones sexuales alrededor y sobre la protagonista serán una constante referencia, no solo para los demás personajes de la serie, sino incluso para los propios realizadores que prestarán una pormenorizada atención al cuerpo de la protagonista.

La tormenta le ha proporcionado un poder en relación con la lujuria, las personas que la tocan no pueden evitar sentir unas ganas incontrolables de mantener relaciones sexuales con ella, hasta el punto de estar cercana a la violación en más de una ocasión. En un primer momento lo utiliza como excusa para facilitar el acercamiento a Curtis, uno de los personajes masculinos con el que comenzará una relación, con afirmaciones tan contundentes como “todo lo que tengo que hacer es tocarte”. Sin embargo pronto descubre las propias limitaciones del poder, los chicos no recuerdan haber mantenido relaciones con ella, por lo que ella empieza a sentirse vacía, utilizada. Si en un principio se podía pensar que este don legitima aún más la actitud de mujer fatal que utiliza al hombre, pronto comprueba cómo este poder se vuelve en su contra convirtiéndola en ocasiones en un ser inerte. Un objeto al mero servicio de la complacencia sexual del hombre. A pesar de que el personaje de Alisha acaba evolucionando, en gran medida gracias al inicio de su relación con Curtis, ejemplo de nueva masculinidad que veremos en el posterior análisis, el estereotipo más claramente identificable con el personaje femenino es el de chica fácil, mujer como mero ente que no tiene sentido más allá del sexo.

### **Simon, Curtis y Nathan. La nueva masculinidad frente al varón tradicional**

Antes de comenzar el análisis de los personajes masculinos hay que puntualizar y reconocer que existe una dicotomía entre el hombre antiguo, conservador, machista y patriarcal frente al hombre moderno. Es esto lo que permite “hablar de la masculinidad moderna como algo propio, específico y diferente de la masculinidad anterior” (Fernández Llebre, 2004: 22).

Curtis es un joven que como el resto de los protagonistas de la serie ronda la veintena, es una estrella en ascenso del atletismo que se presentaba como favorito para los Juegos Olímpicos del año 2012 y que ve interrumpido su brillante ascenso tras ser arrestado por posesión de drogas. Chico de raza negra, moreno, ojos pequeños y oscuros, pelo corto y cuerpo fibroso. Suele vestir con ropa deportiva, es un chico deportista, sano, que en su primer acercamiento a las drogas es detenido por posesión. De hecho es Sam, su anterior novia, la que decide que van a consumirla y quien motiva al protagonista a comprarla.

El poder que la tormenta le ha otorgado es la capacidad para volver en el tiempo, una habilidad que no domina como le gustaría y que solo es capaz de utilizar cuando lo está pasando mal, lo que le provocará volver atrás en situaciones que quiere solventar pero en las que no lo pasa bien, emocionalmente hablando, como la ruptura con su anterior novia una vez comienza su relación con Alisha. La catalogación del personaje de Curtis como estereotipo es interesante si

se contraponen al personaje de Nathan, si el primero representa valores asociados a la nueva masculinidad el segundo se acerca más al concepto de hombre tradicional. Es esencial que se establezcan nuevas concepciones de género y por ello la necesidad de establecer valores positivos unidos a la nueva masculinidad se hacen necesarios.

Dado que el ser humano no puede vivir en un contexto social sin modelos y patrones definidos, que le den orientación y sentido a su vida, se necesita, sin embargo, que los nuevos modelos de masculinidad que surjan o se planteen sean abiertos, plurales, y esencialmente integradores, tanto a nivel intergeneracional como a nivel intrageneracional” (Boscán Leal, 2008: 95).

Es por ello que se hace necesaria la búsqueda de unos valores asociados a lo masculino que se acerquen a consideraciones positivas y que difieran de los valores clásicos entendiendo estos como machistas. Donde el verdadero éxito no resida en doblegar a los demás y la sensibilidad o la ternura tengan cabida en un hombre heterosexual sin que ello implique una feminización del mismo. Un hombre que no desea ser machista pero de ninguna forma quiere ser femenino, porque no lo es. Esta posibilidad de rejuvenecimiento de lo masculino se puede ver representada en el personaje interpretado por Curtis. Es sensible, trabajador, heterosexual y capaz de mantener una relación sentimental con Alisha, no olvidando pero si relativizando la importancia sexual en la pareja, acepta que ella tome la iniciativa en las relaciones sexuales. Dado el poder de ella no pueden tocarse puesto que en el caso de hacerlo, él se siente forzado a mantener relaciones sexuales con ella, unas relaciones que acabadas son totalmente olvidadas. Obliga a la pareja a mantener una serie de acercamientos sexuales sin llegar a tocarse entre ellos donde prima la masturbación conjunta pero separada de ambos. Que demuestra un desarrollo del personaje más cercano a la nueva masculinidad y a los valores positivos asociados a este nuevo hombre, empieza a construirse una “nueva imagen de la masculinidad caracterizada por el destierro de las actitudes machistas y patriarcales tradicionalmente definitorias de lo masculino” (Gregorio Godeo, 2004).

Nathan es el más joven de todos los personajes y bien podría ser definido como el auténtico protagonista de la serie. Es engreído y prepotente, encuentra respuesta a todas las preguntas gracias a sus constantes sarcasmos, sin duda la recepción en el espectador puede pendular desde la más absoluta devoción al mayor de los odios. Es un chico delgado con el pelo castaño rizado y los ojos claros, presenta un aspecto infantil, no solo físicamente sino legitimado en su comportamiento. Ha sido detenido por comer chucherías sin pagarlas en un absurdo enfrentamiento con el encargado de una bolera. Mantiene una difícil relación con su madre, pues no acepta que ella sea capaz de tener relaciones con otros hombres diferentes a su padre, del cual se encuentra separada. Es el último de los protagonistas en descubrir su poder, de hecho, no será hasta el final de la primera temporada cuando lo averigüe. Para ello necesitará morir y ser enterrado para descubrir que es capaz de resucitar una vez muerto. Un análisis semiótico del perfil de Nathan puede interpretar el poder de la resurrección del personaje como una alegoría del constante resurgir de la masculinidad tradicional.

Posee un comportamiento sexista, trata a las mujeres como objetos, no establece relaciones de igual con chicos que con chicas. Con ellos piensa en términos de amistad, de camaradería, sin embargo cuando establece algún tipo de relación con chicas siempre piensa en sexo. No cuida su aspecto físico y expresa comentarios homófobos, de hecho los utiliza para ridiculizar a Simon, el personaje más tímido de la serie. Es por ello que se puede considerar que “el modelo de masculinidad predominante se ha caracterizado, a pesar de sus variantes, por ser básicamente sexista y homofóbico” (Boscán Leal, 2008: 94), un modelo que el personaje interpretado por Nathan cumple a la perfección. Es superficial y su principal motivación para establecer relaciones del tipo que sean con mujeres depende del atractivo físico de las mismas. El ejemplo más evidente de esta actitud son sus relaciones sexuales con Ruth, una señora mayor que ha rejuvenecido gracias a la tormenta y que en mitad del coito recupera el aspecto correspondiente a su edad anterior lo que hace que Nathan huya rápidamente.

Simon es un chico tímido, introvertido, increíblemente inteligente y con una enorme capacidad lógica de razonamiento, sin embargo, a pesar de ello no consigue integrarse en ninguno de los grupos por los que ha ido pasando a lo largo de su vida. Pelo corto castaño, enormes ojos azules y un constante gesto de desorientación implantado en su rostro. Es detenido por el intento frustrado de incendio de la casa de su vecino, el cual llevaba años no solo ridiculizándolo sino riéndose de él en cada posibilidad.

El poder que el personaje ha desarrollado tras su paso por la tormenta es el de la invisibilidad, el cual puede ser interpretado como una extensión propia de su personalidad ya que al ser de carácter retraído es habitual que pase desapercibido en muchas de las conversaciones o reuniones de los demás personajes. Gracias a su inteligencia consiguen ocultar el cadáver del trabajador social asesinado por Kelly, así como asesinar y esconder el cadáver de Sally, la novia del asesinado y nueva encargada de la vigilancia de los chicos. Sally es el personaje que más parece entender el extraño comportamiento de Simon y por lo tanto con la que este va a sentirse más liberado. A pesar de esto es curioso que sea él quien la asesine cuando descubre que el acercamiento entre ambos era forzado por parte de ella para descubrir más información sobre el asesinato de su anterior pareja.

Nathan se encarga de ridiculizarlo, para ello cuestiona la orientación sexual del personaje realizando comentarios homófobos, sin embargo la única reacción que provoca en Simon es la de pedir integración ya que lo que quiere es conseguir amigos por encima de cualquier cosa. A mediados de la segunda temporada de la serie los poderes de los personajes se invierten de forma temporal, de este modo, la invisibilidad y la timidez de Simon se transforman en éxito y popularidad. No obstante el análisis de los personajes en esta investigación se centrará de forma prioritaria en la primera temporada, ya que se entiende que es donde se representan los personajes auténticos, tal y como han sido concebidos en la idea original de la serie.

## **Conclusiones. Roles y perfiles de masculinidad y feminidad, grados y clasificación**



Una vez trazado el repaso a los personajes, tanto masculinos como femeninos, localizados en la serie es el momento de realizar una síntesis en cuanto a estereotipos y roles en los perfiles de los mismos. En la medida que es interesante realizar un análisis a los personajes femeninos, tal y como señalaba la Teoría Fílmica Feminista, también es imprescindible detenernos en los patrones y modelos masculinos ya que no solo nos encontramos con referencias al hombre tradicional, machista y patriarcal sino que cada vez más es posible encontrarnos con que “el nuevo arquetipo masculino se ofrece, pues, como un sujeto caleidoscópico, variado y plural” (Rey, 1999: 68) tal y como veremos con más detenimiento a continuación. Hemos decidido optar por un criterio de clasificación basado en una doble variable: la división genérica y la funcionalidad de los diferentes roles en el desarrollo narrativo de la trama. Teniendo en cuenta estas variantes podemos concluir en cuanto al análisis de los personajes femeninos:

- **La mujer objeto**, su funcionalidad empieza y termina en la capacidad de la misma para interactuar de forma directa o indirecta en las relaciones sexuales heterosexuales. Es habitual que su atuendo sea escaso y se corresponda con ropas escotadas y ligeras que marquen y redefinan la figura femenina. A pesar de presentarse en ocasiones como mujer fatal que controla a los hombres no deja de ser una representación sumisa condenada a la lujuria y hedonismo masculino. En el caso de *Misfits* (E4, 2009- ) este personaje es interpretado por Alisha aunque es posible localizarlo, con matices eso sí, en otras series y formatos de ficción. Como el caso del personaje Gabrielle Solís, interpretado por Eva Longoria, en *Mujeres desesperadas* (ABC, 2004- ), el estereotipo de chica fácil es el personaje de Victoria Paz, interpretado por Angelique Boyer, en la telenovela *Rebelde* (Canal de las Estrellas, 2004-2006) o en el personaje de Shannon en *Lost* (ABC, 2004-2010), una auténtica mujer objeto e interpretado por Maggie Grace, hasta el punto que cuando empieza a interactuar y evolucionar como personaje es asesinada y eliminada del reparto. Otra de estas posibilidades es la readaptación del rol como en el personaje de Penny en *The Big Bang Theory* (CBS, 2007- ) no tanto por la tensión sexual alrededor de ella sino por el hecho de infravalorar la inteligencia de la mujer frente a los personajes masculinos inadaptados pero extremadamente inteligentes, perfectamente definibles en el universo de nerds y que encajaría con otro de los roles localizados, el de chico tímido.
- **La mujer masculinizada**, se representa en un perfil más cercano a los valores tradicionales del hombre que a los femeninos, en la línea de la afirmación que confirma que las normas de género en determinadas ocasiones no aparecen explícitamente definidas (Conway et al, 1987). De este modo aunque se vea a un personaje femenino en realidad su comportamiento obedece a un modelo masculino conservador, más cercano al perfil de masculinidad tradicional que al femenino. Incapaz de mostrar sentimientos, un símbolo de su fortaleza es la constante recurrencia a la violencia como fin y medio en sus relaciones personales y sociales. Lo más común es que

su vestuario esté compuesto por ropa deportiva ancha, prendas asociadas con normalidad a chicos o incluso uniformes que las convierten en seres asexuales. Kelly es el ejemplo evidente de la mujer masculinizada en *Misfits* (E4, 2009- ) sin embargo no es una excepción ya que encontramos más casos, por ejemplo en la serie *Lost* (ABC, 2004-2010) con el personaje de Ana Lucía, interpretado por Michelle Rodríguez, agente de policía que presenta actitudes violentas en la mayor parte de sus intervenciones. Es curioso que sea en el ámbito policial donde también nos encontramos con este rol en la teniente Maria Laguerta, interpretada por Lauren Velez en la serie *Dexter* (Showtime, 2006- ), sin olvidar por supuesto el caso en la ficción española del personaje de Rita Peláez que interpreta Neus Sanz en *Los hombres de Paco* (Antena 3, 2005-2010). Un rol tan habitual en las series de ficción que incluso tiene un par de personajes reservados en la famosa serie de animación *The Simpsons* (FOX, 1989- ) en las hermanas de Marge, Patty y Selma, si bien dado el universo de la serie no recurren a la violencia física sí lo hacen a la psicológica.

En cuanto al estudio de los personajes masculinos es posible encontrar tres modelos de desarrollo narrativo, dos de ellos se presentan como antagónicos mientras que el tercero se sitúa en un terreno intermedio entre los anteriores.

- **El hombre tradicional**, caracterizado por un comportamiento autoritario como consecuencia de la defensa a ultranza de los valores patriarcales. Educados y forzados a no revelar sus auténticos sentimientos. Como heterosexual ortodoxo destaca la preeminencia no solo de las relaciones sino de las constantes referencias sexuales acerca del género femenino. Es consecuencia de esto que establezca relaciones diferentes con respecto a hombres y a mujeres. Presenta comentarios y actitudes homófobas. El personaje de Nathan en *Misfits* (E4, 2009- ), si bien no cumple en términos absolutos este modelo, sí se acerca en un grado bastante alto a este perfil de masculinidad. Tal y como se acerca James Ford, más conocido como Sawyer e interpretado por Josh Holloway, uno de los supervivientes del vuelo 815 de Oceanic y que impregna de masculinidad tradicional y machista a los demás personajes de *Lost* (ABC, 2004-2010). También encajaría en este rol el personaje de Barney en la serie *How I Met You Mother* (CBS, 2005- ) para quien su mayor y principal preocupación es la de mantener relaciones sexuales con el mayor número de chicas posibles. Es un rol tan habitual como antiguo y que se cumple en su grado más absoluto en el papel de Hank Moody interpretado por David Duchovny en la serie *Californication* (Showtime, 2007- ) o por el líder mafioso más famoso del siglo XXI, Tony Soprano, interpretado por James Gandolfini en la serie *Los Soprano* (HBO, 1999-2007). Como cualquier otro perfil identitario la masculinidad tradicional es una construcción impuesta. “Este modelo de masculinidad —“norma” y “medida” de la hombría— plantea la paradoja de que los hombres deben someterse a cierta “ortopedia”, a un proceso de hacerse “hombres” al que están sometido desde la infancia” (Olavarría, 2005: 52).

- **El nuevo hombre nuevo**, es un rol que reconoce la posibilidad de existencia de valores positivos asociados a la masculinidad que se alejen de los ya caducos valores patriarcales. En palabras de Boscán Leal “el varón que conoce su realidad es consciente de la construcción tradicional de la masculinidad que le ha configurado, y la somete a un análisis crítico buscando mecanismos para superarla porque ya no se muestra dispuesto a seguir perpetuándola” (Boscán Leal, 2008: 102). Aunque en el caso de *Misfits* (E4, 2009- ) quizás el personaje de Curtis no se comporta así como consecuencia directa de reconocer la situación anterior existente, sí es cierto que es el personaje que más se acerca a esta definición de nueva masculinidad. Como personaje sensible, capaz de expresar sus sentimientos y de mantener relaciones afectivas con mujeres sin que tengan que implicar de forma constante pretensiones sexuales. Un perfil de masculinidad presentado en un personaje heterosexual que acepta valores asociados tradicionalmente a lo femenino como la sentimentalidad y la emoción, prohibidos al hombre tradicional, pero sin implicar una feminización del personaje. Que no establece distinciones de género a la hora de interactuar con hombres y mujeres y que se puede ver en otras series de ficción incluso como protagonistas de las mismas, como el personaje del médico Jack Shephard, interpretado por Matthew Fox en *Lost* (ABC, 2004-2010) o el sensible y algo desastroso Ted en la serie *How I Met Your Mother* (CBS, 2005- ). Un rol que está presente desde la clásica serie televisiva *Friends* (NBC, 1994-2004) a través del inteligente Doctor en Paleontología Ross Geller, interpretado por David Schwimmer, hasta la actual *The Walking Dead* (AMC, 2010- ) con el personaje principal de Rick Grimes que es interpretado por Andrew Lincoln.
  
- **El chico retraído**, en el caso de *Misfits* (E4, 2009- ) se ve representado con absoluta claridad en el personaje de Simon. Un personaje tímido, reservado, casi invisible, incapaz de establecer relaciones de complicidad ni con chicos ni con chicas. Es noble, bonachón e inteligente pero con evidentes limitaciones en cuanto a sus relaciones sociales de amistad. La constante presencia del personaje con aparatos de grabación de la escena le marcan de forma más evidente su lugar como observador inmóvil de la acción. A pesar de ocupar con bastante frecuencia un lugar de secundario en las tramas narrativas suelen ser determinantes en la resolución de las mismas. Nos encontramos ejemplos tan claros como el personaje de Sidney Jenkins en *Skins* (E4, 2007- ), aunque bien es cierto que cada vez es más habitual la presencia de chicos tímidos y retraídos como protagonistas, principalmente en series basadas en personajes nerds. El caso del Dr. Rajesh Ramayan Kootharappali en *The Big Bang Theory* (CBS, 2007- ) o el de Moss en *The It Crowd* (Channel 4, 2006- ). En definitiva, son personajes que se adaptan al perfil que presenta Simon puesto que a pesar de sus problemas para adaptarse socialmente destacan por su elevado coeficiente intelectual.

Como conclusión hay que añadir que esta clasificación, en cuanto a perfiles de masculinidad y feminidad, hay que tomarla con precaución. Teniendo en cuenta que es cierto que los roles y estereotipos aquí presentes se pueden localizar con relativa facilidad, hay que matizarlos puesto que existen grados y niveles en los mismos. Conocido el formato habitual británico, seis capítulos por temporada, la búsqueda de referentes reconocibles con facilidad por el espectador les hace en muchos casos caer en simplificaciones que los alejan de las personas que representan y los acercan a los personajes que interpretan, tal y como hemos visto en el análisis de *Misfits* (E4, 2009- ). Por este motivo son necesarias investigaciones que cuestionen desde una visión crítica qué tipo de personajes crean las series de ficción ya que, si no de forma directa, sí de manera indirecta afectan a nivel social y cultural a la población. La presente investigación pretende desde la búsqueda y el análisis de un caso en particular abrir el debate sobre el uso de roles y perfiles identitarios estereotípicos en las series de ficción. Y lanzar la pregunta no solo a los creadores de estos formatos sino también a los consumidores de los mismos ¿es la ficción un espejo que refleja la realidad o más bien la distorsiona? ¿estamos creando, o más bien legitimando, conductas en la sociedad a través de la ficción?

### Referencias bibliográficas

- Belluscio, Marta (1996): *Las fatales ¡Bang! ¡Bang!*. Valencia. Editorial La Máscara.
- Boscán leal, Antonio (2008): “Las nuevas masculinidades positivas” en *Utopía y Praxis Latinoamericana*. Año 13. Nº 41 (Abril-Junio, 2008) pp.93-106. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social. ISSN 1315-5216. Cesa-Faces. Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.
- Colaizzi, Giulia (1995): *Feminismo y Teoría Fílmica*. Valencia. Ediciones Episteme.
- Galán Fajardo, Elena (2007): *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones.
- García Martínez, Alberto Nahum (2009): “El espejo roto: la metaficción en las series anglosajonas”, en RLCS, Revista Latina de Comunicación Social, 64, páginas 654 a 667. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, recuperado el 30 de noviembre de 2010. [http://www.revistalatinacs.org/09/art/852\\_UNAV/53\\_81\\_Alberto\\_Garcia.html](http://www.revistalatinacs.org/09/art/852_UNAV/53_81_Alberto_Garcia.html)
- Cobo-Durán, Sergio (2009): “Feos en televisión. Desde Betty a la nueva generación de Nerds” en Gordillo, Inmaculada; Guarinos Virginia (2009): *Todos los cuerpos. El cuerpo en televisión como obsesión hipermoderna*. Babel Editorial. Córdoba. Argentina.
- \_\_\_\_\_ (2009): “Guapos y bellos. El Adonis televisivo: una especie en peligro de expansión” en Gordillo, Inmaculada; Guarinos Virginia (2009): *Todos los cuerpos. El cuerpo en televisión como obsesión hipermoderna*. Babel Editorial. Córdoba. Argentina.
- Conway, J., Bourque, S., Scott, J. (1987): “The Concept of Gender” en *Daedalus*, Vol. 116, Nº 4, pp.21-30 *Learning about Women: Gender, Politics and Power* (Fall, 1987). <http://www.jstor.org/stable/20025120> [Consultado 13-12-2010]
- Fernández Llebrez, Fernando (2004): “¿Hombre de verdad? Estereotipo masculino, relaciones

entre los géneros y ciudadanía” en *Foro Interna*, 2004, N°4, 15-43.

Genette, Gérard (1989): *Palimpseptos: la literatura en segundo grado*. Taurus. Madrid.

Gregorio Godeo, Eduardo de (2004): “Lenguaje, columnas de consulta en revistas para hombres y el discurso de la nueva masculinidad en el reino unido: análisis de un caso” en [Garoza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular](#), ISSN 1577-8932, [Nº. 4, 2004](#)

Gubern, Roman (1984): “Estereotipos femeninos en la cultura de la imagen contemporánea” en *Analisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, 1984, nº 9, págs 33-40.

Kuhn, Annette (1991): *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Cátedra. Signo e imagen.

Menéndez Menéndez, M<sup>a</sup> Isabel (2008): *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*.

Narotzky, Susana (1995): *Mujer, Mujeres, Género. Una aproximación al estudio de la mujer en las Ciencias Sociales*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Olavarría, José (2005): “La masculinidad y los jóvenes adolescentes” en *Reflexiones pedagógicas*, Nº 27, 2005, pp.46-55.

Rey, Juan (1999): “Un nuevo arquetipo (masculino) para un nuevo consumidor (masculino)” en *Comunicar* Nº12, 1999, pp.61-69.

Smith, Sharon (1975): *Women who makes movies*. Hopkinson and Blake. New York.