



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE COMUNICACIÓN

MÁSTER DE GUION, NARRATIVA Y CREATIVIDAD AUDIOVISUAL

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

"LA MUJER EN EL NORDIC NOIR O GÉNERO NEGRO NÓRDICO.
ANÁLISIS DE *FORBRYDELSEN* (2007) Y *BRON/BROEN* (2011)".

AUTORA

ALMUDENA MUÑOZ CARRIÓN

DICIEMBRE 2018

REALIZADO BAJO LA TUTELA DE LA PROFESORA

INMACULADA GORDILLO

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	3
PALABRAS CLAVE	3
ABSTRACT	4
KEYWORDS	4
1. INTRODUCCIÓN	5
1.1 MOTIVO Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA	5
1.2 METODOLOGÍA Y OBJETIVOS	6
1.3 COMPETENCIAS.....	7
2. LA MUJER EN LA FICCIÓN SERIADA	8
2.1 LA MUJER Y LOS ESTEREOTIPOS.....	8
2.2 LOS INICIOS. EL AMA DE CASA.....	11
2.3 LIBERACIÓN EN LOS 90.	14
2.4 EL EMPODERAMIENTO DE LA MUJER EN LAS SERIES ACTUALES.....	17
3. EL NORDIC NOIR	19
3.1 ORIGEN EN LA LITERATURA. PERSONAJES RELEVANTES.	19
3.2 CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO.....	22
3.3 LA MUJER EN EL GÉNERO: CREADORA Y PROTAGONISTA.....	25
3.4 ADAPTACIÓN A LA TELEVISIÓN.....	29
4. APLICACIÓN PRÁCTICA. ANÁLISIS DE <i>FORBRYDELSEN</i> (2007) Y <i>BRON/BROEN</i> (2011).	31
4.1 MODELO PROPUESTO DE ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES.	31
4.2 EL CASO DE BRON/BROEN.....	34
4.3 EL CASO DE FORBRYDELSEN	37
4.4 RESULTADOS DEL ANÁLISIS	40
4.4.1 Resultados de la ficha número uno. Análisis de los personajes.....	40
4.4.2 Resultados de la ficha número dos. Análisis de estereotipos y temas.	45
5. CONCLUSIONES	49
6. BIBLIOGRAFÍA	51

RESUMEN

En este Trabajo de Fin de Máster se procede, en primer lugar, al análisis de la trayectoria de la representación femenina en la ficción seriada. Lo primero, se establece una definición de estereotipo y se señalan los más habituales a la hora de dibujar a la mujer. En esta fase se diferencia entre las diferentes etapas, desde la mujer representada en el seno del ámbito doméstico hasta el empoderamiento femenino en la ficción actual. En este proceso se incide en la representación de la mujer dentro del entorno profesional.

Después se estudia el recorrido de la ficción detectivesca, desde su nacimiento en la literatura hasta su desembocadura en el campo audiovisual. Durante todo este proceso se señala el papel de la mujer, tanto como creadora como protagonista de los relatos. Luego, la investigación se detiene en el *nordic noir*, género negro nórdico de gran éxito en el que la mujer cobra gran importancia.

Por último tiene lugar la fase práctica del trabajo: se analizan las series nórdicas *Forbrydelsen* (2007) y *Bron/Broen* (2011) a través de un modelo seleccionado y se reflejan los resultados a posteriori. Este análisis se centra en el rol de la mujer policía, en comparación con los personajes masculinos. Por último, a la luz de los resultados del análisis práctico, se redactan las conclusiones finales.

PALABRAS CLAVE

nordic noir; ficción; series; criminal; cine; negro; televisión; mujer; feminismo

ABSTRACT

In this master's final essay we proceed to analyse the trajectory of the female representation on serialized fiction. First, we elaborate a definition of stereotype and we point to the most constant stereotypes at representing women. In this phase we differentiate between the periods of time, from women showed in the centre of the domestic life to the current empowerment of the female on television.

Then, we study the path of detective fiction, from its beginning in literature to its consequent audiovisual representation. During all this process, we focus on the role of women, as a protagonist but as a creator of the narrations as well. Later, the investigation stops at *nordic noir*, a successful genre in which women are very relevant.

At last, we elaborate the practical part of the essay, in which we analyse the series *Forbrydelsen* (2007) and *Bron/Broen* (2011) with a selected model. Afterwards, the result are showed. This whole analysis focus on the role of police women in comparison with men. In the end, we draw up the final conclusions, having into account the results of the practical analysis.

KEYWORDS

nordic noir; fiction; series; criminal; cinema; noir; television; women; feminism

1. INTRODUCCIÓN

1.1 MOTIVO Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

En primer lugar, se ha decidido enfocar este Trabajo de Fin de Máster en el estudio de los personajes ficticios, y dentro de las posibilidades que nos ofrece esta línea se apostó por el análisis de los personajes femeninos, en concreto, de las mujeres trabajadoras. Dentro del mundo de la ficción, se ha optado por la ficción televisiva, para después centrarnos en el género detectivesco de origen nórdico. La investigación se ha inclinado sobre la ficción seriada debido a que estamos atravesando la tercera edad dorada de la televisión y existe un interés por entender mejor este cambio. La ficción televisiva adquiere, más que nunca, un papel importante a la hora de configurar la opinión colectiva. No solo los espectadores apuestan por las series, también lo hacen creadores, que se pasan a la televisión después de haber trabajado en la gran pantalla. Muchas series se han convertido en objeto de alabanza por parte de la crítica en términos de calidad, por ejemplo, *Los Soprano* (2007) o *The Wire* (2002). Además, en lo que respecta a los personajes, las series, al hacer posible un relato más extendido que el largometraje, permiten un mayor desarrollo del personaje y complejidad psicológica del mismo.

Por otro lado, esta investigación se ha centrado en el papel de la mujer en la ficción, ya que existe un interés por descubrir cómo se ha representado tradicionalmente la feminidad en entornos ficcionales y cómo se ha llegado al punto en el que nos encontramos. Las series funcionan como grandes transmisoras de valores y perspectivas de género, como por ejemplo *Orange is the New Black* (2013), por ello, gracias a las series, se está dando voz después de mucho tiempo a mujeres que rompen con los estereotipos y roles clásicos. Dentro de los diferentes roles femeninos actualmente representados en la televisión, se ha optado por trabajar sobre la mujer en el relato detectivesco, que por fin se desprende de estar en segundo plano como detective debido a su cometido doméstico y de miradas con tintes sexuales (*femme fatale*). Después de explorar las diferentes posibilidades que ofrecen los relatos detectivescos, se decidió centrarse en el *nordic noir* o género negro nórdico, en el cual el poder de la mujer detective se convierte en uno de los elementos determinantes. Por ello, se ha trabajado sobre dos casos de estudio significantes; *Forbrydelsen* (2007) y *Bron/Broen*, (2011) ambos de origen nórdico, para obtener diferentes conclusiones. Estas series han sido seleccionadas como representantes del género *nordic noir* por su relevancia a nivel nacional e internacional y porque ambas son protagonizadas por una pareja de detectives (hombre y mujer), siendo más fácil extraer

conclusiones a partir de la comparación entre ambos. Cabe concretar que, aunque analizaremos los personajes tanto femeninos como masculinos, los segundos tan solo serán estudiados a la luz de los primeros. Creemos que ambos relatos pueden ser estudiados de forma conjunta, no solo por la temática detectivesca que comparten, sino también por el punto de vista feminista que defienden, ya que ambos representan a la mujer de una forma no estereotípica y con poder en el entorno laboral. Ambas series son ejemplo de cómo el feminismo, que de primera mano era defendido por una pequeña minoría, ha llegado a influenciar, después de mucho tiempo y trabajo, en diferentes estratos de la cultura popular.

1.2 METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

Este trabajo persigue los siguientes objetivos:

- Estudiar y sintetizar el papel de la mujer trabajadora representada en la ficción televisiva y los diferentes estereotipos a los que ha sido sometida, diferenciando entre las distintas etapas, desde el rol de ama de casa hasta el actual empoderamiento de la mujer en la televisión.
- Revisar los principales representantes del género detectivesco y las características de los personajes femeninos involucrados, desde sus orígenes en la literatura hasta su desembocadura en la actual ficción cinematográfica y televisiva, destacando la significativa producción nórdica.
- Analizar los personajes principales procedentes de dos casos de estudio relevantes, incidiendo en los femeninos para después exponer las conclusiones.

Para conseguir los objetivos previamente mencionados se ha decidido dividir la investigación en las siguientes fases diferenciadas:

A. Documentación. El primer paso consistirá en recopilar información sobre la teoría fílmica feminista y sobre el género detectivesco. Esta recopilación se hará a través de la bibliografía propuesta por la tutora y a través de la surgida en el proceso de investigación. Además, se emplearán numerosos artículos y otros trabajos académicos de temática relacionada con el objeto de estudio. También, se visualizarán pilotos de series similares a las de nuestra línea de investigación, como por ejemplo: *Los Ángeles de Charlie* (1976), *The Fall* (2013) o *Sexo en*

Nueva York (1998). Por último, se obtendrá información sobre diferentes modelos de análisis de relatos ficcionales, se elegirá uno y se preparará para la siguiente fase.

B. Aplicación práctica. Visualización y análisis de los dos casos de estudio: *Forbrydelsen* (2007) y *Bron/Broen* (2011). Durante la visualización se recopilará la información relevante que, posteriormente, será analizada a través de un previo modelo de análisis propuesto para obtener los resultados. Estos resultados no se obtendrán de forma individual respecto a cada una de las series, sino de forma conjunta.

C. Conclusiones. En esta tercera y última fase, se compararán los resultados obtenidos del modelo de análisis con los objetivos propuestos en la primera fase de documentación para poder obtener las conclusiones finales.

1.3 COMPETENCIAS

Este trabajo de fin de grado cumple con las siguientes competencias específicas de la titulación del Máster en Guion, Narrativa y Creatividad audiovisual en la Universidad de Sevilla:

Competencias generales:

G01. Respeto a los derechos fundamentales y de igualdad entre hombres y mujeres.

G02. Respeto y promoción de los Derechos Humanos y los principios de accesibilidad universal y diseño para todos de Igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad.

G03. Defensa de los valores propios de una cultura de paz y de valores democráticos.

Competencias específicas:

E05. Discernimiento de la existencia de la variedad genérica en los medios audiovisuales.

E08. Dominio en el reconocimiento y construcción de personajes como entidades complejas.

E09. Capacidad de comprensión y desarrollo de distintos actores en la enunciación de un texto audiovisual, sus narradores.

E20. Entendimiento de la posibilidad de trabajar desde la transmedialidad usando elementos

procedentes de otros relatos audiovisuales o procedentes de otros modos de representación.

2. LA MUJER EN LA FICCIÓN SERIADA

2.1 LA MUJER Y LOS ESTEREOTIPOS

La ficción televisiva no solo entretiene al público, también ejerce un papel importante a la hora de configurar el imaginario colectivo, esto es, según Hidalgo-Marí (2017): "debido a su capacidad de configurar identidades, influir en comportamientos y condicionar el proceso de socialización" (p. 292). A causa de este poder, la televisión debe de cumplir con cierta responsabilidad social para no instaurar ideas dañinas en las mentes de los espectadores, y una parte importante de esa responsabilidad social es la cuestión de género. En palabras de Mancinas y Morejón (2011): "si la televisión es tan importante en el desarrollo de la personalidad y de la identidad, lo será también en la evolución hacia una sociedad igualitaria donde la representación femenina y masculina sea la adecuada" (p. 1264). Esto evidencia que, según McCabe y Akass (2006), existe una estrecha relación entre televisión y feminismo. Las autoras apuntan que el primer interés feminista por la televisión se produjo a partir de la creencia de que la opresión de las mujeres estaba muy relacionada con su representación en los medios, siendo posible un cambio en este aspecto. En concreto, los dramas televisivos tienen un papel fundamental, ya que actúan como "fuente de violencia simbólica a partir de la ocultación y de la estereotipación de las mujeres" (Aguado-Pelaéz y Martínez García, 2015, p. 264).

La televisión, a su vez, sirve para reflejar los ideales del público, ya que "la sociedad es la que está creando la televisión a su imagen y semejanza" (Galán Fajardo, 2006, p.58). De acuerdo con García-Muñoz, Fedele y Gómez Díaz, el estudio de los personajes que aparecen en televisión nos permite detectar características sociales y culturales y especificar alguna transformación que haya podido tener lugar (2012). Así que los elementos que configuran las ficciones televisivas más populares, tales como los personajes, las tramas o las situaciones, "son un buen indicador de los modelos de mujer más visibles, así como de las claves de feminidad con las que las espectadoras se sienten más identificadas" (Chicharro, 2013, p.29). Para reflejar los modelos de mujer las narraciones cuentan con instrumentos que ayudan a su construcción, como los estereotipos. Galán Fajardo cree que los estereotipos son "necesarios en cualquier caracterización y proceso de percepción o aprehensión de la realidad" (2007, p.71), ya que permiten al ser humano "distinguir, diferenciar y abstraer de la realidad los datos más

importantes para poder clasificarlos en su proceso de percepción" (2006, p. 64). Diversos autores han trabajado en la definición del estereotipo. Gómez, León, Rabazo y Vicente creen que los estereotipos son "creencias generalizadas acerca de rasgos que se suponen son típicos o característicos de determinados grupos sociales, estando basadas en informaciones ambiguas e incompletas" (2005, p. 293). Galán Fajardo (2007), por su parte, afirma que el estereotipo consiste "en la generalización de una imagen consensuada por un grupo de personas o grupos, sobre otras personas u otros grupos, que se transfieren en el tiempo adquiriendo la categoría de verdades indiscutibles" (p. 71) Según la investigadora, los estereotipos son esenciales en la ficción porque permiten identificar grupos sociales rápidamente ahorrando explicaciones innecesarias.

Por otro lado, existen teóricos con opiniones más críticas acerca del estereotipo. Bosch Fiol y Ferrer Pérez (2003) creen que el estereotipo es algo subjetivo, a pesar de que se comparta por muchas personas, y que "descansa en ideas preconcebidas, que condiciona las opiniones de las personas y dirige las expectativas de los miembros del grupo social" (como se cita en Sangro y F. Plaza, 2010, p.29). González Gabaldón (1999) afirma que existe una relación muy estrecha entre los conceptos "estereotipo", "prejuicio" y "discriminación", y esto se debe a "la consideración de que están íntimamente unidos al concepto de actitud como un fenómeno compuesto por tres componentes: cognitivo (lo que sé del asunto), afectivo (las emociones que me suscita) y conductual (la conducta que, como consecuencia, desarrollo)" (p.79).

Uno de los estereotipos más empleados en la ficción televisiva es el de género. Mediante los estereotipos de género se diferencia, a través de características, entre hombres y mujeres. Muchos investigadores tratan de entender cuáles son los procedimientos a la hora de atribuir unas cualidades a un sexo o a otro (F. Plaza, 2010). Williams y Best (1982) afirman que:

"En múltiples trabajos, algunos ya clásicos y otros más cercanos se encuentran descripciones de los grupos de hombres y de mujeres que engloban características similares en contextos tan diversos como América del Norte y del Sur, Asia, África, Europa y Australia. Estas descripciones retratan a las mujeres como sensibles, cálidas, dependientes y orientadas a la gente, en tanto que a los hombres se les ve dominantes, independientes, orientados hacia el trabajo y agresivos" (como se cita en González Gabaldón, 1999, p. 82).

Galán Fajardo (2007) cree que la mujer en la ficción se asocia más al "mundo de las emociones, la pasividad, la maternidad y la sexualidad, en entornos privados o íntimos como el hogar" mientras que el hombre se relaciona con "el raciocinio, el liderazgo y la acción apareciendo, normalmente, en espacios públicos" (p. 229). Fraser (2011) cree que lo femenino pierde valor al lado de los valores masculinos. No obstante, Juan F. Plaza (2010) afirma que lo masculino y lo femenino es un continuo, en vez de dos polos opuestos. El autor cree que las personas nos acercamos o alejamos del estereotipo en función de elementos como nuestro contexto cultural o nuestra educación, ya que "todas las sociedades prescriben rasgos, actitudes y actividades distintas para hombres y mujeres" (Juan F. Plaza, 2010, p.30). Como consecuencia, en las ficciones de las sociedades más abiertas lo femenino se entremezcla con lo masculino.

Uno de los estereotipos femeninos más criticados es el de mujer como objeto de deseo. Aguilar (2001) afirma que "los varones poseen múltiples y ricas facetas y en el que se consolida un modelo de seducción apoyado en la agencia masculina frente a unas mujeres dibujadas únicamente como cuerpo para ser mirado" (como se cita en Aguado-Peláez y Martínez García, 2015, p.264). John Berger, escritor y pintor, afirma que "el supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión" (1975, p.55). Esto lleva directamente a otra cualidad estereotípica femenina: la belleza. Charles (2006) afirma que los medios de comunicación, sobre todo la televisión, influyen mucho a la hora de transmitir los modelos de belleza que intervienen en la construcción de la personalidad de las jóvenes, ya que, según la autora, el cuerpo desnudo femenino (joven y atractivo) se pasea a menudo por la pantalla. La belleza femenina, tal como afirma Bernárdez Rodal (2012), hace unos años se centraba en el cuerpo y rostro de las actrices, mientras que hoy en día se aplica a todo aquello que pueda ser captado por la cámara. La autora, además, considera que:

"Hoy la belleza está en orden de la materialidad de lo que se pesa y se mide, de lo que se observa respecto al color de la piel o el volumen muscular. La feminidad deja de ser esa interioridad que aflora en las mujeres buenas para perder toda trascendencia" (p.99).

Estos estereotipos traen consecuencias negativas, especialmente para las mujeres, ya que, frecuentemente, los personajes femeninos aparecen representados bajo unos requisitos de perfección con los que la mujer real no siempre se identifica. Frente a los efectos perjudiciales de los estereotipos, podemos actuar de diferentes formas. Aguilera (1994) cree que la reflexión es esencial cada vez que visualizamos una ficción televisiva, de este modo, pasamos de ser

espectadores a ser lectores de televisión. En la misma línea, autoras como Virginia Guarinos (2008) reclaman la alfabetización audiovisual como asignatura en la enseñanza básica para crear una mirada crítica en los niños (como se cita en Mancinas y Morejón, 2012). Una vez que un estereotipo se ha asentado, es muy difícil modificarlo, tal como afirma Felicidad Loscertales (2008). De este modo, según Mancinas y Morejón, para erradicar un estereotipo habría que llevar a cabo un largo trabajo, a través de tres niveles de intervención: "rompiendo el ciclo del propio prejuicio; educando con una nueva visión a través de la formación, proponiendo recategorizaciones y por último, a través del contacto intergrupal directo, que ponga en funcionamiento dicho giro de mentalidad" (2012, p. 1260). Todos estos estereotipos femeninos han variado a lo largo de los años, desde que la mujer comenzó a representarse en la ficción televisiva hasta la actualidad.

2.2 LOS INICIOS. EL AMA DE CASA.

Tal como afirma Hidalgo Marí (2017): "el contexto familiar en el que se ha enmarcado a la mujer desde prácticamente los orígenes de la ficción televisiva ha estado basado en modelos tradicionales de familias nucleares estructuradas y/o semiestructuradas" (p. 297). Como hemos mencionado anteriormente, la televisión refleja la realidad social. No es de extrañar entonces que, en las primeras ficciones en las que aparecen representadas las mujeres, estas aparezcan dibujadas como meras amas de casa. La primera ola feminista, con gran relevancia en Estados Unidos y Gran Bretaña, aparece a finales del siglo XIX hasta principios del XX. Esta primera ola reclama el derecho a la propiedad, la participación política o la igualdad jurídica entre marido y mujer.

La segunda ola feminista no aparece hasta los años sesenta, es por fin cuando los reclamos de las mujeres, en términos de igualdad laboral, familiar y sexual, adquieren mayor visibilidad (Mar Chicharro, 2013). En la década de los sesenta y setenta las mujeres apenas tenían representación en la esfera pública (al contrario que los hombres) y, en consecuencia, los roles femeninos en ficción televisiva eran escasos y a menudo limitados a madre y esposa. (Gómez y Lacalle, 2016). En contraste, los hombres gozaban de una gran representación en el ámbito laboral. DeFleur, en un estudio precursor de 1964, afirmaba que "el mundo del trabajo representado en la televisión es un mundo de hombres" (como se cita en Gómez y Lacalle, 2016,

pp.60-61). De las pocas mujeres que aparecían representadas como trabajadoras, las más cualificadas eran secretarias, profesoras o enfermeras, mientras que los hombres eran gerentes o policías (McNeil, 1975, y Lotz, 2006).

Ceulemans and Fauconnier (1979) llevaron a cabo una investigación en torno a siete puntos críticos, ya probados por McNeil en 1975, respecto a la representación de la mujer en la ficción televisiva de la época. Los puntos, más acentuados en el género dramático que en la comedia, eran los siguientes:

1. Los personajes femeninos son menos en cantidad y menos importantes en la trama.
2. El matrimonio y la maternidad son más importantes para una mujer que para un hombre (paternidad, en su defecto).
3. La televisión representa la tradicional división de tareas en el matrimonio.
4. Las mujeres empleadas ocupan puestos tradicionalmente femeninos, y subordinadas a hombres, con menos estatus y poder.
5. Las mujeres en la televisión son representadas más personalmente y menos profesionalmente que el hombre.
6. Los personajes femeninos son más pasivos que los masculinos.
7. La ficción televisiva ignora la existencia del movimiento femenino.

Estos teóricos incidieron en las *soap opera*, cuya audiencia era mayoritariamente femenina. Del análisis de diversas *soap operas*, Ceulemans and Fauconnier (1979) sacaron las siguientes conclusiones:

- Existe un casi proporcional porcentaje de personajes masculinos y femeninos, lo cual contrasta con el predominio de los hombres en el género de acción y aventuras.
- La ocupación más frecuente para la mujer es ama de casa, mientras que la mayoría de los hombres son profesionales (Katzman, 1972, y Downing, 1974). No obstante, tanto para los hombres como para las mujeres, sus carreras y oficios están en un segundo plano frente a la vida familiar.
- El matrimonio es un factor más determinante en la mujer que en el hombre.
- Las mujeres tienden a ser más jóvenes que los hombres, lo cual supone un deterioro del estatus ocupacional de la mujer.
- La mayor parte de la trama consiste en conversaciones, principalmente entre hombres y mujeres. Los temas de discusión más comunes tienen que ver con el romance, relaciones y problemas personales.

- Las *soap operas* representan una aguda dicotomía entre el bien y el mal (Weibel, 1977). El mal suele asociarse a los personajes masculinos (infidelidad, egoísmo, exceso de trabajo, etc.), mientras que el bien se vincula más a lo femenino (amor, compasión, lealtad a la familia, etc.).

En la década de los ochenta Seggar and Wheeler notaron un ascenso de la presencia de mujeres trabajadoras en la ficción televisiva, aunque seguían ocupando roles tradicionales. No obstante, autores como Signorielli y Bacue resaltaron la presencia de personajes femeninos fuera del ámbito doméstico (García Muñoz, Fedele y Gómez-Díaz, 2012). Algunos de los puestos en los que empezaron a aparecer las mujeres fueron: abogadas, policías y detectives (Wroblewski y C. Huston, 1987). Esto se debe a que en los ochenta las mujeres se convirtieron en las principales consumidoras de televisión y las audiencias, debido a la escasa representación de la mujer, empezaron a caer. Fue entonces cuando los personajes femeninos empezaron a aparecer más (Faludi, 1991). A pesar de este cambio, en la ficción la mujer parecía tener que arriesgar su vida personal para triunfar en el campo profesional (Genz, 2010). La relación de la mujer con el trabajo había cambiado, aunque en la mayor parte de las ocasiones acababa con la mujer volviendo a la seguridad del hogar. Esto se debía a diferentes factores: la mujer era peor pagada; el entorno de trabajo era representado como oscuro, cruel y masculino; y la presencia de otros factores que eclipsaban el trabajo, como el amor o la familia (Negra, 2009).

Otro de los avances que ocurrió en los ochenta fue el comienzo del fin de la rivalidad femenina en la ficción, recurso que había sido empleado por el patriarcado durante décadas. Algunos relatos empezaron a incorporar la amistad femenina como hilo conductor, como *The Golden Girls* (1985), referente en este aspecto (Menéndez y Zurian, 2014). *The Golden Girls* "fue el primer producto de ficción seriada para televisión íntegramente protagonizado por mujeres, todas ellas maduras (Menéndez y Zurian, 2014,p. 60). Antes de esta serie, hubo otras protagonizadas por mujeres, como *Los Ángeles de Charlie* (1976) protagonizada por tres detectives, estereotípicas en su físico y "siguiendo un patrón narrativo totalmente patriarcal" (Menéndez y Zurian, 2014, p. 60), por lo que no consiguió convencer tanto a la crítica feminista, a pesar de ser un éxito en audiencias.

La televisión fue pionera a la hora de demostrar la viabilidad comercial de la mujer como policía. A principios de los ochenta comenzaron a surgir series que contribuyeron a la reformulación del género criminal, como *Cagney y Lacey* (1981), cuyas protagonistas eran mujeres reales, lejos de estereotipos (Tasker, 1998). Se trata de una serie creada por dos

guionistas y protagonizada por dos mujeres policías que rompió con la corriente que dominaba en los setenta de crear parejas masculinas de policías, como por ejemplo *Starsky y Hutch* (1975), tal como afirma Sue Turnbull (2014).

Cabe destacar otras ficciones protagonizadas por mujeres; como *Se ha escrito un crimen* (1984); *La mujer maravilla* (1974); comedias como *Murphy Brown* (1988) o *LA Law* (1986), en la que aparecen por igual hombres y mujeres abogadas (Gómez y Lacalle, 2016). Lo cierto es que la igualdad laboral, uno de los principios defendidos por la segunda ola feminista, queda muy bien reflejada a través de la ficción televisiva (Turnbull, 2014), esto es, a estas alturas la mujer profesional ya es muy representada a través de las series. Por su parte, Helen Mirren, actriz británica, explica que esto se debe al principio de, en palabras de Turnbull, "art imitates life", ya que las mujeres comenzaron a ocupar el mercado laboral en la vida real también. Sin embargo, Wroblewski y C. Huston (1987) apuntaron que esta tendencia de posicionar mujeres en ocupaciones no tradicionales, o sea, como policías o abogadas, no se correspondía con la realidad, ya que las mujeres seguían trabajando mayoritariamente como enfermeras o secretarias.

2.3 LIBERACIÓN EN LOS 90.

"Las mujeres continúan, a lo largo de esta década, protagonizando la ficción, no ya como personajes pasivos sino como verdaderas heroínas de las tramas de acción" (F. Plaza, 2010, p. 28).

En los noventa tuvo lugar la tercera ola de movimiento feminista, con un gran sentido crítico, ya que se puso en duda hasta las reivindicaciones de las otras dos olas: las feministas de décadas anteriores criticaron el matrimonio y la maternidad, mientras que esta tercera ola entendía que una mujer puede elegir libremente formar una familia. (Gómez y Lacalle, 2016). Enrique Bueres, subdirector de canales de cine de Digital Plus, considera que "la tendencia no es más que un reflejo de lo que ocurre en la sociedad" o sea, "las mujeres son protagonistas de series porque la mujer es protagonista en el trabajo y en el entorno familiar" (como se cita en Galán Fajardo, 2007, p. 30). F. Plaza (2010) afirma que se trataba de un momento de cambio, tanto de roles familiares como sexuales, lo cual aparece reflejado en las series, como por ejemplo, *Embrujadas* (1998).

En contraste con las ficciones televisivas de los setenta y ochenta, la creación en los noventa "supuso el inicio de una transición reflejada en la representación de personajes muy cualificados" (Lotz, 2006, p. 95). Aunque el número de personajes femeninos que trabajaban fuera de casa y se implicaban en la esfera pública seguía siendo bajo, esta cifra iba aumentando poco a poco (Gómez y Lacalle, 2016), ya que fueron llegando de EEUU historias protagonizadas por mujeres independientes, ambiciosas y fuertes, con las que se identifican las mujeres profesionales que vivían en grandes ciudades (F. Plaza, 2010). Al igual que en décadas anteriores, si a la mujer se le daba a elegir entre familia o trabajo, la familia seguía siendo la opción preferida. El precio que la mujer trabajadora tenía que pagar por explorar fuera del ámbito doméstico era bastante alto, lo cual traía consigo infelicidad, estrés y/o relaciones fallidas (Cañadas, 2014). En el ámbito emocional, la mujer postfeminista, según McCabe y Akass (2006), sigue dependiendo de los hombres, a pesar de su elevado estatus socio-económico.

No obstante, la mujer es más profesional que nunca y, aunque el punto de vista tradicional seguía estando presente, se consiguieron pequeñas victorias feministas (Cañadas, 2014), como por ejemplo, el aumento del protagonismo femenino y el incremento de las características a la hora de crear los personajes femeninos (Arbor, 2006). Entonces la mujer en la ficción televisiva llega a ocupar puestos profesionales tradicionalmente masculinos: policías, detectives, doctoras o periodistas, llegando incluso a cargos de responsabilidad (F.Plaza, 2010), mientras que en décadas anteriores si llegaban a representarse en el ámbito profesional era en puestos subordinados. Surge una "nueva generación de mujeres que redefinen el imaginario socialmente construido sobre la feminidad" (Gómez y Lacalle, 2016, p.60) Además, F. Plaza (2010) afirma que una características más importantes de las series que rompieron moldes en los noventa fue hablar de los tabúes sexuales. Tal como afirma Mar Chicharro (2013):

"El valor del grupo de amigas, el amor por las compras, la fascinación por la moda, las relaciones con los hombres y las dificultades profesionales son lugares comunes en torno a los que se articulan relatos eminentemente femeninos, pero cuyo consumo y popularidad ha superado ese grupo objetivo" (p. 17).

Una de las ficciones de los noventa que marcó un antes y un después fue *Sexo en Nueva York* (1998), una serie protagonizada por mujeres nada tradicionales y liberales, sobre todo a la hora de hablar de sexo, que se atrevió a hablar de temas tabú. (F. Plaza, 2010). F. Plaza considera que fue una serie que revolucionó la imagen de las mujeres y rompió todos los estereotipos. Stillion-Southard (2008) afirma que *Sexo en Nueva York* es postfeminista porque "examina,

desde una perspectiva novedosa, oposiciones como feminismo/feminidad, individual/colectivo o audacia/vulnerabilidad" (como se cita en Gómez y Lacalle, 2016, p.60). Menéndez y Zurian (2014) apuntan que fue la primera serie en la que se permitió que las mujeres compartieran sus problemas e intereses sin preocuparse por la aprobación masculina. A partir de esta serie surgieron otras también protagonizadas por mujeres desinhibidas, independientes y polivalentes (ya no tienen que elegir entre casa o trabajo); como *Mujeres desesperadas* (2004), una serie que dibuja la tensión real de las mujeres contemporáneas: entre lo que quieren y lo que se espera de ellas (Menéndez y Zurian, 2014); *Anatomía de Grey* (2005); *Ally McBeal* (1997), la primera serie profesional protagonizada por una sola mujer; *Buffy Cazavampiros* (1997), serie que, según Chicharro (2013), transmite la idea del empoderamiento femenino y concede a los varones una posición secundaria; *Xena, la Princesa Guerrera* (1995), "una heroína que subvierte los roles de mujeres malvadas por varones" (F. Plaza, 2010, p.36); *La juez Amy* (1999) o *Roseanne* (1988). No obstante, estas series también fueron puestas en duda por parte de la crítica. Es cierto que estos relatos rompieron estereotipos, pero, a la vez, tal como afirman Mancinas y Morejón (2012), crean perfiles sujetos a prejuicios. Las autoras detectan diferentes perfiles en estas ficciones: la mujer enamoradiza, la devora-hombres, y la mujer superficial y manipuladora. Sin embargo, Mancinas y Morejón también identifican un perfil más progresista e independiente.

Este cambio se debe al surgimiento de la "Tercera edad de oro" de la televisión norteamericana. Canales de pago comenzaron a surgir, ofreciendo competencia a los canales generalistas (NBC, CBS, y ABC) que, hasta entonces, tenían el monopolio. La televisión de pago trajo consigo la innovación, ya que decidieron invertir en productos más arriesgados, lo que condujo a la explosión del drama como género narrativo. (Menéndez Menéndez, 2010). En el caso de *Sexo en Nueva York*, tal como afirma Blum (2011), su creador Darren Star por fin tuvo la libertad de hacer lo que quisiese con sus personajes, cosa que no había podido hacer en ninguno de sus trabajos anteriores. Es entonces cuando los creadores se permitieron romper estereotipos de género y satisfacer a audiencias más aisladas, incluso en las cadenas generalistas. Por ejemplo, en 1994 ABC estrenó *Ellen*, la primera serie protagonizada por una mujer homosexual, lo cual supuso una auténtica revolución (F. Plaza, 2010). Sin embargo, la homosexualidad de la protagonista no se evidenció hasta la cuarta temporada, en el capítulo "The Puppy Episode", uno de los más vistos de la historia de la televisión norteamericana (Menéndez y Zurian, 2014).

2.4 EL EMPODERAMIENTO DE LA MUJER EN LAS SERIES ACTUALES.

Al igual que en décadas anteriores, la ficción producida en Norteamérica propone nuevas tendencias y patrones que sirven de referencia para el resto de los mercados, de modo que condicionan el futuro de la producción internacional. Mancinas y Morejón (2012) afirman que las industrias audiovisuales estadounidenses son superiores a las de otros países, en consecuencia, existe una mayor inversión, una mejor puesta en escena y más amplitud temática. La ficción norteamericana fue la primera en darse cuenta de que apostar por la mujer era rentable, debido a la gran audiencia femenina (Mancinas y Morejón, 2012), de modo que los creadores han apostado por series protagonizadas por mujeres fuertes, perspicaces e independientes en todos los ámbitos, lo cual ha abierto las puertas a una nueva generación protagonizada por el empoderamiento de los personajes femeninos en las ficciones televisivas (Hidalgo- Marí, 2017), como por ejemplo; *Scandal* (2012); *The Goodwife* (2009); *Juego de Tronos* (2011), serie polémica, que ha sido definida como feminista y como antifeminista a la misma vez (Gjelsvik y Schubart, 2016); *Cómo Defender a un Asesino* (2014) o *Big Little Lies* (2017). Se trata de productos que, en palabras de Aguado-Peláez y Martínez, intentan subvertir las lógicas de discriminación, los personajes femeninos que en ellos aparecen "son protagonistas de una tendencia creciente a una representación televisiva más inclusiva (...) mediante la cual las mujeres y otros grupos subalternos asaltan la pantalla de forma cuantitativa y se alejan de imágenes simplificadoras y estereotipadas" (2017, p. 410).

Ahora más que nunca la ficción seriada es un producto de la cultura popular de gran éxito y audiencia, ocupando el lugar que antes ocupaban otros relatos, como el cine (Menéndez Menéndez, 2010). Debido a esta gran relevancia, es muy necesario prestar atención a lo que transmiten estas narraciones. La ficción televisiva sigue representando mujeres bajo tópicos y estereotipos relacionados con el mundo de las emociones, la pasividad, la maternidad y la sexualidad y aparece representada en entornos privados (Galán Fajardo, 2007). Como aclara Menéndez (2010), los estudios demuestran que la ficción sigue relegando la mujer a un protagonismo marginal. No obstante, el gran logro de las ficciones del siglo XXI ha sido sacar a luz temas de los que nunca se había hablado, como "la homosexualidad, la violencia de género, el acoso sexual, las desigualdades sociales o los problemas para conciliar la vida familiar y laboral" (Galán Fajardo, 2007, p. 15). Se trata de relatos que, aunque no tengan mucha audiencia, rompen estereotipos, proponen una lectura más arriesgada de la realidad y permiten que las mujeres asuman un protagonismo más activo (Menéndez Menéndez, 2010), o sea, relatos que

por fin ofrecen a las mujeres opciones reales de identificación. Como afirma F. Plaza (2010, p. 36), "las mujeres protagonistas han encontrado en las series de televisión una brecha interesante".

A partir de la "Tercera Edad Dorada" de la televisión se produce una apuesta por la calidad narrativa y estética de los productos audiovisuales. Sin embargo, hay un acontecimiento que frena la generación de productos innovadores: el 11S. Lo acontecido genera un miedo que desemboca en reforzamiento de lo tradicional en las representaciones del género y del patriarcado (Aguado-Peláez y Martínez García, 2015). No obstante, este miedo va desapareciendo, lo cual da paso a la creación de productos cada vez más rompedores, como por ejemplo, *Orange is the New Black* (2013), una serie protagonizada por un grupo heterogéneo de mujeres en la cárcel y que propone muchos arquetipos¹ femeninos (Aguado-Peláez y Martínez García, 2015). Por otro lado, hay teóricas que se muestran preocupadas por esta desaceleración a la hora de representar a las mujeres de una forma realista. Mancinas y Morejón (2011) afirman que, hasta que no se dibujen personajes femeninos fieles a la realidad, los estereotipos arcaicos que siguen anclados en nuestro imaginario no desaparecerán. Las autoras proponen que las instituciones intervengan, ya que no confían en que los medios tengan otro objetivo aparte del ganancial. Por su parte, Bernárdez Rodal (2012) apunta que las series actuales muestran a una nueva mujer hablando de sexo (la que nació con *Sexo en Nueva York*), preocupada por su aspecto y en búsqueda del amor de su vida. La autora cree que se trata del "cuento de hadas clásico de Disney con actitudes supuestamente modernas" (p. 92). Esto es, un relato que sigue representando a una mujer llena de prejuicios.

No obstante, Bernárdez Rodal identifica en algunos productos recientes de la cultura popular una nueva forma de representar mujeres que denomina "heroínas fálicas", "en el sentido de que son mujeres que no aparecen exageradas respecto a su sexualidad o sus valores de belleza física, que hasta hace poco eran los requisitos ineludible de las heroínas guerreras del cine comercial" (2012, p.92). Estos personajes son muy femeninos (que no hipersexualizados, como en décadas anteriores), pero a la vez llevan armas y utilizan un lenguaje corporal masculino, como por ejemplo, Katniss Everdeen, protagonista de *Los Juegos del Hambre* (2009). Hains (2009) realiza una lectura positiva de estas "heroínas fálicas", ya que considera que ofrecen a las mujeres modelos de empoderamiento (como se cita en Bernárdez Rodal, 2012). Por otro lado,

¹ De acuerdo a Jung (1936) un arquetipo funciona como una idea o forma preconcebida que actúa sobre los individuos determinando su forma de actuar o pensar de forma inconsciente. Los arquetipos sustentan las bases de los estereotipos de género actuales (Guil Bozal, 1998).

autoras como Waites (2008) identifican un conflicto en el hecho de dotar a las mujeres de un lenguaje corporal masculino, ya que supone que las mujeres adquieran poder a través de apropiarse de cualidades masculinas, lo cual, según la autora, "podría suponer el reconocimiento de un complejo de inferioridad respecto al código masculino que se imita" (Bernárdez Rodal, 2012, p.101). En el ámbito de las series, son las policíacas las que representan a las mujeres más fuertes y, a la vez, masculinizadas. Hidalgo-Marí (2017) considera que los personajes femeninos en estos productos imitan a los hombres para poder escalar en su carrera profesional, de modo que se trata de mujeres con poco éxito en sus relaciones sentimentales. En consecuencia, tal como apunta Hidalgo-Marí (2017), no existe lugar para la conciliación familiar en la ficción televisiva. En esta línea, Infante y Marín (2005) afirman que "se constata, en este sentido, una considerable dificultad para transmitir televisivamente un modelo andrógino que recoja lo mejor de ambos roles en un enriquecimiento mutuo sin despersonalización del género propio" (p. 16). Queda pendiente entonces una representación original de la mujer, dominante e independiente, sin que se imiten las características masculinas (Gómez y Lacalle, 2016).

3. EL NORDIC NOIR

3.1 ORIGEN EN LA LITERATURA. PERSONAJES RELEVANTES.

El *nordic noir*, como género narrativo, tiene origen en tradiciones literarias y cinematográficas (García-Avís, 2015). Desde que el medio audiovisual cuenta historias la literatura ha sido la principal fuente de inspiración (Hernández Pérez, 2014), por lo que si queremos entender las series policíacas que se producen en la actualidad, hemos de echar un vistazo a sus orígenes literarios. Antes de nada, es preciso aclarar la terminología: podemos hablar tanto de género detectivesco o policiaco como de ficción criminal. Se trata de términos muy amplios, pero que, resumiendo, se refieren a historias en las que ocurre un crimen y su resolución al final. Danyté (2011) aclara que, aunque estén muy cerca, ficción criminal y thriller/suspense no son lo mismo. La ficción criminal tiene origen en los relatos policiacos y detectivescos del siglo XIX, caracterizados, tal como afirma Hernández Pérez (2014), "por la restauración del status quo u orden legítimo tras la inserción del caos mediante un proceso de deducción lo más científico y racional posible" (p. 45). Sánchez Díaz-Aldagalán (2015) ubica el origen de este género detectivesco en Estados Unidos, concretamente en la figura de Edgar Allan

Poe y su primer relato: *Los Crímenes de la Calle Morgue* (1841). Al mismo tiempo, en Reino Unido surgieron novelas con un perfil parecido, como *La Piedra Lunar* (1868), de Wilkie Collins, o las novelas de Agatha Christie protagonizadas por Poirot, las cuales fueron tremendamente influenciadas por Poe (Phillips, 2016). Después de Edgar Allan Poe, el género se popularizó con la figura de Arthur Conan Doyle y el personaje de Sherlock Holmes (Cañadas, 2014).

La novela criminal fue ganando lectores poco a poco, pero no fue hasta después de la Primera Guerra Mundial que el género ganó el éxito internacional. La guerra dejó tras de sí una sociedad fracturada y, para enfrentarse a los acontecimientos traumáticos se intentó crear cierta estabilidad a través de los relatos literarios (Cañadas, 2014). Estos relatos eran más psicológicos, profundos, escépticos y con un tono desarraigado (Hernández Pérez, 2014). En este nuevo entorno, se evoluciona también hacia un nuevo perfil del detective: de Sherlock Holmes a Philip Marlowe "quien, hastiado de la corrupción moral e institucional que le rodea, permanece en unos límites de la legalidad que se encuentran deliberadamente mal delimitados con la intención de mostrar ambientes sombríos y angustiosos" (Hernández Pérez, 2014, p.45).

Estados Unidos y Reino Unido fueron los principales escenarios en los que se desarrolló la ficción criminal, no obstante, Escandinavia resulta imprescindible a la hora de entender la historia del género. A finales del siglo XIX la ficción criminal llegó a Suecia a manos de Prins Pierre, el cual inauguró la primera generación de escritores del género, que permanecería activa hasta 1930. Esta primera generación de escritores, entre los que destacan Robinson Wilkins, Jul Regis y Frank Heller, bebieron de la literatura de Poe y Conan Doyle. Adoptaron elementos de las clásicas historias de aventuras (héroes contra villanos) y su referente, a la hora de crear protagonistas, era Sherlock Holmes (Bergman, 2014). Los relatos elaborados por esta primera generación de escritores se conocen como *clue puzzles* o como *whodunits* (contracción de *Who has done it?*) caracterizados, según Seago, por ser irreales y centrarse en escenarios de clase alta (2017). En respuesta a estos relatos, surgieron los *hard-boiled*, un subgénero de la ficción criminal que se bautizó como la "novela de misterio realista". Danyté (2011) considera que los *hard-boiled* también pueden ser llamados *noir thrillers*, que no es lo mismo que *suspense/thriller*, en los cuales peleas y persecuciones prevalecen sobre la propia investigación racional. Los *hard-boiled* supieron sobrevivir a la Segunda Guerra Mundial, al contrario que los *whodunits*. Los protagonistas de este subgénero se caracterizaban por ser trabajadores privados que hablan el

lenguaje de la calle (Seago, 2017), al contrario que Sherlock Holmes y los que se crearon a su semejanza.

En la década de los cuarenta, cuando los escritores de la primera generación perdieron productividad, surgió la segunda generación de escritores escandinavos de ficción criminal, también conocida como la generación de la Edad de Oro: Maria Lang, Stieg Trenter, Vic Suneson, H-K Rönblom y Vilhem Moberg (Higuita, 2003). La principal diferencia entre estos últimos y los escritores pioneros es que los más modernos son más realistas: representan gente normal en vez de héroes, súper detectives y villanos (Bergman, 2014). Más tarde, en los años sesenta, una pareja de escritores inauguraron la verdadera revolución del género: Maj Sjöwall y Per Wahlöö. Estos autores, según García-Avís (2015), son considerados los primeros precursores de lo que hoy se conoce como *nordic noir*. Bergman (2014) afirma que los relatos de Sjöwall y Wahlöö pertenecen al subgénero de ficción detectivesca llamado policía procedural, lo cual rompe drásticamente con el trabajo de los anteriores escritores. Las narraciones pertenecientes al subgénero procedural se caracterizan por:

"un tono idealizado y casi documental a la hora de presentar el funcionamiento de la investigación y actividad policial, que poco a poco va complejizando la psicología de los personajes, así como degenerando hacia el pesimismo de corte crítico y, finalmente, la creación del estereotipo de policía corrupto y agresivo." (Hernández Pérez, 2014, p. 45)

Sjöwall y Wahlöö eran conscientes de la imagen de perfección que transmitía Suecia: la belleza del país y la perfecta sociedad democrática, sin embargo, ellos decidieron centrarse más bien en los problemas sociales del país (Forshaw, 2013). A partir de ese momento, Escandinavia (sobre todo Suecia) se convierte en foco de producción de relatos policíacos. La región escandinava (Finlandia, Suecia, Dinamarca y Noruega) es percibida por el resto del mundo como una sociedad verdaderamente civilizada, "en donde el espíritu democrático ha permeado todos los ámbitos de la vida social" (Palomar Vereá, 2011, p. 171). No obstante, estas sociedades, a raíz del despertar político que tuvo lugar en Europa (y con especial relevancia en Suecia) en los sesenta intentaron mostrar todo lo oscuro que se esconde bajo el estado de bienestar y todas las injusticias sociales a través de los relatos criminales (Hernández Pérez, 2014). Si ya la primera generación de escritores escandinavos de ficción criminal se caracterizaba por el realismo, Sjöwall, Wahlöö y los que les siguieron lo eran todavía más (Bergman, 2014).

Desde entonces y hasta nuestros días, han surgido grandes escritores escandinavos; Kerstin Ekman; Jan Guillou; Håkan Nesser; Camilla Läckberg; Liza Marklund; Jo Nesbø; Henning Mankell, uno de los grandes de la novela negra cuyo personaje, el inspector Kurt Wallender, es el detective escandinavo más celebrado; y el exitoso Stieg Larsson. Este último es el creador de la saga *Millenium* (2005) y de la heroína Lisbeth Salander, la cual, a pesar de tener una apariencia débil, posee una gran fuerza y capacidad de defenderse. En palabras de Naylor (2017), Lisbeth Salander no encaja en la sociedad, es un producto fallido del estado de bienestar y añade que el éxito de *Millenium* reside en que el relato subraya cómo de disfuncional es el sistema y cómo defrauda a sus participantes, especialmente a niños, mujeres y aquellos con necesidades especiales. Por otro lado, tal como afirma Higuera, la escritura de Larsson es innovadora e "introduce temas poco comunes dentro del género como la corrupción y defraudación financiera, el racismo, la xenofobia, la trata de personas y la violencia contra la mujer" (2003, p.1), es por ello que se ha convertido en una figura referente en la ficción criminal internacional. Palomar Vereá (2016) destaca que Larsson en sus obras aborda además el tema de la violencia de género, pero lejos del victimismo, ya que retrata a personajes femeninos fuertes que se enfrentan con creatividad a la desigualdad y al menosprecio social. Por su parte, Bergman (2014) afirma que, aunque Sjöwall y Wahlöö sean los pioneros en el *nordic noir*, Larsson, con su obra *Millenium*, fue el que atrajo el mayor interés al género.

3.2 CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO.

Antes de nada, cabe aclarar que vamos a tratar al *nordic noir* como género² y no como subgénero. Un género se caracteriza por un conjunto de elementos que lo identifican como único, como los personajes, la iconografía, paisajes, la narrativa y el estilo (Neale y Turner, 2000). Tal como afirma Hughes (2014) podemos identificar estas características en el *nordic noir*: policía femenina al mando de la investigación, localización nórdica, etcétera. Diversos autores han elaborado una definición del *nordic noir*. Bergman (2014) afirma que el término se refiere a una diversa colección de autores y novelas de cinco países diferentes y numerosos subgéneros de ficción criminal (*whodunits*, novelas de espías, thrillers), y aclara que la palabra *noir* se debe a los inviernos nórdicos, fríos y oscuros. Según García-Avís (2015) el *nordic noir* se

² Hughes (2014) afirma que la mayoría de las publicaciones periodísticas consideran que el *nordic noir* es un subgénero, en vez de género, como parte de una herramienta de marketing, ya que ayuda a la audiencia a identificar que la ficción se sitúa en Escandinavia.

utiliza para describir narraciones criminales, oscuras y complejas en países escandinavos. La autora afirma que el lenguaje audiovisual del *nordic noir* bebe de las convenciones de género, iconografías y estéticas propias del género negro. El cine negro tiene origen en los filmes criminales americanos y en los thrillers psicológicos que surgieron entre los cuarenta y los cincuenta, caracterizados por una narrativa concreta y por añadidos visuales, incluyendo protagonistas melancólicos y desesperados, altos contrastes de luces, posiciones de cámara inusuales y finales trágicos (Majbritt y Waade, 2013). La principal referencia del cine negro es *El Halcón Maltés* (1941), una adaptación de la novela homónima que ha influido, por ejemplo, en "la imagen que tenemos del investigador: un ser taciturno, solitario y ataviado con una característica gabardina" (Sánchez Díaz Aldagalán, 2015, p. 715).

En los setenta surge el *neo-noir*, la diferencia entre el clásico cine negro y el *neo* consiste en que el segundo ya no posee claroscuros y altos contrastes y, además, trata algunas preocupaciones modernas (tecnología, crisis de identidad, subjetividad), pero sigue teniendo la misma alineación, pesimismo y desorientación (Conard, 2005). Algunos de los principales títulos del *neo-noir* son *Chinatown* (1974) o *Blue Velvet* (1986). El *nordic noir* sigue la misma narrativa y los mismos conceptos temáticos y estilísticos pero con el añadido nórdico: localizaciones, luz, clima y condiciones estacionales, lenguaje, personajes y temas como la igualdad de género, cultura provincial y la crítica al estado de bienestar (Majbritt y Waade, 2013). Bergman (2014) reduce estas características a cinco, que funcionan como los principales atractivos del *nordic noir*: crítica del estado de bienestar, la igualdad de género, paisajes exóticos, un fuerte lazo con la ficción criminal tradicional y el efecto Stieg Larsson (gracias a este escritor, el género pasó a ser conocido internacionalmente).

A pesar de que las localizaciones sean concebidas como meros elementos de fondo, en el *nordic noir* paisajes, localizaciones y escenarios juegan un papel importante respecto al género, temas y tramas de la historia, pero también a la hora de reflejar la personalidad de los personajes (García Avís, 2015). De hecho, Weissmann (2016) afirma que los paisajes nórdicos traspasan la frontera y pasan a convertirse en protagonistas. Agger identifica tanto los escenarios urbanos como rurales como característicos del género nórdico (2016). En la ficción criminal escandinava la ciudad como escenario es especialmente relevante, ya que muchos de los autores de relatos criminales más conocidos han utilizado la ciudad en sus historias (Bergman, 2014). Willett afirma que la ciudad en el subgénero *hard-boiled* es un lugar devastado por las drogas, la violencia, la contaminación, la basura y por una mala infraestructura (1992). La imagen de la ciudad como un lugar contaminado enfatiza la idea de la corrupción en la sociedad, la cual

amenaza con envenenar hasta la esfera privada (Scaggs, 2005). Además, los escenarios de los *nordic noir* tienden a ser espacios abiertos, lo cual se acentúa a través de numerosos viajes en coche, lo cual, según Danyté (2011), genera una ilusión. No obstante, a principios del S.XX un considerable número de autores comenzaron a utilizar el entorno rural en sus narraciones, como por ejemplo las novelas de Mari Jungstedt, localizadas en las isla de Gotland (Bergman, 2014). Las localizaciones, junto con una iluminación escasa, con una gana de colores oscuros, crean una atmósfera particular (Eichner y Mikos, 2016).

Otro elemento importante del *nordic noir* es el papel del detective. Hernández Pérez (2014) afirma que, en contraste con los primeros detectives, los cuales eran personajes "racionales que siempre conseguían devolver todo a su orden natural" (p.45), los nuevos detectives son reales, y muestran las mismas inseguridades que cualquier otra persona. En el *nordic noir*, además, los detectives se caracterizan por ser personajes fracasados con graves problemas personales, los cuales se convierten en elementos centrales en la trama (Álvarez, 2013). Por su parte, Kärholm (2011) observa una tendencia que ha tenido lugar en los últimos cien años a la hora de dibujar los detectives, que consiste en mezclar características ordinarias y excéntricas en diferentes proporciones (como se cita en Alexi, 2017). Se trata, tal como afirma Naylor, de héroes trágicos que captan la atención de audiencia debido al contraste entre vidas personales y su dedicación en el trabajo, lo cual, según la autora, genera una catarsis en el espectador (2017). Finalmente, los detectives resuelven los crímenes y restauran la paz, lo que devuelve al público la sensación de que hay héroes dispuestos a ayudar en este mundo impredecible (Naylor, 2017).

Jensen y Waade (2013) hablan de una "melancolía nórdica", la cual se refleja tanto en los escenarios (paisajes y naturaleza) como en los protagonistas: muestran dificultades en su día a día, conflictos emocionales y soledad, lo cual se refleja en la escasez de relaciones íntimas, matrimonios fallidos o en problemas con el alcohol. Se trata de personajes que, como las propias historias, que protagonizan "reflejan en sí mismos y sus actitudes las consecuencias de enfrentarse, continuamente, a la degradación moral y socioeconómica que les rodea" (Hernández Pérez, 2014, p. 50). Un elemento de la naturaleza, a disposición del escritor para mostrar el estado de ánimo del detective, es el tiempo. Uno de los autores referentes en este aspecto es Henning Mankell (Bergman, 2014).

La ficción criminal, según Agger (2016), está basada en una forma de ver realista, de modo que refleja los problemas de la sociedad, y uno de los problemas de la sociedad de la

desigualdad de género. Como consecuencia, las ficciones del *nordic noir* se esfuerzan por representar a las mujeres de una forma realista, creando mujeres detectives fuertes, independientes y bien posicionadas en su trabajo. Jensen y Waade (2013) añaden que, parte del éxito internacional del *nordic noir*, se debe a su tratamiento de los estereotipos de género y creen que esto se debe que las mujeres nórdicas aparecen más a menudo representadas como madres solteras con exitosas carreras profesionales, o simplemente, mujeres con poder. No obstante, la mujer como detective será analizada a fondo en el siguiente apartado.

Otro de los problemas es la corrupción existente dentro de la aparente perfección del estado de bienestar. Después de la Segunda Guerra Mundial, debido al trauma, Escandinavia desarrolló una forma más humana de tratar a sus ciudadanos a través de un estado de bienestar basado en la solidaridad y el "bienestar" de todos. Sin embargo, esta estructura comenzó a desarrollar tensiones: debajo de esa perfección había violencia y corrupción. En este contexto, el *nordic noir* emergió para ilustrar la realidad de lo que estaba ocurriendo (Naylor, 2017). En consecuencia, el género se enfoca en historias del presente, mientras que ficciones criminales históricas en Escandinavia apenas existen (Bergman, 2014).

3.3 LA MUJER EN EL GÉNERO: CREADORA Y PROTAGONISTA.

Originalmente, la ficción criminal estaba asociada con la feminidad, sin embargo, se fue masculinizando con el tiempo. El género surgió en la época victoriana, utilizaba elementos de la ficción gótica y los incorporaba en el ámbito doméstico. En consecuencia, la ficción detectivesca encontró mayor recibimiento por parte de las mujeres: las mayores conocedoras de lo doméstico. Más tarde, las historias de Conan Doyle establecieron la pareja masculina de detectives (blancos y de clase media) como modelo, el cual ha permanecido influyente en el género desde entonces. (Scott-Zechlin, 2013). En los setenta las mujeres consiguieron retomar su influencia en la ficción criminal, de modo que en la actualidad una gran cantidad de lectores de la ficción criminal son mujeres, y además, estas mujeres desean personajes femeninos fuertes con los que identificarse. En 1864 Andrew Forrester escribió *The Female Detective*, donde afirmaba que si hay una demanda de hombres detectives, también puede haberla de mujeres detectives de la policía. Forrester también creía que la mujer detective tiene más posibilidades que un hombre de entrar en espacios íntimos para observar y obtener información.

Las mujeres son, en su mayoría, las responsables de crear personajes femeninos (Bergman, 2014). No obstante esto no siempre ha sido así, diferentes autoras marcaron un antes y después en el género criminal. Tal como afirma Cañadas (2014), las investigadoras eran escasas en las ficciones hasta la década de 1970, sin embargo, es posible señalar las primeras representaciones en los años veinte, gracias a autoras como Agatha Christie, Margery Allingham and Dorothy Sayers. Cañadas apunta que estas autoras crearon personajes femeninos que eran solteras chismosas o mujeres mayores curiosas (2014). Por su parte, Suárez Lafuente (2013) denomina esta fase como “Christie y sus hermanas” y aclara que "aunque hoy sus obras nos puedan parecer ingenuas, Agatha Christie fue una influencia importantísima para todas las personas que escribían y leían este tipo de novelas" (p. 173). Por otro lado, Sánchez Díaz-Aldagalán (2015) añade que Agatha Christie destaca por incorporar a la mujer en el género detectivesco, ya sea de forma individual (Miss Marple) o en pareja (Beresford). Después de Christie las detectives fueron apareciendo cada vez más en las ficciones y desde entonces, según Showalter (1977) pueden identificarse tres fases en la representación de la mujer detective: la femenina, la feminista y la *female*. La primera fase se refiere a mujeres que permanecen en casa, por lo que trabajan solo con las pruebas que tienen a su disposición, y que no trabajan por dinero sino por amistad o curiosidad. La fase feminista aparece cuando las detectives se profesionalizan. En palabras de Suárez Lafuente:

“Las detectives no tienen cargas familiares, ni amigos íntimos, pueden arrostrar cualquier peligro sin más consideración que la auto-preservación; llevan pistola, si bien únicamente para impresionar, ya que casi nunca hacen uso de ella, viven en una sola habitación, lo que les permite, con una simple ojeada, tener la certeza de que no hay intrusos en casa (...) Tienen paciencia para escuchar y decisión para actuar y se mueven por normas y preceptos heredados de personas que admiraban” (2013, p. 174)

En la última fase la detective ya tiene cierta relevancia social, la cual utilizan para luchar por los derechos de la mujer profesional. Esta última época se corresponde con el establecimiento del feminismo en la sociedad, movimiento que propulsó un cambio en la concepción de los estereotipos de género y que, además, encontró en la ficción criminal y la figura del detective un hueco para explorar y reivindicar ciertas convenciones (Cañadas, 2014). Molinaro (2002) afirma que la relación entre género detectivesco y feminismo se debe a que la ficción criminal ofrece una oportunidad de examinar el sexismo y la misoginia y , además, recrea escenarios en los que la mujer asume el poder, en contraste con los inicios del género, donde los

personajes femeninos quedaban supeditadas a un segundo plano. Debido a esta conexión, en los ochenta comenzaron a aparecer representadas en la literatura las primeras mujeres detectives de la mano de diferentes escritoras, como por ejemplo Sue Grafton, Sara Paretsky o Marcia Muller (Cañadas, 2014). Estas autoras pusieron a una detective independiente al cargo de una investigación, dibujando la experiencia desde el punto de vista femenino y con una voz personalizada (Manina y Walton, 1999).

Suárez Lafuente por su parte afirma que el género detectivesco es ideal para "el desarrollo de las características arquetípicas de las mujeres" (2013, p. 167), ya que siempre se ha supuesto que la mujer es curiosa, atenta, silenciosa y paciente, lo cual hace que las mujeres sean perfectas detectives. Birgitta Berglund se preguntaba "si el detective clásico presentaba las características de un héroe: fuerte, inteligente, de decisiones rápidas, un caballero andante en lucha con el mal...¿cómo iban las mujeres a conjugar este ideal con el tradicional código femenino e inscribir una detective creíble?" (2000, p. 139) a lo que Suárez Lafuente (2013) responde que se debe a la *new woman* surgida en Inglaterra, concepto que se refiere a las mujeres que van en contra de los estereotipos femeninos de finales del siglo XIX, esto es, mujeres que pueden estudiar y ser independientes. Esta autora también afirma que uno de los motivos por los que la mujer ha triunfado en el género criminal puede estar relacionado con lo que se conoce como "inteligencia emocional", característica tradicionalmente femenina. Al enfocarse en mujeres fuerte y ambivalentes, surgen nuevas formas de lidiar con los problemas y surgen otros conflictos diferentes a los existentes si el protagonista fuese masculino, esto es, tal como afirman Eichner y Mikos (2016), surge una nueva perspectiva.

No obstante, tal como afirma Cañadas (2014) aunque la ficción criminal represente a mujeres en posiciones de poder, también dibuja el personaje femenino de acuerdo al estereotipo presente en la tradición de la literatura criminal: sexualizado (*femme fatale*³) y victimizado (física y/o emocionalmente). Debido a esto, muchas novelas criminales escritas recientemente por mujeres no tienen nada que ver con el feminismo (Bergman, 2014). *Femme fatale* se refiere a una mujer atractiva que muestra su sexualidad y que va en contra de las normas que rigen la feminidad. Esta figura suele tener una llamativa apariencia, con curvas, labios rojos y una mirada hipnótica hacia los hombres (Danyté, 2011). La *femme fatale* tiene origen en el cine negro de las décadas de los cuarenta y cincuenta, en las cuales el protagonista era un detective solitario que

³ *Femme fatale* es un concepto que apareció por primera vez, no en la literatura, sino en el arte francés, concretamente en el simbolismo. Surgió en 1870, se distribuyó por Europa e influenció hasta principios del siglo XX (Danyté, 2011).

luchaba solo contra la corrupción y, en su investigación, se relacionaba con una mujer seductora y peligrosa. En los setenta, *la femme fatale* era una mujer que se involucraba en el entorno laboral y actuaba como objeto de deseo en el entorno dominado por el hombre (Tasker, 1998). Sin embargo, esta tendencia de representar a la mujer en el entorno criminal dentro del estereotipo de la *femme fatale* empezó a decaer en los noventa, cuando aparecieron las heroínas de Hollywood, un nuevo tipo de mujer que tenía capacidad de desenvolverse con las armas, las artes marciales y, a la vez, con pintalabios (Mizejewski, 2004). A finales del siglo XX, tal como afirma Tasker (1998), la (escasa) presencia de la *femme fatale* en las ficciones se debe las tensiones existentes en la sociedad alrededor del género y la sexualidad.

Christine Gledhill (1978) afirma que la figura femenina es un accesorio imprescindible dentro del mundo criminal en el cual el héroe desarrolla su investigación y apunta que una de las características esenciales del cine negro clásico es el énfasis en la sexualidad de la mujer a través de la fotografía. Para llegar a la mujer detective fuerte e independiente, partiendo de la tradicional *femme fatale*, se insiste en lo cotidiano y se desexualiza el cuerpo femenino, de modo que se evita el glamur en torno al cuerpo femenino (Paszkievicz, 2014).

En el 2000 la ficción criminal en Suecia, epicentro del *nordic noir*, experimentó un cambio: aumentó el número de escritoras en el género y, como consecuencia, el número de mujeres detectives representadas. Esta revolución, según Bergman (2014), está encabezada por Liza Marklund, aunque muchas mujeres que comenzaron a escribir novelas criminales a la vez que Marklund fueron igual de exitosas: Inger Frimansson y Asa Nilssonne, Helene Tursten, Karin Alvtegen, Aanna Jansson, Aino Trosell, Asa Larsson, Mari Jungstedt, y Camilla Läckberg (la más exitosa en el mercado nacional). Lingard (2012) afirma que Liza Marklund y Camilla Läckberg son las dos escritoras de ficción criminal más famosas de Escandinavia. Todas estas mujeres han publicado muchas novelas, han figurado en las listas de los *bestseller* y han sido traducidas a diferentes idiomas, fuera de Escandinavia. De forma paralela, el cine y la televisión escandinava comenzaron también a crear personajes de mujeres detectives, como por ejemplo Leif G.W Persson y Jan Guillou en *Anna Holt-polis* (1996), una serie basada en una novela de Anne Holt, una de las más relevantes escritoras criminales noruegas (Alexis, 2017).

3.4 ADAPTACIÓN A LA TELEVISIÓN.

El éxito internacional de las novelas criminales escandinavas se ha traspasado al mercado de la televisión en el siglo XXI (Hughes, 2014). Las características ya descritas de la ficción criminal son visibles también en diversos dramas televisivos, ya que el género negro ha experimentado una interesante evolución en la televisión (Hernández Pérez, 2014). Además, el *nordic noir* audiovisual presenta sus propias características. Se trata de ficciones con una estética concreta en pantalla (heredera del cine negro), un ritmo lento y melancólico y complejas historias con múltiples capas. Por otro lado, el *nordic noir*, tal como afirma Creeber (2015) se ha asociado con series que poseen una gran cantidad de capítulos, de modo que, aparte del crimen central, surgen muchas otras tramas, las cuales suelen implicar denuncias éticas, sociales y políticas. De hecho, tal como afirma el autor, aunque al final de la serie el crimen sea resuelto, los problemas sociales, políticos y morales siguen existiendo. Esta longitud permite mantener a la audiencia enganchada durante más tiempo y permite que la narración se desarrolle de un modo complejo a lo largo de las temporadas (Creeber, 2004).

Las series del *nordic noir* son una mezcla entre elementos narrativos del clásico género negro (estilo y forma) y elementos de la americana *quality TV*. La *quality TV*, según McCabe y Akass (2008) nace en las televisiones americanas a principios de los ochenta y se caracteriza por un estilo más artístico y sofisticado que el resto de televisión. Es nueva forma de narrar que se distingue por sus mayores presupuestos, un sentido de autoridad en la producción e historias más complejas (Hughes, 2014). En contraste, Eichner y Mikos (2016) afirman que las series escandinavas criminales incluyen narraciones complejas y personajes complejos, lo cual no ocurre en las series de la *quality TV* americanas, ya que estas son menos ambivalentes.

La relación entre *nordic noir* y televisión comenzó con *The Kingdom* (1994), serie creada por Lars Von Trier para la televisión pública danesa (Creeber, 2015). Sin embargo, *Wallander*; una serie de novelas de Henning Mankell, adaptadas tanto para la televisión sueca como para la británica; se considera el comienzo de la popularización del *nordic noir* en el campo audiovisual. No obstante, no todas las ficciones televisivas del género negro nórdico provienen de la literatura, como por ejemplo *Forbrydelsen* (2007); la cual se convirtió en un fenómeno cultural al poco tiempo de ser estrenada en la televisión danesa; *Bron/Broen* (2011); o la ganadora de un

BAFTA, *Borgen*⁴ (2010); que fueron directamente escritas para televisión (Forshaw, 2013). De hecho, lo que ocurrió fue al contrario, David Hewson escribió el libro *The Killing* (2012) a partir de la serie danesa *Forbrydelsen* (Archer, 2014). En este sentido, Stig Hjarvard habla de mediatización en el género, ya que existe una constante comunicación entre diferentes medios de comunicación, esto es, entre cine, literatura y televisión (como se cita en Agger, 2010).

Todas las series mencionadas han tenido una gran difusión fuera de Escandinavia, aunque han sido especialmente bien recibidas en el mercado británico. Lo cierto es que existe una interesante conexión entre los países nórdicos y Reino Unido, ya que los británicos han evidenciado su interés por el estado de bienestar y la visión utópica de la sociedad nórdica (Stougaard-Nielsen, 2016). Además, las ficciones nórdicas han tenido exitosos *remakes* en inglés, tanto por parte de los americanos como de los británicos. La influencia del *nordic noir* ha llegado hasta tal punto que han empezado a surgir ficciones originales en otros puntos del planeta con unas características muy similares, como la británica *Broadchurch* (2013); cuyo escritor, Chris Chibnall, se reconoce como fan del género nórdico; el éxito de HBO *True Detective* (2014); o la irlandesa *The Fall* (2013). Esto demuestra, según Stougaard-Nielsen (2016), que el *nordic noir*, aunque en su mayoría se localice en países escandinavos, preferiblemente en entornos fríos, no precisa ser escrito en una lengua nórdica. No obstante, en los productos originales de Escandinavia, la lengua nórdica actúa como uno de sus atractivos principales.

Las exitosas series del *nordic noir* han supuesto el renacimiento del género negro, tanto en el campo de la literatura como en el audiovisual (Hughes, 2014). Muchos autores han intentado averiguar cuál es la clave del éxito de estas ficciones nórdicas en televisión. Creeber (2015) afirma que estas historias, narrativamente extensas, son tan visualmente llamativas como las películas y tan complejas y estratificadas como las novelas. Eichner y Mikos (2016) hablan de diferentes factores, como el peculiar *storytelling*, la estética nórdica o la importancia de los personajes femeninos. Por otro lado, Albert Moran (2009) afirma que, cuando se intenta posicionar un producto audiovisual en el mercado internacional los códigos a tener en cuenta son diferentes a los que se consideran en la literatura. La forma y el estilo varía de una cultura a otra: la forma de narrar, de rodar, de editar, etcétera. Debido a esto, cuando un producto de lleva de una región a otra tienen que reajustarse ciertos elementos para que no haya un choque cultural. Sin embargo, las series del *nordic noir* parecen haber tenido en cuenta desde un primer momento

⁴ *Borgen* (2010) no es una serie del *nordic noir* en su totalidad. Posee elementos narrativos y estéticos del género pero, sin embargo, es una ficción más política que criminal (Creeber, 2015).

ciertos atractivos que funcionan a nivel internacional, y por lo tanto no precisan de ningún reajuste. En palabras de Stougaard-Nielsen (2016), en una época de globalización el *nordic noir* ha sabido demostrar que se trata de un género móvil y adaptable, capaz asentarse en diferentes partes del mundo. Por su parte, Amy Holdsworth habla de la lentitud en la narración de estos seriales nórdicos como ventaja:

Much of the action or inaction [...] is characterised by this slowness. There are numerous occasions where the characters are framed in stillness and silence [...]. The dialogue and the score of the drama is similarly characterised by a slowness that is achieved via pauses and repetition. All these elements contribute to this ‘slowing down’ effect (2006, p.129).

Por último, David Hudgins, productor que se encarga del *remake* estadounidense de *Borgen*, aclara que las series del *nordic noir* no temen mostrar el lado oscuro de la gente, de modo que representan a sus personajes de un modo auténtico (Sjørsløv, 2014). Lo cierto es que este lado oscuro, lejos de asustar, despierta empatía en el espectador, ya que se puede identificar con lo que ve: personajes imperfectos.

4. APLICACIÓN PRÁCTICA. ANÁLISIS DE *FORBRYDELSEN* (2007) Y *BRON/BROEN* (2011).

4.1 MODELO PROPUESTO DE ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES.

Para analizar el rol de la mujer en el género conocido como *nordic noir* hemos seleccionado dos de las ficciones nórdicas más exitosas: *Forbrydelsen* (2007) y *Bron/Broen* (2011) y las hemos visionado la primera temporada de cada serie en su totalidad. Creemos que con visionar la primera temporada es suficiente ya que, debido a la larga duración, se ofrece una visión bastante completa de los personajes y una evolución de los mismos. No obstante, unos capítulos concretos de cada serie han sido seleccionados para extraer conclusiones respecto a la representación femenina. De *Forbrydelsen* hemos analizado a fondo los capítulos 1, 7, 10 y 19, y de *Bron/Broen* el 1, 2, 5 y el 10. Después de haber visionado la temporada en su totalidad, hemos escogido estos episodios, del principio, del medio y del final de la trama, por ser buenos ejemplos de cómo es representada la mujer en el *nordic noir*. Para extraer conclusiones hemos elaborado un modelo de análisis construido, en su mayoría, a partir del modelo propuesto por

Elena Galán Fajardo en "Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva" (2006).

	Nº de temporadas	Nº capítulos total
<i>Forbrydelsen (2007-2012)</i>	3	40
<i>Bron/Broen (2011-2018)</i>	4	38

Galán Fajardo (2006) establece las categorías a analizar a partir de la bibliografía existente sobre los procesos de caracterización de los personajes en la ficción, teniendo en cuenta la postura de diferentes autores en la materia. Este modelo se aplicará tanto a los personajes principales femeninos como a los masculinos, con el objetivo de observar las diferencias entre ellos. El modelo de la investigadora está conformado por dos fichas diferentes:

- Primera ficha. En esta fase se procede a analizar los personajes en sus tres niveles de caracterización: físico, psicológico y sociológico. Según la investigadora, el diseño de esta ficha se desarrolla a partir del esquema básico establecido para el proceso de caracterización del personaje. Este modelo fue empleado en literatura y, más tarde, fue reelaborado desde un punto de vista audiovisual por Egri (1946), apoyado a posteriori por diversos autores contemporáneos. Como hemos mencionado, este primer paso de análisis, gira en torno a tres ejes:

1. La dimensión física: tal como afirma la autora, "abarca todos aquellos aspectos externos del personaje (edad, aspecto físico, sexo...) con la finalidad de proporcionar información sobre su fisonomía o su manera de vestir" (p.85).

Nombre del personaje

Edad

Aspecto físico: atractivo, normal o poco atractivo.

Sexo

Nacionalidad

2. La dimensión psicológica: se refiere tanto a la personalidad como al carácter del personaje, o sea, como recuerda la autora, todo lo relacionado con la forma de pensar o sentir del personaje.

Tipo de personalidad: introvertida o extravertida.

Temperamento: intuitivo, perceptivo, reflexivo o sensitivo.

Objetivos/metas: ascenso en la jerarquía profesional, convertirse en un buen profesional, la necesidad económica o altruismo.

Galán Fajardo diferencia entre personalidad introvertida y extravertida siguiendo los modelos de Egri (1946), Field (1984), DiMaggio (1992) y Seger (1999) sobre la dimensión psicológica de los personajes. Por otro lado, los diferentes tipos de temperamentos son una síntesis entre las teorías de Jung (1964) y Hirsh y Kummerow (1998). Los objetivos pueden ser de tipo psicológico, profesional o personal.

3. La dimensión social: hace referencia al entorno social en el que se desenvuelve el personaje.

Estabilidad en las relaciones

Estado civil

Ámbito familiar/nº hijos

Ámbito profesional/laboral

Rango profesional

Ámbito educacional

Marco espacio-temporal: trabajo, vivienda o ambas

• Segunda ficha. Es más compleja que la primera. Pretende analizar más a fondo los personajes, con el fin de esclarecer los temas y los estereotipos presentes en la serie. A partir del modelo de Galán Fajardo (2006), hemos sintetizado esta ficha y diferenciado entre dos categorías:

1. Datos del capítulo: título serie, título del capítulo, número del capítulo datos del capítulo y tema detallado. La investigadora diferencia entre los siguientes temas: deportes/aficiones, casos clínicos, colectivo marginado, creencias, drogas, negligencias, profesiones, sucesos, conflictos amorosos, conflictos laborales, conflictos familiares o temas tribus urbanas.
2. Análisis estereotipos verbales. El objetivo de este análisis es identificar los estereotipos presentes en la narración y saber a quién se dirigen.

Quién / quiénes hablan
Cargo del que habla
Sobre quién
Cargo del que se habla
A quién se dirige
Cargo del que escucha
Qué dice / n
Cuándo lo dice / n
Con qué actitud
Por qué lo dice / n
Dónde
Cuánto tiempo
Otros datos (clase social, edad, sexo y comentarios despectivos entre sexos)
Descripción del personaje
Qué hace mientras emite una opinión

4.2 EL CASO DE BRON/BROEN.

Bron/Broen es una ficción coproducida entre Suecia y Dinamarca (DR y SVJ). Comenzó a emitirse en 2011 y consta de cuatro temporadas, siendo la última emitida en 2018. Fue creada y escrita por Hans Rosenfeldt y dirigida por Henrik Georgsson. *Broen* significa puente en danés, y *Bron* en sueco, esto es porque un puente, a medio camino entre Suecia y Dinamarca, es el punto de partida narrativo de la historia: donde ocurre un asesinato. (Hernández Pérez, 2014). La

ficción posee dos *remakes* internacionales: *The Tunnel* (2013), coproducida por Francia y Reino Unido (Sky Atlantic y Canal +); y *The Bridge* (2013), realizada por FX (Norteamérica) y MundoFox (Méjico). El remake franco británico utiliza el canal que une Francia y Reino Unido como elemento pivotante de la trama y en la versión americana se emplea el puente que une la mejicana Ciudad Juárez con El Paso, en Estados Unidos (Jensen y Waade, 2013). La serie original comparte con sus *remakes* características del género y algunas convenciones estéticas: paisajes desolados, un ritmo lento de narrar y composiciones inestables (García-Avís, 2015). *Bron/Broen* es una serie que "se integra en lo que se ha considerado como el auge de la ficción policíaca nórdica" (Hernández Pérez, 2014, p.44) y que ha supuesto el renacimiento del género negro pero a la vez la revisión de elementos del mismo: personajes y estereotipos. El serial captura miedos contemporáneos, tal como la constante presencia de los medios de comunicación, el uso de internet y diferentes elementos que hacen a las personas vulnerables (Hughes, 2014).

Hernández Pérez (2014) destaca de la serie su cuidado esteticismo, tanto visual como narrativo. Los fríos paisajes urbanos junto a la desoladas zonas rurales que aparecen en la ficción evocan, tal como afirma García Avís (2015), una cierta melancolía. Alexi (2017) afirma que la localización nórdica genera sensación de aislamiento, a través de lo que se ve y se dice en la serie, pero también mediante la posición geográfica de Escandinavia (Escandinavia es un conjunto de penínsulas e islas separadas por mar). No solo los lugares nórdicos, (puntos clave de Copenhague y Malmö) contribuyen a crear esta estética peculiar, sino también el clima, la luz y el idioma nórdico (Jensen y Waade, 2013). En la fotografía predomina la oscuridad y los tonos grises, azules y marrones (Eichner y Waade, 2015).

La historia comienza con un asesinato: el cuerpo de una mujer se encuentra en el puente de Øresund, a medio camino entre Suecia y Dinamarca. Más tarde se descubre que no se trata del cuerpo de una mujer, sino de dos. La mitad del cuerpo encontrado pertenece a una prostituta danesa y la otra mitad es de la antigua alcaldesa de Malmö. El puente como lugar en el que se descubre el asesinato de dos mujeres de diferentes nacionalidades recuerda a la tendencia existente en el cine negro de mostrar las fronteras para representar las tensiones entre diferentes países (Alexi 2017). García Avís (2015) apunta que situar una historia en la frontera entre dos países permite explorar las diferencias culturales y los conflictos presentes entre ambos. En *Bron/Broen* los conflictos se aprecian en los personajes, los cuales reflejan los estereotipos regionales, hablan su propia lengua y hacen bromas sobre la distancia cultural entre los dos países (Eichner y Waade, 2015). La frontera entre Méjico y Estados Unidos es a menudo

empleada en el cine negro, tal como afirma Alexi (2017) como por ejemplo en *Sed de Mal* (1958). Debido al doble asesinato, la policía sueca y danesa se ve obligada a trabajar de manera conjunta para resolver el asesinato. Creeber (2015) considera que el mensaje que emana de la serie es "bridges have to be built" (p. 7) (puentes deber ser construidos) ya que todos deben trabajar juntos, incluso dos naciones como Suecia y Dinamarca.

Debido al largo formato de la serie, se permite profundizar en la relación de los dos policías involucrados (Hernández Pérez, 2014). Se trata de Saga Norén, policía de Malmö, y Martin Rohde, de Copenhague. Martin es un detective optimista y con don de gentes que intenta mantener a su familia unida. Este personaje recuerda a los antihéroes de la ficción criminal escandinava tradicional, miserable y emocional, como por Henning Mankel y Martin Beck (Jensen y Waade, 2013). En las dos últimas temporadas Martin Rohde es sustituido por Henrik Sabroe, un personaje que contrasta menos con el de Saga Norén. Saga es todo lo contrario, un desastre en las relaciones sociales, extremadamente analítica y, aunque no se verbaliza, se evidencia que se trata de una autista con altas capacidades o Asperger (Berger, 2016). Forshaw la define como una heroína que enfurece y a la vez como una sociópata que agrada (2013). Este comportamiento asocial genera problemas pero también situaciones cómicas, como las que resultan del intento de la protagonista de establecer una relación amorosa. Hernández Pérez afirma que la incapacidad comunicativa y emocional de Saga la convierte en la perfecta policía, ya que posee "una lógica fría además de una casi inagotable capacidad de trabajo" (2014, p. 44). Por su parte, Berger (2016) añade que Saga Norén es una mezcla entre Lisbeth Salander, por su atención a los detalles y sus dotes analíticos, y Sarah Lund (protagonista de *Forbrydelsen*), por su incapacidad para formar relaciones personales y su obsesión por el trabajo policial. Al principio la relación entre ambos policías es tensa, lo cual se corresponde con el arquetipo de la pareja de policías que se ve obligado a trabajar en contra de su voluntad, aunque con el tiempo la relación se vuelve más íntima. Las tensiones entre ambos personajes, así como sus estados de ánimo, se reflejan en pantalla a través de los paisajes y localizaciones (García Avís, 2015).

La serie cumple con las características del *whodunit*, ya que existe un asesinato que los detectives van resolviendo frente al espectador. Poco a poco van surgiendo pistas y aumentando la tensión hasta el clímax final (Hernández Pérez, 2014). Al final la ficción no descubre solo al criminal, sino también los motivos que le llevaron a cometer el crimen: denunciar el hecho de que existen personas que sean olvidadas por el sistema, consideradas como inútiles en la sociedad. El villano, súper inteligente e ingenioso, una vez descubierto, no cumple con todas las

características malvadas que se esperan de un asesino, lo cual forma parte la trama para engañar al espectador (Forshaw, 2013). De este modo *Bron/Broen*:

"Es, pues, una especie de reflexión sobre las intenciones del género en sí, a partir de una personificación de las mismas. Por otra parte, esto convierte al personaje en una especie de paradoja por el hecho de que para insistir en la falta de moralidad y crisis ética de una sociedad haya que auto constituirse como autoridad moral dentro de la misma, en este caso decidiendo qué problemas destacar, así como asesinando o amenazando con dañar a aquellos mismos a los que el sistema abandona" (Hernández Pérez, 2014, p. 49).

Como conclusión, *Bron/Broen* incluye una meta-narrativa y elementos irónicos, de modo que la ficción es una historia sobre historias sobre la región nórdica (Jensen y Waade, 2013).

4.3 EL CASO DE FORBRYDELSEN

Forbrydelsen, creada y escrita por Søren Sveistrup, es una serie policíaca producida por la cadena danesa DR, en colaboración con otras compañías como la sueca SVT. Fue emitida en Dinamarca desde 2007 hasta 2012 y consta de tres temporadas, la primera con veintiún capítulos y las otras dos con diez cada una. *Forbrydelsen* es la serie danesa más exportada y exitosa a día de hoy. Cuando fue emitida en Dinamarca, cada domingo era visionada por dos millones de personas, lo cual es bastante teniendo en cuenta que en el país nórdico viven tan solo seis millones (Jeffries, 2011). Tal como afirma Gilbert (2012) se trata del fenómeno danés más exportado desde la cerveza Carlsberg, Hans Christian Andersen y los vikingos. Fue emitida en otros países nórdicos pero también ha sido exportada a más de 100 países de todo el mundo (Jensen y Waade 2013). Además, se ha hecho un *remake* en Estados Unidos llamado *The Killing* (2011), el cual es bastante similar a la serie original, tanto en localización (Seattle es un lugar frío y gris) como en personajes. *Forbrydelsen* es una ficción de larga duración, la primera temporada tiene veintiún episodios de una hora, y cada episodio representa un día en la investigación. Ciertos autores, tal como afirma Archer (2015), hablan de la similitud de la narración de *Forbrydelsen*, así como de otras series de larga duración como *The Wire* (2002), con la de una novela. Debido a esta longitud, la serie se permite contener diferentes tramas (trama familiar y trama política), conectadas entre sí a través de un crimen: el asesinato de Nanna

Birk Larsen. La idea consiste en utilizar el crimen como el incidente incitador⁵ de la historia y como elemento vinculante entre los diferentes personajes, los cuales no se relacionarían de no ser por el crimen (Dunleavy, 2014). Esta estrategia de contar diferentes historias en una misma serie sugiere que la trama criminal principal no es suficiente en términos de profundidad y compromiso social (Archer, 2015).

La acción tiene lugar en Copenhague, concretamente en el ayuntamiento, la casa de la fallecida y la estación de policía. A la hora de mostrar la ciudad danesa los directores optaron por ignorar los palacios reales y los encantadores parques para mostrar, entre otras cosas, autopistas desoladas e iluminadas por las farolas (Jeffries, 2011). El entorno, marcado por un frío otoño nórdico, es relevante en la trama desde el primer momento. Las tomas oscuras de la ciudad reflejan el estado de ánimo del asesino pero también la personalidad de la detective protagonista. (Creeber, 2015). A parte de la ciudad, ciertos elementos de la naturaleza (bosques, prados, etcétera) cobran un cierto valor narrativo y estético en la narración. Parte de las tomas de la naturaleza fueron tomadas en Kalvebod Faelled, a la afueras de Copenhague, lugar que hace una importante aportación a la atmósfera de la serie (Alexi, 2017). Jensen y Waade (2013), afirman que la escena del crimen es un lugar específico, característico del género, y que además, en el clímax de la trama, va de la mano de la naturaleza y del clima lluvioso. Las autoras añaden que, aparte de escenarios fríos, *Forbrydelsen* contiene otros elementos característicos del *nordic noir*: escasa iluminación, tonos apagados, posiciones específicas de la cámara y relevancia del tiempo atmosférico.

La serie comienza la desaparición de Nanna Larsen, una joven estudiante. La detective Sarah Lund, que en teoría está a punto de mudarse a Suecia con su prometido, se encarga del caso en un primer momento, junto al nuevo detective Jan Meyer. Más tarde se descubre que Nanna ha sido brutalmente asesinada y Sarah no puede evitar sentirse responsable del caso, por lo que va posponiendo su mudanza hasta que al final, la cancela. A lo largo de la temporada el espectador sospecha de muchos personajes, ya que todos tienen motivos para haber matado a Nanna. Tal como afirma Turnbull (2014) lo que los personajes deben temer no es un asesino en serie, sino alguien cercano a ellos. Uno de los logros de la serie consiste en el realismo con el que se muestra el asesinato y todo lo que le rodea, mostrando cómo afecta a cada una de las personas relacionadas con la víctima (Berger, 2016). Debido a esto, de forma similar a *Twin Peaks* (1990), *Forbrydelsen* es una mezcla entre ficción criminal y un drama familiar, lo cual es

⁵ El incidente incitador es, según Mckee (2013), el acontecimiento que pone la historia en marcha y que cambia el equilibrio de fuerzas en la vida del protagonista.

una de las razones que, según Dunleavy (2014), explican el gran éxito de la serie, ya que al pertenecer a dos géneros, satisface a una doble audiencia.

Otra de las virtudes de *Forbrydelsen* consiste en la habilidad de crear personajes complejos, cuyas vidas privadas y públicas colapsan (Dunleavy, 2014). El personaje de Sarah Lund es muy rico, ya que a pesar de aparentar calma una crisis existencial la atormenta (Alexi, 2017). La detective, tal como afirma Kärholm (2011) está obsesionada con el trabajo y la justicia, y es a la vez ordinaria y excéntrica (como se cita en Alexi, 2017). Lund es la luz en la oscuridad de la ficción, ya que su incansable lucha por resolver el caso simboliza la esperanza en un mundo desolado y corrupto (Creeber, 2015). Forshaw (2013) añade que la protagonista es difícil y no comunicativa, y que, además, ha generado un gran entusiasmo entre los telespectadores. Una de las razones por las que Lund ha atraído tanto la atención del público es por un conjunto de características que la alejan de la representación estereotípica de la mujer en el género negro. La detective nórdica siente apego por su hijo, no obstante a la hora de elegir, aunque le cueste trabajo, prefiere dedicar su tiempo al trabajo. Esto es, frente la vida familiar y la laboral, Lund elige la laboral. Alexi (2017) afirma que, al contrario que muchas ficciones del *neo-noir* en las que para romper estereotipos se recurre a la masculinización de la mujer, en *Forbrydelsen* simplemente se evita posicionar a la mujer detective como víctima en un mundo masculino. Su forma de vestir es bastante sencilla y neutral y, además, suele llevar un tipo de jersey que se ha convertido en icónico. Numerosos autores han escrito al respecto, como Stougaard-Nielsen (2016), el cual afirma que el jersey representa la autenticidad de la detective: es independiente y no forma parte de las convenciones sociales. Además, el jersey está ligado con el escenario nórdico, ya que posee unos diseños característicos de Faroe Island (Dinamarca) y protege frente al frío. Por otro lado, Jan Meyer, el compañero de Lund, encaja perfectamente dentro de lo que conocemos como masculinidad hegemónica⁶: viste chaquetas de cuero, fuma, es basto, su forma de andar te recuerda a los detectives de las clásicas películas de cine negro y, por último, no respeta la autoridad de Lund (Wold, 2018). No obstante, la relación entre ambos detectives no tiene nada que ver con Holmes y Watson (uno de ellos es un genio y el otro simplemente le ayuda), ya que se trata de dos policías del mismo rango que aportan sus propias habilidades a la investigación (Creeber, 2015).

⁶ Tal como afirma Wold (2018) masculinidad hegemónica es un concepto que nació en los ochenta y que se refería al conjunto de prácticas que permitían que el dominio del hombre sobre la mujer continuase.

4.4 RESULTADOS DEL ANÁLISIS

4.4.1 Resultados de la ficha número uno. Análisis de los personajes.

Hemos extraído los siguientes datos después de haber analizado los capítulos seleccionados anteriormente mencionados.

- Aspecto físico de las protagonistas. Los personajes analizados (tanto hombres como mujeres) presentan, conforme mayor clase social y rango en la esfera laboral una mayor preocupación por su aspecto, esto es, por el pelo y la forma de vestir.

Incluso Charlotte, de *Bron/Broen*, viuda de un importante inversor, lleva una peluca rubia para ocultar su propio pelo por pura estética. Sin embargo, todos los personajes femeninos analizados, independientemente de su clase social, llevan poco o nada de maquillaje. No obstante, las dos detectives analizadas, tanto Saga Norén como Sarah Lund, a pesar de ocupar un buen puesto y desempeñar poder en la escena laboral, presentan cero interés por su aspecto y por lo que los demás puedan pensar de ellas. Si están en esa posición de poder es porque realmente son buenas profesionales y porque han demostrado saber manejar la autoridad, no por su aspecto físico. Ninguna de las dos se preocupa por su pelo, su vestimenta o por maquillarse. Esto supone una ruptura con el estereotipo de *femme fatale* en la ficción detectivesca, ya que no son representadas bajo ninguna connotación sexual. De hecho, atendiendo a su aspecto físico, estos personajes encajan más con las características tradicionalmente consideradas como masculinas, por ejemplo, Saga Norén suele llevar pantalones de cuero, botas y abrigos largos, vestimenta parecida a la de los clásicos detectives masculinos. La despreocupación de Saga por su aspecto físico se evidencia en gran cantidad de escenas. En una de ellas aparece en su casa y se puede apreciar su vello púbico, no depilado, de modo que rompe con el estereotipo de una mujer depilada. Sarah Lund, por su parte, suele llevar el pelo recogido en una coleta y un tipo concreto de jersey gordo, nada ajustado al cuerpo.

Por otro lado los detectives masculinos tampoco parecen mostrar mucha preocupación por su aspecto, de modo que, en este aspecto, son representados como tradicionalmente masculinos. Como consecuencia, si tanto los detectives como las detectives muestran despreocupación por su aspecto, existe un límite muy difuso entre masculinidad y feminidad en este aspecto. No obstante, el resto de personajes analizados que no son detectives sí presentan

claramente un posicionamiento masculino o femenino en lo que respecta a su apariencia, independientemente del empeño que pongan en su aspecto. Por ejemplo Pernille, la madre de Nanna Larson, de *Forbrydelsen*, viste de un modo femenino aunque no acentuado, en contraste con su marido Theis, el cual tiene una apariencia marcadamente masculina.

- Dedicación profesional. Los personajes de ambas series desempeñan diferentes profesiones y, dentro de sus entornos laborales, tienen diferentes rangos.

Obviamente, ya que tanto *Forbrydelsen* como *Bron/Broen* son series policíacas se ofrece una visión más completa de los personajes policías. En la esfera policial representada en ambas series existe bastante igualdad, incluso la mujer parece tener mayor reconocimiento. Tanto Sarah Lund como Saga Norén son consideradas como imprescindibles en su trabajo por su capacidad intuitiva y por su obsesión con la investigación. Cuando Sarah Lund, al principio de la temporada, decide irse a Suecia, su jefe parece insistir para que se quede, debido a su valor como investigadora. A la hora de trabajar en pareja, con Jan Meyer y Martin Rohde respectivamente, ambas sobresalen en su trabajo, ya que son mucho más efectivas que sus compañeros. No solo las protagonistas están bien posicionadas, otros personajes femeninos aparecen trabajando mano a mano con ellas. Sin embargo, las detectives, al estar tan implicadas en su trabajo, parecen tener un precio a pagar, ya que no parecen tener mucha vida fuera del oficio: no tienen ni amigas, ni familia (y si la tienen no la cuidan, como Sarah Lund), ni parejas estables. En posiciones directivas en *Bron/Broen* hay un hombre, en la comisaría de Malmö, y una mujer en la de Copenhague. Sin embargo en *Forbrydelsen* el jefe de Sarah Lund es un hombre.

Fuera de la comisaría de policía las mujeres aparecen representadas en diferentes posiciones: desde políticas hasta amas de casa. No obstante, parece observarse una tendencia a situarlas en situaciones de subordinación. Por ejemplo; Rie Skougaard, de *Forbrydelsen*, trabaja como asesora política para la campaña de Troels Hartmann, que se presenta para alcalde; y Charlotte Söringer, implicada en los negocios de su (fallecido) marido.

- Ámbito familiar. La mujer aparece representada tanto fuera como dentro del entorno familiar. No obstante, parece que no pueden tener ambas cosas a la vez.

Un par de mujeres son representadas en el seno del entorno doméstico: Mette Rohde, la mujer de Martin, y Pernille Larsen, la madre de Nanna Larsen. Ambas, en especial Pernille, aparecen encargándose de las tareas domésticas y cuidando a sus hijos mientras sus maridos

trabajan. En el lado opuesto, ningún hombre aparece dedicándose en exclusiva al hogar. En el lado opuesto están nuestras protagonistas, las cuales son mostradas casi en exclusiva en el entorno laboral. Saga Norén no tiene familia ni parece querer tenerla y Sarah Lund tiene un hijo y un prometido. Sin embargo, Lund parece ir perdiendo a su familia a lo largo de la investigación, conforme su obsesión con el caso va aumentando. Cabe mencionar que ocurre lo mismo con Martin Rohde, compañero de Norén, el cual es infiel y pierde un hijo al final de la temporada (el cual se queja de no haber sentido el afecto de su padre). De este modo, no podemos concluir que solo la mujer representada en estas ficciones tiene que elegir entre casa y trabajo, también lo hacen los hombres. Sin embargo, la mujer es sometida a presión social y el hombre no. A Sarah Lund, cuando opta por concentrarse en su trabajo, su familia le presiona, y cuando apuesta por su familia, tanto su jefe como su compañero Jan se burlan.

- Carácter de los protagonistas y habilidades sociales. Puesto que la trama principal gira en torno a los detectives protagonistas, se ofrece una imagen más completa de la psicología de estos personajes.

En este apartado, se aprecia cómo las mujeres detectives son representadas de un modo único. Sarah Lund comienza la temporada comportándose de una manera tradicionalmente considerada femenina: está a punto de mudarse con su prometido, dispuesta abandonar su puesto de trabajo y, además, se muestra sumisa frente a Jan. Por ejemplo, Sarah está dejando de fumar y Jan entra en su oficina fumando, a Sarah obviamente le molesta pero prefiere callarse. Esto es algo que cambia conforme avanza la temporada, Sarah no se calla y se enfrenta a Jan en determinadas situaciones. Además, acaba perdiendo el vuelo que le llevaba a casa con su prometido y decide centrarse en el trabajo. Se crean entonces momentos tensos entre ambos y Jan parece tener problemas con aceptar las órdenes de Lund. En *Bron/Broen* ocurre lo contrario. Desde el principio Saga por su forma de comportarse es más masculina que femenina: anda con el pantalón desabrochado, es desordenada, insensible, fría y nada empática con los demás. En un momento concreto tiene relaciones sexuales con un hombre que ha conocido en un local y, al acabar, se gira y se prepara para dormir. Entonces Anton, el hombre con el que acaba de tener relaciones, se queda confundido esperando algo de afecto por parte de Saga. En la siguiente escena se puede ver a Martin, su compañero de trabajo, en la cama llorando con el diario de una chica fallecida. En este caso, el hombre se muestra sensible y empático mientras la mujer es todo lo contrario. No obstante con el avance de la temporada, Martin enseñará a Saga a ser más

"humana". Al final de la temporada la vemos llorar e incluso intentando tener una relación amorosa con Anton.

Ambas series parecen coincidir en otro aspecto. Cuando las cosas parecen complicarse en la investigación, ambos detectives masculinos parecen mostrar su frustración, perdiendo el control en diferentes ocasiones. Las detectives, por el contrario, permanecen racionales y calmadas, capaces de tomar decisiones importantes. En este punto se muestra la supremacía de la mujer como detective, ya que son más capaces de pensar cuando las cosas se ponen difíciles. Las detectives, además, son más intuitivas y perciben detalles de los que nadie parece haberse dado cuenta. Incluso, al principio de la temporada Sarah Lund aparece teniendo un sueño en el que se ve un bosque. Más tarde se descubre que en ese bosque Nanna fue asesinada.

En el lado opuesto, una pareja es representada en *Forbrydelsen* del modo más tradicional posible: los padres de la fallecida Nanna Larsen. Desde el momento en el que desaparece la adolescente, ambos padres parecen reaccionar de formas totalmente opuestas. El padre persigue a los conocidos de Nanna y los intimida hasta conseguir las respuestas que quiere e incluso amenaza a los sospechosos. La madre, mientras tanto, se queda en casa cuidando de los hijos y llorando por la pérdida de su hija. Conforme avanza la temporada la madre quiere hablar sobre el tema y reflexionar sobre lo ocurrido, el padre permanece callado en puntuales ocasiones frente al intento de establecer una conversación de su mujer. La madre tiene valor para enfrentarse a la realidad, el padre no.

Existe un último aspecto en el que cabe señalar la diferencia entre el hombre y la mujer policía, respecto a su comportamiento, en estas ficciones. Se trata de las habilidades sociales. Ambas protagonistas femeninas se muestran débiles en situaciones sociales. Lund, debido a su obsesión con el trabajo, acaba por perder la relación con su entorno íntimo, incluso con su propio hijo, Mark. Éste, en un determinado momento le dice a su madre: "te interesan más las personas cuando están muertas". Saga, por su parte, representa un caso extremo. Como mencionamos anteriormente, diversos autores han hablado de Norén como autista con altas capacidades o asperger. Esta condición la limita por completo a la hora de establecer lazos, de modo que sus compañeros de trabajo la definen como "especial". Martin, por el contrario, se muestra como un personaje familiar, cercano y capaz de analizar a las personas. Es por esto que Martin acaba instruyendo a Saga en este sentido. En el caso de *Forbrydelsen* el contraste no está tan acentuado, ya que Jan Meyer no es tan simpático como Martin. Existen un par de personajes masculinos que aparecen representados como carismáticos y, cuando les interesa,

extremadamente encantadores. Se trata de Daniel Febré, el periodista de *Bron/Broen* y Troels Hartmann, el candidato a alcalde de *Forbrydelsen*. Por lo general, en estas dos ficciones los hombres son más sociales que las mujeres.

- Clase/estatus social. En las ficciones analizadas la mujer aparece representada en tres clases sociales diferentes: clase alta, media y baja.

En la clase alta encontramos a Rie de *Forbrydelsen* y a Charlotte de *Bron/Broen*. En la clase media están las detectives: Norén y Saga. Por último, Pernille de *Forbrydelsen* y Veronika y Sonja de *Bron/Broen* aparecen representadas dentro de la clase baja. Cabe mencionar que tan solo en la clase baja aparecen problemas como la delincuencia, la violencia de género o la dedicación en solitario al hogar. Sonja aparece por primera vez atracando un negocio semidesnuda. Más adelante en la calle, un hombre se le acerca, le hace un comentario sobre sus piernas e intenta robarle. No obstante, Sonja consigue defenderse. Por otro lado Veronika es la única mujer en estas series que es víctima de violencia de género. Ambas son rescatadas por el mismo hombre: Stefan, un trabajador social que lucha por las injusticias. Pernille, la primera vez que aparece en pantalla aparece limpiando el agua de un electrodoméstico roto, ya que no tienen dinero para arreglarlo. En cambio su marido es el que se encarga de intentar arreglarlo. Durante el resto de la temporada Pernille se muestra encargándose de las tareas del hogar, con ayuda tan solo de su hermana. No obstante Pernille no es un personaje sumiso, tiene el valor de enfrentarse a su marido cuando cree que se equivoca y se atreve a hacer preguntas sobre la muerte de su hija.

Las mujeres representadas con mayor clase social son fuertes y no necesitan que nadie las rescate. Además aparecen representadas fuera del entorno doméstico, de hecho, eligen el trabajo frente al hogar.

- Relaciones sentimentales. Todas las mujeres representadas aparecen, en un momento dado, involucradas en una relación sentimental. Sin embargo, ninguna de estas relaciones se convierte en el epicentro de una trama. Por tanto, se evita que estas relaciones tengan más importancia de la necesaria.

En el caso de las detectives protagonistas, ambas presentan problemas en mantener relación estables. Sarah comienza la serie prometida, a punto de mudarse con Bengt, sin embargo su involucración en el trabajo hace que la relación se debilite. Lo cierto es que Bengt tiene paciencia con Sarah, y pospone más de una vez la mudanza, sin embargo llega un momento en

que decide enfrentarse a Sarah: "no me importa tu caso, me importas tú". Sarah reconoce que tiene un problema, sin embargo no puede remediarlo, y sigue adelante con la investigación. Por otro lado, la relación entre Jan y Sarah, una vez que la detective le demuestra su valía, se hace cada vez más fuerte, aunque no son nada más que compañeros de trabajo. Esta relación llega a ser malinterpretada en un futuro por los abogados e insinúan la existencia de una relación amorosa entre ambos. Por su parte Saga le confiesa a Martin no haber tenido una relación estable con nadie. Sí que mantiene relaciones sexuales pero es algo espontáneo. No obstante, tal como hemos mencionado, Martin instruye a Saga, también en el terreno sentimental. De hecho, al final de la temporada vemos a Saga aceptando una cita con Anton, el hombre que conoció en el local de fiesta. Por lo general, los detectives del *nordic noir*, sean hombres o mujeres, presentan demasiados problemas personales para mantener una relación, así que a menudo están divorciados y a lo largo la narración pasan por relaciones cambiantes.

Cabe mencionar otras dos relaciones peculiares. Rie y Troels, el candidato a alcalde y su asesora, mantienen una relación amorosa en el entorno laboral. Además, es algo que ocultan del resto de sus compañeros. Por otro lado Martin Rohde, quien comienza la temporada recién operado de vasectomía, es infiel a su mujer con Charlotte y le confiesa a esta que no es la primera vez que lo hace. Martin le cuenta a Saga que tiene cinco hijos de tres mujeres diferentes. Más tarde le confiesa la infidelidad a su mujer y le explica que estaba intentando evidenciar su "hombría". La mujer de Martin, Mette decide vengarse y ser infiel a Martin también.

4.4.2 Resultados de la ficha número dos. Análisis de estereotipos y temas.

- Conciliación laboral. Tanto los detectives como las detectives presentan problemas a la hora de compaginar trabajo y familia. Sin embargo, tal como mencionamos anteriormente, la mujer recibe más presión por no poder pasar más tiempo con la familia.

Sarah Lund es el personaje en el que se evidencia más esta dificultad. Su hijo, Mark, se muestra en más de una ocasión cansado de que Sarah no le preste la suficiente atención. En una escena Sarah y Mark están en el coche y Sarah parece haber olvidado que su hijo tenía una fiesta de cumpleaños. En mitad de la conversación Sarah recibe una llamada del trabajo y se olvida de lo que estaba hablando con su hijo. Más adelante en la temporada Mark decide irse a vivir con su

padre (del que Sarah está divorciada) ya que no recibe nada de atención por parte de su madre. No es que Sarah no quiera a su hijo, lo quiere pero de una manera diferente, ya que muestra su constante preocupación por el bienestar de Mark. Por otro lado, la madre de Sarah es la más crítica con el comportamiento de Sarah. En una escena le dice que si quiere tener una familia va a tener que esforzarse más, mientras ella habla Sarah, al igual que hizo con su hijo, parece distraerse con la investigación. Sarah acaba la temporada completamente sola, como resultado de su obsesión con el trabajo. Lo cierto es que nadie del entorno de Sarah parece apoyarla en su decisión de pasar más tiempo centrada en el trabajo.

El otro personaje que presenta dificultades a la hora llevar compaginar familia y trabajo es Martin Rohde. Al igual que Lund, el hijo mayor de Martin (fruto de una relación frustrada) está enfadado y acusa a su padre de no haber pasado demasiado tiempo con él. No obstante, existen diferencias entre el caso de Martin y el de Sarah. Martin tiene una pareja que se encarga de sus hijos y Sarah no. Incluso cuando Martin es infiel a Mette, ésta se sigue haciendo cargo de los hijos. Por otro lado, mientras Mark, el hijo de Lund, va aumentando su enfado a lo largo de la temporada hasta abandonar a Sarah, August, el hijo de Martin, termina por perdonar a Martin a pesar de que éste no deja de lado el trabajo en ningún momento. Como conclusión, ambos personajes presentan dificultades, son imperfectos y humanos. No obstante el personaje masculino parece despertar más la empatía de los que le rodean, mientras que Sarah acaba completamente sola.

- Mujer como víctima y como heroína. A pesar de ser productos que presumen de romper con los estereotipos femeninos, ambas ficciones comienzan con víctimas femeninas. No obstante, las que resuelven el caso son también mujeres.

Se trata de víctimas femeninas que provienen de diferentes entornos: Nanna es una estudiante adolescente y las dos víctimas que aparecen en el puente son una prostituta y una antigua alcaldesa. Cabe mencionar que en *Bron/Broen* también hay víctimas masculinas, como el hijo de Martin, August. No obstante, la muerte de August ocurre a modo de venganza por el pasado de Martin, mientras que la muerte de las dos mujeres encontradas en el puente es completamente aleatoria: necesitaba que fuesen dos personas de diferentes clases sociales para denunciar la diferencia entre ambas. Sin embargo, no queda muy claro por qué era necesario que las dos víctimas fuesen mujeres para denunciar las desigualdades.

Respecto a los asesinos, en ambas series son hombres. En *Forbrydelsen* la hermana de Pernille está involucrada pero el que comete el asesinato es un compañero del trabajo de Theis.

En *Bron/Broen* el asesino es un antiguo amigo de Martin, el cual planea vengarse porque Martin tuvo una relación con su mujer. Rompen estereotipos en el sentido de que no se trata de malvados asesinos en serie que observan desde casa, sino que son personajes familiares de los no se ha sospechado. Sin embargo, el marco asesino/hombre y víctima/mujer sigue estando presente.

Cabe mencionar que lo verdaderamente innovador de estas ficciones es la incorporación de la mujer como heroína. Interviene en la ecuación y ya no solo como víctima incapaz de defenderse. En *Bron/Broen* Saga Norén se supera como heroína. En la escena final Martin y el asesino están en el puente y Martin está dispuesto a disparar para vengar la muerte de su hijo. Saga interviene y antes de que Martin dispare, ésta dispara a Martin para que no acabe en la cárcel por asesinato. En *Forbrydelsen* Sarah Lund lucha por un caso al que nadie parece importarle (a excepción de los padres). En su proceso de lucha por saber la verdad Sarah pierde a todas las personas de su vida y, además, al final de la temporada, tiene que aguantar que la tachan de "emocionalmente inestable". Ambas dan un paso al posicionarse en el trabajo y no dejan que nadie las cuestione por ser mujeres y, además, demuestran que en el proceso de investigación superan a sus compañeros masculinos. Jan Meyer es asesinado al final y Martin Rohde disparado mientras las protagonistas permanecen ilesas.

Además, otros personajes femeninos que no son detectives se posicionan como heroínas. Por ejemplo Charlotte, de *Bron/Broen*. Al comienzo de la serie la vemos sufrir porque su marido se está muriendo. Entonces Charlotte decide luchar por obtener un corazón para que operen a su marido. Finalmente, de un modo moralmente cuestionable, Charlotte consigue un corazón: salva a su marido. Sin embargo algo parece salir mal en la operación y su marido acaba muriendo. Más tarde Charlotte está en casa y descubre entre los papeles de su marido cierta información que es útil para el caso y no duda en aportarla para ayudar. Por otro lado la madre de Nanna, Pernille se atreve a hacer preguntas sobre la muerte de su hija, mientras su marido prefiere ir a pegar palizas. Finalmente, Pernille descubre que su hermana está implicada, antes de que lo descubran los investigadores. La mujer en estas ficciones, entonces, sea detective o no, tiene cierta vinculación con el crimen y el proceso de investigación, como si tuvieran un don para ello.

- Una feminidad diferente. Los personajes femeninos protagonistas poseen una mezcla entre características tradicionalmente femeninas y masculinas: comportamiento, trabajo y aspecto físico.

Tal y como mencionamos anteriormente, tan solo las sociedades más avanzadas saben mezclar lo femenino y lo masculino, ya que entienden que no es necesario elegir entre uno u otro para crear un personaje. Esto es algo que aparece en otras ficciones como *Orange is the New Black*. Estas ficciones consiguen exitosamente crear personajes reales, ya que las mujeres con ciertas cualidades masculinas existen, al igual que los hombres con características femeninas. En las dos series, ya que ambas son protagonizadas por un hombre y una mujer, aparece ese límite difuso entre femenino y masculino. Esto es algo que aparece más acentuado en *Bron/Broen* que en *Forbrydelsen*. Vemos a Martin llorar y a Saga desligando el sexo de los sentimientos. Por otro lado surge un debate, y es el de si es necesario que para que una mujer se desenvuelva exitosamente en un entorno masculino como es el de las comisarías de policía adquieran también las cualidades masculinas. Esto es algo que se evidencia en la figura de Sarah Lund, la cual empieza siendo más sumisa y más interesada por formar una familia y, conforme va avanzando la trama, va inclinándose más por una actitud en la que nadie la silencia y se preocupa menos por el entorno familiar. Sin embargo no se lo ponen fácil, aunque Lund vaya avanzando en la investigación a su jefe no le gusta nada que la detective no siga las normas y no la pueda controlar, así que prefiere apartarla del caso. Aunque los personajes femeninos que no son detectives en estas ficciones no sean tan rompedores, sí que presentan ciertos elementos interesantes. Como por ejemplo, Pernille tomando un papel activo en la búsqueda de respuestas en torno a la muerte de su hija, Veronika huyendo de su violento marido o Charlotte no guardando silencio respecto a los secretos de su pareja. Aunque ciertas cuestiones sigan presentes, no se puede negar que se trata de una forma innovadora de crear personajes femeninos y que rompen estereotipos.

- Locura/problemas psicológicos. Ambas protagonistas presentan problemas psicológicos lo cual se refleja en su incapacidad de establecer relaciones íntimas.

Tal como afirma Heather Havrilesky (2013) en un artículo para *The New York Times*, a simple vista parece que vivimos un buen momento para la mujer en televisión: mujeres fuertes e inteligentes son cada vez más representadas en la ficción. Sin embargo, cuanto más astutas son estas mujeres, más locas parecen estar. Saga Norén es el mejor ejemplo de esto. Ella es la mejor en su trabajo y emplea hasta su tiempo libre para continuar investigando. No obstante, Norén posee una falta absoluta de habilidades sociales, ya que es o autista con altas capacidades o asperger. En la serie esto llega a construir momentos de humor, ya que Saga no parece entender las situaciones sociales y pide ayuda a Martin en este sentido. Sus compañeros de trabajo no parecen hacer ningún esfuerzo en relacionarse con Saga ya que la consideran "especial" e incluso

avierten a Martin antes de comenzar a trabajar con ella. Por su parte Sarah Lund experimenta ansiedad y aislamiento social en los puntos de más estrés de la serie, debido a su extrema obsesión con el trabajo. En una escena reconoce a su pareja tener un problema, aunque no sabe qué hacer para remediarlo. Al final de la temporada la pareja de Sarah le cuenta a los abogados que la detective tuvo problemas relacionados con la depresión en el pasado y éstos cuestionan su "estabilidad" para poder participar en el juicio. Algunos autores, como Schmidt (2015), se preguntan si este punto débil de las detectives es un precio a pagar por su posición en el trabajo y por situarse en el epicentro de un entorno masculino y ser tomada como una más.

Por otro lado, lo cierto es que una de las características de los detectives del *nordic noir* es precisamente su imperfección y sus problemas personales, lo cual les convierte en humanos. Martin Rhode también parece tener problemas, ya que tampoco es capaz de mantener una relación estable. Esto es convierte en esencial para la trama de *Bron/Broen*, teniendo en cuenta que todos los asesinatos son una venganza por el pasado de Martin, el cual se acostó con la mujer de su mejor amigo. Por último, se genera una cierta simpatía por parte del espectador ante los problemas de los personajes masculinos, ya que tanto Jan como Martin son personajes más carismáticos, de modo que se les perdona con mayor facilidad. Por el contrario Sarah y Saga son personas frías y serias.

5. CONCLUSIONES

Tras estudiar la historia de la representación femenina en televisión, la trayectoria de la ficción detectivesca y analizar el rol de las mujeres en *Forbrydelsen* y *Bron/Broen*, ejemplos del *nordic noir*, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

La ficción televisiva ha representado a la mujer a lo largo de la historia a través de numerosos estereotipos: ama de casa, sumisa, ligada al mundo de los sentimientos y a la sombra de un hombre. No obstante, poco a poco se han ido introduciendo innovaciones que desembocan en el actual empoderamiento de los personajes femeninos en la ficción. La ficción seriada ha permitido que esto sea posible debido a su longitud, ya que los estereotipos nacieron porque en una hora y media, esto es, en el cine, era necesario ahorrar tiempo a la hora de presentar a los personajes. Por otro lado, después de analizar las innovaciones en la representación femenina, nos damos cuenta de lo mucho que le queda al panorama español por avanzar en comparación

con el territorio anglosajón. Esta distancia no existe solo en el entorno creativo, sino también en el académico, ya que los estudios feministas españoles van por detrás de los anglosajones.

La mujer comenzó siendo representada en el ámbito doméstico. Cuando se consiguió que personajes femeninos apareciesen también en el entorno laboral, si en algún punto tenían que elegir entre casa o trabajo seguían decantándose por el hogar. Además, cuando se comenzó a mostrar las mujeres trabajadoras era, en su mayoría, en empleos tradicionalmente femeninos como enfermeras o secretarias. A día de hoy podemos disfrutar de ficciones en las que las mujeres aparecen como poderosas trabajadoras en diferentes profesiones, alejadas del entorno doméstico y de representaciones con tintes sexuales, como por ejemplo *Forbrydelsen* y *Bron/Broen*.

A la hora de analizar la ficción detectivesca nos damos cuenta del inmenso recorrido, con origen en la literatura y casi imposible determinar el momento exacto de su nacimiento. Los relatos criminales han tenido vinculación desde el principio con el público femenino, siendo también representadas como investigadoras, aunque al principio investigaban solo desde casa. Esta relación entre la mujer y el crimen se debilitó con la aparición de Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle, los cuales crearon personajes masculinos que eran detectives de verdad y que podían investigar fuera de casa. No obstante, la relación se volvió a recuperar recientemente, siendo el *nordic noir* un antes y un después en este aspecto, ya que una de sus características fundamentales es el protagonismo femenino. En el nacimiento literario del género negro la mujer ha tenido relevancia tanto como creadora como protagonista. En los años cincuenta los relatos criminales se volvieron cinematográficos: nació el cine negro. Este cine supuso un paso atrás para la representación femenina en la ficción criminal, ya que ahí nació la *femme fatale*, esto es, la mujer representada bajo connotaciones sexuales y además, se trataba de filmes protagonizados por hombres detectives. Años más tarde, en un contexto en el que la mujer ya protagonizaba algunas ficciones seriadas, el *nordic noir* se trasladó a la ficción televisiva y se comenzaron a crear ficciones nórdicas policíacas protagonizadas por mujeres fuertes y diferentes, alejadas de los estereotipos. A la hora de investigar sobre este género nórdico hemos encontrado dificultades, debido a se trata de un género relativamente reciente como escasa repercusión en España, siendo la mayor parte de las publicaciones anglosajonas.

En lo que respecta a las series analizadas: *Forbrydelsen* y *Bron/Broen*, hemos concluido que se trata de ficciones que definitivamente rompen estereotipos femeninos y proponen un nuevo modelo de feminidad, basado en la mezcla entre características femeninas y masculinas y

en la superioridad en el entorno laboral. No obstante, echando un segundo vistazo a estas ficciones nos damos cuenta de ciertos elementos que no son tan rompedores, ya que el resto de personajes femeninos representados, que no son detectives, no son tan fuertes como las protagonistas, y el hecho de que las detectives presenten dificultades a la hora de compaginar su vida social y familiar con el trabajo. Por otro lado, nos ha sorprendido cómo relatos generados en un primer momento para emitirse a nivel nacional han traspasado fronteras y han influenciado a nivel internacional. Gracias a esta influencia, han surgido ficciones fuera de Escandinavia también protagonizadas por mujeres policía, como *Broadchurch* en Reino Unido o *The Fall* en Irlanda.

Personalmente, a través de la realización de este trabajo me he dado cuenta de la represión a la que ha sido sometida la mujer en la ficción seriada y he tomado consciencia de los estereotipos que siguen a día de hoy presentes y sobre los que nunca me había parado a reflexionar. A través del análisis de las dos ficciones nórdicas me he percatado de que, lo que yo pensaba que en un primer momento era súper rompedor, todavía le queda mucho por avanzar para conseguir representar a la mujer de un modo realista. Considero además que es necesario analizar las ficciones que rompen moldes para poder avanzar y crear otras mejores.

A pesar de que nos encontramos en una era de cambio en la que han surgido productos audiovisuales que suponen un antes y un después en la representación femenina en la pequeña pantalla todavía queda bastante por hacer.

6. BIBLIOGRAFÍA

Libros:

- Álvarez, M. J. (2013). *Novela y cine negro en la Europa actual (1990-2010)*. (245-268). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver* (pp. 40-60). Barcelona: Gustavo Gili.
- Bergman, K. (2014). *Swedish crime fiction*. Milán: Mimesis.

- Blum, C. (2011). *Séries. Une addiction planétaire*. París: Éditions de la Martinière.
- Conard, M. (2007). *The philosophy of neo-noir*. Kentucky: University Press of Kentucky.
Recuperado de: <https://bit.ly/2AuLU3i>
- Creeber, G. Miller, T. y Tullock, J. (2001). *The Television Genre Book* . British Film Institute.
- Faludi, S. (1991): *Backlash: The Undeclared War against Women*. New York: Three Rivers Press. Recuperado de: <https://bit.ly/2AvEGvZ>
- Fernández-Ventura, L. y Marina, J. (2000). *La Tiranía de la belleza*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Forrester, A. (1868). *The Female Detective. Edited by A. F.* London: Warwick house.
- Forshaw, B. (2013). *Nordic noir*. Harpenden: Pocket Essentials.
- Fraser, N. (ed.) (2011). *Dilemas de Justicia en el Siglo XXI. Género y globalización de Nancy Fraser*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- Galán Fajardo, E. (2007). *La Imagen social de la mujer en las series de ficción*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Gjelsvik, A., y Schubart, R. (2016). *Women of ice and fire: gender, game of thrones, and multiple media engagements*. New York: Bloomsbury.1-13.
- Knight, S. (2004). *Crime Fiction, 1800-2000. Detection, Death, Diversity*. London: Palgrave.
- Loscertales Abril, F. y Núñez Domínguez, T. (2008): *Los medios de comunicación con Mirada de género*, Instituto Andaluz de la Mujer, Conserjería para la igualdad y bienestar social. 2008.

- Lotz, A.D. (2006). *Redesigning Women: Television after the Network Era*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Manina J. y Walton, P. (1999): *Detective Agency. Women Rewriting the Hard-Boiled Tradition*. Berkley and Los Angeles: University of California Press.
- McCabe, Janet y Akass, Kim. (2006). *Critical Studies in Television* 1 (1), 108 - 120 doi: <https://doi.org/10.7227/CST.1.1.15>
- Mizejewski, L. (2004): *Hardboiled & High Heeled: The Woman Detective in Popular Culture*. New York and London: Routledge.
- Moran, A. (2009). *TV Formats Worldwide: Localizing Global Programs*. Bristol: Intellect books. Recuperado de: <https://bit.ly/2Rk4Jvw>
- Negra, D (2009): *What a Girl Wants? Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*. London and New York: Routledge. Recuperado de: <https://bit.ly/2OPpaUe>
- Sangro Colón, P. and Plaza, J. (2010). *La Representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes.
- Showalter, E. (2009). *A literature of their own*. London: Virago.
- Tasker, Y. (2002). *Working girls*. London: Routledge.

Artículos académicos:

- Agger, G. (2010). Approaches to Scandinavian Crime Fiction. *Krimiforsks*, [online] (15). Recuperado de: <https://bit.ly/2Q1YBYs>
- Agger, G. (2016) Nordic Noir – Location, Identity and Emotion, in *Emotions in Contemporary TV Series*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave MacMillan. 134-152.

- Aguado-Peláez, D. y Martínez García, P. (2015). Otro arquetipo femenino es posible: Interseccionalidad en Orange is the New Black. *Mhcj*, [online] 6(11), pp.261-280. Recuperado de: <https://bit.ly/2CLMkUr>
- Aguado-Peláez, D. y Martínez García, P. (2017). La reapropiación de los cuerpos de las mujeres en la ficción televisiva. Análisis de Orange is the New Black. *Investigaciones feministas*, [online] 8(2), pp.401-413. Recuperado de: <https://bit.ly/2DctO4f>
- Aguilera Carrasco, J.M. (1994) Telealfabetización. En *Apuma*, 6, 33-34.
- Archer, N. (2014). A Novel Experience in Crime Narrative: Watching and Reading The Killing. *Adaptation*, [online] 7(2), pp.212-227. Recuperado de: <https://bit.ly/2EMN8Lp>
- Berger, R. (2016). Everything Goes Back to the Beginning: television adaptation & remaking Nordic noir. *Bournemouth University*. [online] Recuperado de: <https://bit.ly/2JlxW6u>
- Bergmann, K. (2014) The Captivating Chill: Why Readers Desire Nordic Noir, in *Scandinavian-Canadian Studies*, 22, 80–89.
- Bernárdez Rodal, A. (2012). Modelos de mujeres fálicas del postfeminismo mediático una aproximación a Millenium, Avatar y Los juegos del hambre. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, [online] 47, 91-112. Recuperado de: <https://bit.ly/2JIOOKy>
- Bosch Fiol, E., y Ferrer Pérez, V. (2003). Fragilidad y debilidad como elementos fundamentales del estereotipo tradicional femenino. *Feminismo/S*, (2), 139-151. doi: 10.14198/fem.2003.2.09
- Brunson, Charlotte. 2012. Television Crime Series, Women, Police and Fuddy-Duddy Feminism. *Feminist Media Studies* 1(1), 1-20.
- Chicharro Merayo, M. (2012). Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista: Ally McBeal, Sex in the City y Desperate Housewives. *Papers. Revista de Sociologia*, [online] 98(1), p.11. Recuperado de: <https://bit.ly/2Pu7pcw>.

- Creeber, G. (2015). Killing us softly: Investigating the aesthetics, philosophy and influence of Nordic Noir television. *The Journal of Popular Television*, 3(1), pp.21-35.
- DeFleur, M.L. (1964). Occupational roles as portrayed on television. *Public Opinion Quarterly*, 28(1), 57-74. doi: <http://dx.doi.org/10.1086/267221>
- Dunleavy, T. (2014). Transnational Television, High-End Drama, And The Case Of Denmark's Forbrydelsen. *Ripeat*. [online] Recuperado de: <https://bit.ly/2OTvQkv>
- Eichner, S. and Mikos, L. (2016). The Export of Nordic Stories: The International Success of Scandinavian TV Drama Series. *Nordicom-Information*, [online] 38(2), pp.17-21. Recuperado de: <https://bit.ly/2Awnw12>
- Eichner, S. and Waade, A. (2015). Local Colour in German and Danish television Drama: Tatort and Bron/Broen. *Global Media Journal*, [online] 5(1). Recuperado de: <https://bit.ly/1O51HWz>
- Galán Fajardo, E. (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *ECO-PÓS*, [online] 9(1), pp.58-81. Recuperado de: <https://bit.ly/2CLNAH5>
- Galán Fajardo, E. (2007). Construcción de género y ficción televisiva en España. *Comunicar*, [online] 28, pp.229-236. Recuperado de: <https://bit.ly/2EOiAsx>
- Galán Fajardo, E. (2008). Análisis cultural, mujer y representación televisiva. En: *I+C Investigar a comunicación*. [online] Santiago de Compostela. Recuperado de: <https://bit.ly/2zdVmGa>
- García Avís, I. (2015). Adapting Landscape and Place in Transcultural Remakes: The Case of Bron|Broen, The Bridge and The Tunnel. *International Journal of Tv Serial Narratives*, [online] 1(2), pp.127-138. Recuperado de: <https://bit.ly/2SnvFMp>
- Genz, S. (2010). Post feminisms "New Woman" and the Dilemma of Having It All. *The Journal of Popular Culture*. 43 (1), 97-119.

- Guil Bozal, A. (1998). El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos. *Comunicar*, 11, 95-100.
- Hains, R. C. (2009). Power Feminism, Mediated: Girl Power and the Commercial Politics of Change. *Women's Studies in Communication*.32 (1), 75-105
- Hernández Pérez, E. (2014). "Bron/Broen": pervivencia televisiva del noir clásico en el contexto contemporáneo. *Faro*, [online] 2(20), pp.43-54. Recuperado de: <https://bit.ly/2CJiiRc>
- Holdsworth, A. (2006), 'Slow Television' and Stephen Poliakoff's Shooting the Past, *Journal of British Cinema and Television*, 3 (1), 128-133.
- Jensen, P.M. y Waade, A.M. (2013) Nordic Noir Challenging 'the Language of Advantage: Setting, Light and Language as Production Values in Danish Television Series. *Journal of Popular Television* 1 (2), 259–265. Recuperado de: <https://bit.ly/2CMZMan>
- Lacalle, C. y Gómez, B. (2016). La representación de las mujeres trabajadoras en la ficción televisiva española. *Comunicar*, [online] 47, pp.59-67. Recuperado de: <https://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=47&articulo=47-2016-06>
- McNeil, J.C. (1975). Feminism, Femininity, and the Television Series: A Content Analysis. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 19(3), 259- 271. doi: <http://dx.doi.org/10.1080/08838157509363786>
- Menéndez Menéndez, M. (2014). Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy. *Anagramas - Rumbos y sentidos de la comunicación*, 13(25), pp.55-72.
- Molinaro, N. L. (2002). Writing the Wrong Rites?: Rape and Women's Detective Fiction in Spain. *Letras Femeninas*, 28, (1): 100-117.

- Naylor, D. (2017). Nordic Noir: The Rise of Scandinavian Crime Fiction. *Media Studies*, 159.
- Núria García-Muñoz, M. (2011). Los roles ocupacionales de los personajes de la ficción emitida en España: rasgos diferenciadores en cuestiones de género. *Comunicación y sociedad*, [online] 25(1), pp.349-366. Recuperado de: <https://bit.ly/2D7CSf9>
- Palomar, V.C. (2011) El lado oscuro de la corrección política. Reseña de la trilogía Millennium, de Stieg Larsson. *Géneros*, 17 (8), 171-178. Recuperado de: <http://revistasacademicas.uco.mx/index.php/generos/article/view/570/pdf>
- Paszkiewicz, K. (2015). A Plena Luz del Día: Mataharis (2007) de Iciar Bollaín y la Revisión del Cine negro. *Lectora*, [online] 21, pp.98-108. Recuperado de: <https://bit.ly/2AxirFM>
- Schmidt, N. (2015). From periphery to centre: (post-feminist) female detectives in contemporary Scandinavian crime fiction. *Scandinavian Studies* 87(4), 423-456.
- Seggar, J. F. y Wheeler, P. (1973). World of work on TV: Ethnic and sex representation in TV drama. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 17 (2), 201-214.
- Stillion-Southard, B.A. (2008). Beyond the Backlash: Sex and the City and Three Feminist Struggles. *Communication Quarterly*, 56(2) 149-67. doi: <http://dx.doi.org/10.1080/01463370802026943>
- Stougaard-Nielsen, J. (2016). Nordic noir in the UK: the allure of accessible difference. *Journal of Aesthetics & Culture*, [online] 8(1), p.32704. Recuperado de: <https://bit.ly/2PwmkTA>
- Suárez Lafuente, S. (2017). Desarrollo de las Detectives en la Literatura Contemporánea. *RAUDEM. Revista de Estudios de las Mujeres*, [online] 1, p.167. Recuperado de: <https://bit.ly/2AvsVp3>.

- Turnbull, S. (2014). 'A suitable job for a woman': women, work and the television crime drama. *Continuum*, [online] 28(2), pp.226-234. Recuperado de: <https://bit.ly/2CN5toL>.
- Weissmann, E. (2016). Planning to Travel: Y Gwyll Hinterland's Production History and Its International Success. *European Screens*, York, 5–7.
- Willett, R. (1992) Hard-Boiled Detective Fiction. *British Association for American Studies*. Recuperado de: <https://www.baas.ac.uk/ralph-willett-hard-boiled-detective-fiction/>
- Wroblewski, R. and Huston, A. (1987). Televised Occupational Stereotypes and their Effects on Early Adolescents: Are they Changing?. *The Journal of Early Adolescence*, 7(3), 283-297. Recuperado de: <https://bit.ly/2D97Lj3>

Tesis:

- Alexi, S. (2017). *Investigating Nordic Noir*. Victoria University of Wellington.
- Cañadas Rico, A. (2014). *The Female Detective through Popular Culture: Kate Beckett in Castle*. Universitat de Lleida.
- Danyté, M. (2011). *Introduction to the Analysis of Crime Fiction*. Vytautas Magnus University.
- Hughes, D. (2014). *The Bridge : Nordic Noir Breaking Borders and Language Barriers with the British Television Audience*. Halmstad University.
- Scott-Zechlin, A. (2013). *The Genderization of Crime Fiction from the Victorian Era to the Modern Day*. University of Puget Sound.
- Wold, T. (2018). *Representation of Femininity and Masculinity in Nordic Noir: An Analysis of Forbrydelsen and Broen*. University of Oslo.

Artículos periodísticos:

- Arbor, A. (2006). Series de televisión redefinen los roles de la mujer. *Noticias en español. Universidad de Michigan*. (Web) Recuperado de: <https://bit.ly/2OctGHs>
- Di Mattia, J. (9 de diciembre de 2016). In Nordic noir women bear witness to the horrors of crime. *SBS*. [online] Recuperado de: <https://bit.ly/2D9otz8>
- Gilbert, G. (12 de mayo de 2012) How Does Danish TV Company DR Keep Churning Out the Hits? *The Independent*. Recuperado de: <https://ind.pn/2qgc0kE>
- Gilbert, G. (19 de octubre de 2012). Sofie Grabol, aka The Killing's Sarah Lund: "I took off my jumper and my gun, and cried all the way home." *Independent*. [online] Recuperado de: <https://ind.pn/2OTMjFk>
- Havrilesky, H. (12 de marzo de 2013). TV's New Wave of Women: Smart, Strong, Borderline Insane. *New York Times*. Recuperado de: <https://nyti.ms/2PZRRKH>
- Jeffries, S. (31 de marzo de 2011). The Killing: in cold blood. *The Guardian*. [online] Recuperado de: <https://bit.ly/2yC03u2>

Capítulos de libros:

- Berlund, B. (2000). Desires and Devices: On Women Detectives in Fiction. En Chernaik, W., Swales, M. y Vilain, R. *The art of detective fiction*. Nueva York: Palgrave Mcmillan. Recuperado de: <https://bit.ly/2qlYE6x>
- Looner, W. J. (1990). Cross-cultural research and methodology series. En: Williams, J. E., & Best, D. L. ed. *Measuring sex stereotypes: A multinational study (Rev. ed.)*. Thousand Oaks, CA, US: Sage Publications, Inc.

- Tasker, Y. (2013). Women in Film Noir. En: A. Spicer and H. Hanson, ed., *A companion to Film Noir*, 1st ed. [online] Blackwell Publishing, pp.353-368. Recuperado de: <https://bit.ly/2CJnpkm>
- Waites, K. (2008). Babies in boots: Hollywood's oxymoronic warrior woman. En S. Ferriss & M. Young, *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movies*. Nueva York: Routledge. Recuperado de: <https://bit.ly/2AubG7N>

Congresos:

- Infante, E. y Marín, M. (2005). New groups and discourses on work-family culture shown at television. *9th European Congress of Psychology*. Granada, España.
- Mancinas Chávez, R. y Morejón Llamas, N. (2012). Presencia social de las mujeres en series de ficción y cine estadounidense : análisis de estereotipos, contextualización, diagnóstico y perspectiva. *I Congreso Internacional de Comunicación y Género*. [online] Sevilla, España. Recuperado de: <https://bit.ly/2SoKtk9>
- Sánchez Díaz-Aldagalán, C. (2015). La mujer como creadora y como personaje de la novela negra contemporánea. Congreso Virtual sobre la Historia de las Mujeres. Jaén, España. Recuperado de: <https://bit.ly/2EXvwwd>

Series de televisión citadas:

- Avedon, B. y Corday, B. (Directores). (1981). *Cagney y Lacey*. (serie de televisión). Estados Unidos. CBS.
- Benioff, D. y Weiss, D.B. (2011). (Directores). *Juego de Tronos*. (serie de televisión). Estados Unidos. HBO.

- Bernth, P. y Foss, S. (Productores). (2007). *Forbrydelsen*. (serie de televisión).
Copenhague, Dinamarca. Denmarks Radio.
- Black, C. y Marlens, N. (Directores). (1994). *Ellen*. (serie de televisión). Estados Unidos.
Black-Marlens Company / Touchstone Television.
- Blinn, W. y McCowan, G. (Directores). (1975). *Starsky y Hutch*. (serie de televisión).
Estados Unidos. ABC.
- Bochco, S. y Fisher, J. L. (Directores). (1986). *L.A. Law*. (serie de televisión). Estados
Unidos. NBC.
- Brenneman, A. y D'Elia, B. (Directores). (1999). *La Juez Amy*. (serie de televisión).
Estados Unidos. CBS.
- Burge, C. M. y Kretchmer, J. T. (Directores). (1998) *Embrujadas*. (serie de televisión).
Estados Unidos. Paramount Pictures.
- Crossland, A. y Moder, D. (Directores). (1975). *La Mujer Maravilla*. (serie de
televisión). Estados Unidos. Douglas S. Cramer Company.
- English, D. y Bonerz, T. (Directores). (1988). *Murphy Brown*. (serie de televisión).
Estados Unidos. CBS.
- Fisher, S.P. y Levinson, R. (Directores). (1984). *Se ha escrito un crimen*. (serie de
televisión). Estados Unidos. Universal Pictures Television.
- Georgsson, H. (Director). (2011). *Bron/Broen*. (serie de televisión). Copenhague,
Dinamarca y Malmö, Suecia. Fimlance International y Nimbus Film.
- Goff, I. y Roberts, B. (Directores). (1976). *Los Ángeles de Charlie*. (serie de televisión).
Estados Unidos. Spelling-Goldberg Productions.
- Harris, S. y Hughes, T. (Directores). (1985). *The Golden Girls*. (serie de televisión).
Estados Unidos. NBC.

- Kelley, D. E. y Witherspoon, R. (Productores). (2017) *Big Little Lies*. (serie de televisión). Estados Unidos. Pacific Standard.
- Kind, M. P. y Parker, S. J. (Productores). (1998). *Sexo en Nueva York*. (serie de televisión). Estados Unidos. Darren Star Productions.
- King, M. y King, R. (Directores). (2009). *The Good Wife*. (serie de televisión). Estados Unidos. CBS.
- Lagerlöf, D. L. (Director). (2007). *Wallander*. (serie de televisión). Suecia. SVT.
- Mancuso, G. y Weyman, A. D. (Directores). (1988). *Roseanne*. (serie de televisión). Estados Unidos. Paramount Network Television Productions.
- Moberg, A. y Engström, A. (Productores). (1996). *Anna-Holt Polis*. (serie de televisión). Suecia. SVT Drama.
- Nowalk, P. y D'Elia, B. (Directores). (2014). *Cómo Defender a un Asesino*. (serie de televisión). Estados Unidos. American Broadcasting Company.
- Price, A. y Nørgaard, M. (Directores). (2010). *Borgen*. (serie de televisión). Dinamarca. DR.
- Rhimes, S. y Averica, T. (Directores). (2012). *Scandal*. (serie de televisión). Estados Unidos. CBS.
- Rhimes, S. y Corn, R. (Directores). (2005). *Anatomía de Grey*. (serie de televisión). Estados Unidos. ABC.
- Schulian, J. y Tapert, R. (Directores). (1995). *Xena, La Princesa Guerrera*. (serie de televisión). Estados Unidos. Universal Pictures Television.
- Stiehm, M. y Reid, E. (Directores). (2013). *The Bridge*. (serie de televisión). Estados Unidos. FX Productions / Shine America.

- Strong, J. y Lyn, E. (Directores). (2013). *Broadchurch*. (serie de televisión). Reino Unido. Kudos Pictures.
- Sud, V. y Bianchi, E. (Directores). (2011). *The Killing*. (serie de televisión). Estados Unidos. Fox Television Studios / Fuse Entertainment.
- Tannenbaum, N. K. (Productor). (2013). *Orange is the New Black*. (serie de televisión). Nueva York, Estados Unidos. Lionsgate television.
- Vincent, T, y Macdonald, H. (Directores). (2013). *The Tunnel*. (serie de televisión). Reino Unido y Francia. Canal+ / Kudos Film and Television.
- Von Trier, L. (Director). (1994). *The Kingdom*. (serie de televisión). Dinamarca. DR.
- Whedon, J. y Contner, J.A. (Directores). (1997). *Buffy, Cazavampiros*. (serie de televisión). Estados Unidos. BBC.

Películas citadas:

- Huston, J. (1941). *El Halcón Maltés* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Lynch, D. (1986). *Blue Velvet* [Película]. Estados Unidos: Laurentiis Entertainment Group.
- Polanski, R. (1974). *Chinatown* [Película]. Estados Unidos: Long Road Penthouse.
- Ross, G. (2012). *Los Juegos del Hambre* [Película]. Estados Unidos: Lions Gate.

Novelas citadas:

- Larsson, S., & Keeland, R. (2009). *Millenium*. London: MacLehose Press - Quercus.
- Poe, E. (1841). *Los Crímenes de la Calle Morgue*. Filadelfia. Graham's Magazine.

- Collins, W. (1868). *La Piedra Lunar*. Londres: Tinsley Brothers.

Webgrafía:

- Charles, M. (2006). Mercedes Charles: La televisión y la construcción de género.

Recuperado de: <https://bit.ly/2yI0kvu>