

Representaciones etarias de las mujeres mayores en la ficción audiovisual. *Fleabag* como caso de estudio

Age representations of older women in TV fiction. Fleabag as a case study



Almudena Mata-Núñez. Investigadora predoctoral FPU en el departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Sevilla. Graduada en Periodismo y en Comunicación Audiovisual (US), premio Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, premio Real Maestranza de Caballería y premio Extraordinario de Fin de Estudios de la Universidad de Sevilla. Máster en Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales (US), en Cinematografía (UCO) y en Estudios de Género (UNED). Es miembro del grupo de investigación en Imagen, Medios Audiovisuales e Historia de la Comunicación de la Universidad de Sevilla. Sus líneas de investigación se centran en la narrativa audiovisual, los estudios de género y la cultura de masas.

Universidad de Sevilla, España
amnunez@us.es
ORCID: 000-0002-9051-2397

Recibido: 07/02/2023 - Aceptado: 04/07/2023 - En edición: 28/09/2023 - Publicado: 01/01/2024

Received: 07/02/2023 - Accepted: 04/07/2023 - Early access: 28/09/2023 - Published: 01/01/2024

Resumen:

Siguiendo las investigaciones sobre la representación de los adultos mayores en el discurso mediático y los descubrimientos sobre su sexualidad, este trabajo presenta un análisis narrativo desde una perspectiva crítica feminista de la serie *Fleabag* (Waller-Bridge, 2016-2019). En concreto, el estudio se centra en el personaje de la Madrina, una mujer de mediana edad que destaca por un discurso abiertamente sexual. Se pretende comprobar cuál es la construcción narrativa que se ofrece de las mujeres adultas mayores en la ficción audiovisual en relación con el dispositivo de sexualidad (Foucault, 1977). Para ello, se ha diseñado una matriz de análisis propia a partir de trabajos previos como los de Casetti y Di Chio (2009), López Téllez y Cuenca García (2005) y Guarinos Galán (2018), entre otros. Los resultados del análisis muestran que el personaje se construye como una mujer de mediana

Abstract:

Following research on the representation of older adults in media discourse and discoveries about their sexuality, this paper presents a narrative analysis from a critical feminist perspective of the series *Fleabag*. Specifically, the study focuses on the character of the Godmother, a middle-aged woman who stands out for her overtly sexual discourse. The aim is to test the narrative construction of older women in audiovisual fiction in relation to the device of sexuality (Foucault, 1977). To do so, an analysis matrix has been designed based on previous works such as those by Casetti and Di Chio (2009), López Téllez and Cuenca García (2005) and Guarinos Galán (2018), among others. The results of the analysis show that the character is written as a middle-aged woman who does not comply with social gender expectations, largely due to the characterisation of her sexual activity

Cómo citar este artículo:

Mata-Núñez, A. (2024). Representaciones etarias de las mujeres mayores en la ficción audiovisual. *Fleabag* como caso de estudio. *Doxa Comunicación*, 38, pp. 227-245.

<https://doi.org/10.31921/doxacom.n38a1921>



Este contenido se publica bajo licencia Creative Commons Reconocimiento - Licencia no comercial. Licencia internacional CC BY-NC 4.0

edad que no cumple las expectativas sociales de género, en gran medida, debido a la caracterización de su actividad sexual en las perspectivas fenomenológica, formal y abstracta. Su discurso sobre el sexo desafía los códigos de poder asociados al género y colocan al personaje en la posición de villano del relato.

Palabras clave

Fleabag; sexualidad; mujeres mayores; feminismo; edadismo.

in phenomenological, formal and abstract perspectives. Her discourse on sex challenges the codes of power associated with gender and places the character in the position of the villain of the story.

Keywords:

Fleabag; sexuality; older women; feminism; ageism.

1. Introducción

En la representación mediática de hombres y mujeres entran en juego los estereotipos de género, concebidos como creencias en la adecuación a roles sociales en función del sexo de los individuos. A través de ellos, se entienden como naturales los procesos de socialización diferenciados entre hombres y mujeres, estando estas últimas constreñidas por las ideas de sumisión al hombre y el ideal de maternidad (Castillo-Mayén y Montes-Berges, 2014). El auge de las series para plataformas digitales ha aumentado los contenidos dirigidos al público femenino, por lo que habría que plantearse si «el feminismo y la movilización a favor del empoderamiento de las mujeres ejercen su influencia sobre la audiencia, y en particular sobre las mujeres» (Gavilán, Martínez-Navarro y Ayestarán, 2019, p. 368). Por este motivo, nos preguntamos por la representación de la sexualidad en las mujeres mayores en la ficción televisiva y nos centramos en un caso concreto de estudio: la serie *Fleabag*, emitida en BBC 3 entre 2016 y 2019.

La serie está compuesta por dos temporadas de seis episodios de alrededor de 25 minutos cada uno. Se trata de una comedia que encaja con las que en los años setenta hacían frente al escapismo de la época anterior recurriendo a «temas más escabrosos en ese momento, como el racismo, el feminismo o la lucha de clases» (Yebra Romero, 2021, p. 21). Escrita y protagonizada por Phoebe Waller-Bridge, *Fleabag* es la historia de una mujer en la treintena incapaz de mantener relaciones sanas, tanto con sus familiares, como con sus amantes. Tras las muertes de su madre y de su mejor amiga, Fleabag tiene que afrontar la soledad a la vez que intenta mantener los vínculos emocionales con su hermana, Claire (Sian Clifford), y su padre (Bill Paterson), quien ha rehecho su vida con la madrina de sus hijas (Olivia Colman).

En general, la serie ha captado una notable atención académica, sobre todo, por el uso de la mirada y el discurso a cámara que la protagonista utiliza para conectar con los espectadores (Jaarsma, 2022; Wilson, 2022; Beaumont, 2021; Gibbons y Whiteley, 2021; van de Ven, 2021a, 2021b; Rocha Antunes, 2020; Shuster, 2020; Woods, 2019). *Fleabag* se dirige a un público imaginario que la sigue a todas partes, a la vez que estas miradas a cámara se configuran como marcas de narrador y espectador implícito, un recurso llamativo y poco usual en la narrativa tradicional.

Otros análisis han abordado la construcción de los personajes en *Fleabag* centrándose en su protagonista (Bassil-Morozow, 2020; Rodríguez Cruz, 2019), cuya representación encaja en la tipología de joven precaria de Woods (2019), quien habla de un tipo de comedias protagonizadas por mujeres blancas de clase media que sufren una frágil situación económica y social, lo que les conduce a la abyección física y emocional. Parte del aspecto cómico de estas narraciones se basa en la disrupción de género a causa del comportamiento de los personajes femeninos según normas sociales naturalizadas como masculinas (Woods, 2019).

Esta investigación se centra en el personaje de la Madrina, quien, después de la muerte de su amiga, la madre de *Fleabag*, inicia una relación con el padre de esta. La Madrina es una mujer adulta de mediana edad, físicamente independiente, blanca, de clase media alta, vinculada al mundo artístico –su actividad laboral no requiere un esfuerzo físico excesivo–, que cuenta con conocimientos culturales y tiene reconocimiento social como artista. Desde una cuestión más genérica como puede ser «¿Cuál es la representación de las mujeres mayores en el audiovisual?», es posible concretar en dos objetivos más específicos:

1. Analizar el personaje de la Madrina en *Fleabag* en su relación con la sexualidad.
2. Esclarecer el tipo de representación de este personaje desde la perspectiva feminista.

Estos objetivos de investigación implican, necesariamente, optar por una perspectiva interseccional que considere la significación social de lo que supone reunir en una misma identidad individual los aspectos relacionados con el género, el erotismo vinculado a la feminidad, la edad, la procedencia étnica y la clase social. La hipótesis de partida es que la sexualidad de una mujer joven no será interpretada de la misma forma que la de una mujer mayor y, a su vez, entre estas últimas, no estarán en las mismas circunstancias las mujeres blancas, europeas y de una clase social acomodada, que aquellas procedentes de países en desarrollo, que sufren discriminación racial y cuya pertenencia a la clase obrera las obliga a centrar sus esfuerzos físicos en el sustento económico de sus familias, y que sufren enfermedades y dolencias más acusadas que otras mujeres en posiciones acomodadas.

Entre los múltiples estereotipos negativos que Agulló Tomás (2001) identifica en torno a la imagen de la mujer mayor en el cine se encuentra el de aquella que ha dejado de ser objeto de deseo sexual, idea que encaja con la demonización de los personajes mayores femeninos que siguen manteniendo una vida sexual activa que, supuestamente, no les corresponde. Esta construcción del cuerpo femenino es el resultado de la estructura patriarcal¹ en el discurso audiovisual, que crea una imagen de la mujer vista según un ideal que es habitualmente asociado a la visión masculina (Mulvey, 1989). Las bases de la Teoría Fílmica Feminista se asientan en la identificación del cuerpo femenino como objeto de consumo frente a la mirada del espectador-varón-heterosexual (Bernárdez Rodal, 2015); por lo que, en este sentido, Mulvey (2019) considera como feministas aquellas obras que no solo cuentan historias en las que las mujeres ocupan nuevos roles, sino que, además, innovan en los mecanismos narrativos de producción de significados, por ejemplo, a través de la alteración del orden y el tiempo del relato.

Las investigaciones previas sobre la relación entre los medios y las personas mayores destacan el progresivo envejecimiento de la población, el descenso de la tasa de natalidad y el aumento de la esperanza de vida debido, entre otros factores, a las mejoras sociosanitarias que permiten una mejor calidad de vida y la incorporación masiva de las mujeres en el mercado laboral (Vives Barceló, Sánchez-Prieto y Torres Olías, 2020). Artículos como los de Mancebo-Aracil y Ramos-Soler (2015) inciden en la infrarrepresentación audiovisual de las personas de más de 50 años, a lo que se añade el escaso interés del mundo académico por investigar sobre los discursos etarios. Es lo que algunos autores señalan como invisibilidad dentro de las formas que adopta la violencia simbólica ejercida por los medios de comunicación (Vives Barceló et al., 2020). Los estudios más habituales son aquellos que se preguntan por la representación de personas mayores en la publicidad, dado que componen un grupo social con poder adquisitivo (Mancebo-Aracil, 2014; Ramos Soler y Papí Gálvez, 2012). De esta manera, se denuncia que una escasa o negativa repre-

¹ El patriarcado es una estructura social, cultural y política que conforma la mayoría de las sociedades en occidente. Las representaciones patriarcales y las actitudes machistas derivadas de las anteriores pueden ser ejecutadas tanto por hombres como por mujeres que tienen interiorizados esos esquemas simbólicos.

sentación en los medios «no solo puede afectar a la manera en que las personas mayores se perciben, sino que, además, puede tener un efecto opresivo en su bienestar mental» (Vives Barceló et al., 2020, p. 93), a lo que se suma la percepción que otros grupos sociales tendrán de ellos según lo que muestren los medios. Tous-Rovirosa et al. (2013) destacan en su revisión bibliográfica que las mujeres de más de 60 años solo representan un 4 % de los personajes de las series norteamericanas.

La pertenencia a un grupo etario «permite predecir ciertos atributos, estilos (o incluso más marcadamente, “culturas”), intereses grupales, valores y hasta sentimientos» (Morganroth Gullette y Molinari Tato, 2010, p. 80), por lo que, sin una perspectiva crítica, la edad puede ser tomada como categoría totalizadora. El de los adultos mayores es un grupo poblacional que, retirado de las actividades productivas, forma parte, igualmente, de los consumidores de productos audiovisuales, por lo que sería conveniente incorporar figuras con las que puedan identificarse. Sin embargo, los personajes mayores de 50 años son pocas veces protagonistas de las ficciones en las que aparecen y, en ocasiones, están ligados a géneros de ficción como los dramas médicos debido a que se entiende como natural la vinculación de estos individuos con las enfermedades causadas por una edad avanzada (Mancebo-Aracil y Ramos-Soler, 2015). López Téllez y Cuenca García (2005) explican que la vejez es una construcción moderna y que el envejecimiento tiene que ver con las transformaciones físicas más que con una edad concreta. La edad se considera un concepto social que incluye las dimensiones cronológica, fisiológica, social y psicológica, todas ellas condicionadas por la percepción de género de los sujetos (Ramos Toro, 2018).

La hipótesis de partida en este trabajo es que la caracterización en torno a la sexualidad que se hace de la Madrina en *Fleabag* influye en el rol que ocupa en el relato, situándola como antagonista. En este caso, la investigación se centra en un personaje *mayor* en oposición a otros considerados jóvenes, pero sin pertenecer al grupo que denominaríamos tercera edad. Más bien, se podría afirmar que el personaje de la Madrina se encuadra en el segmento de la mediana edad, en torno a los 50 años. Si bien no es una mujer anciana, su edad la distancia de la protagonista por la pertenencia a una generación anterior. Morganroth Gullette y Molinari Tato (2010) resaltan, precisamente, que «[l]a mediana edad no tiene fronteras distintivas: es peligrosamente maleable» (p. 80), aunque se da por hecho que es un personaje femenino afectado por la menopausia y el imaginario social que ello conlleva, sobre todo, en las implicaciones sobre las relaciones sexuales entre personas mayores.

En la línea de Ramos Toro (2018), hablamos de mujeres mayores en su relación con el proceso de envejecimiento y no como etapa, por lo que la franja etaria se amplía a edades previas a los 60-65 años. La vejez ha dejado de ser un periodo de declive físico y mental gracias al aumento de la esperanza de vida, por lo que los estereotipos asociados a las personas mayores de 50 años deben ser analizados críticamente. Freixas Farré (2008) referencia el término acuñado por Butler (1969) como *edadismo*, entendido como un estereotipo de discriminación contra las personas mayores, «de tal manera que dejan de ser vistas como seres humanos, para situarlas en un contenedor mental que identifica la vejez con elementos peyorativos como enfermedad, disminución de las capacidades mentales, fealdad, dependencia, aislamiento, pobreza y depresión» (p. 43). Así, la imagen de la vejez no supone únicamente un rechazo de las personas mayores, sino, también, del proceso de envejecimiento (Pinazo Hernandis, 2013). Esta asociación negativa con el concepto de vejez está aún más pronunciada en el caso de las mujeres mayores, que se enfrentan a una doble discriminación, por edad y sexo. La edad implica una construcción cultural que afecta tanto a personas jóvenes como a mayores, establece una jerarquía social y, «en la vejez, confiere una pérdida de poder, de autoridad y de estatus a todas las personas designadas como “viejas”» (Freixas Farré, 2008, p. 51).

1.1. Sexualidad y representación etaria

La sexualidad está marcada por la socialización del cuerpo y la significación que se le otorga (Bourdieu, 2000); la «venta» del cuerpo necesita de una estructura social que la mantenga, por lo que se hace necesario que la sexualidad esté presente en el imaginario colectivo. La narrativa creada por los medios de comunicación se entiende como eminentemente patriarcal, lo cual conlleva crear una imagen de las mujeres a disposición de los hombres, ya sea como objeto de placer o en el desempeño maternal.

El significado social de los cuerpos se diferencia en función de la identificación de género, y al cuerpo femenino se le exige un atractivo sexual auspiciado por el canon de belleza. Los cuerpos de las mujeres pueden ser modificados (perfeccionados) gracias a la compra y aplicación de productos y procesos que aseguran la conservación de su juventud y el ajuste al canon de belleza imperante. Wolf (1991) define el mito de la belleza como una «violenta reacción contra el feminismo, que utiliza imágenes de belleza femenina como arma política para frenar el progreso de la mujer» (p. 14); esto es, una forma de control social que ocupa los subconscientes de todas las mujeres, quienes se esfuerzan por alcanzar un ideal físico que marca su valor social. Aunque el mito de la belleza se relaciona con una determinada apariencia del cuerpo, las cualidades valoradas dependen de los contextos sociohistóricos. En la actualidad, la belleza se identifica con las mujeres jóvenes, delgadas, aunque con curvas, con las zonas eróticas resaltadas convenientemente mediante el maquillaje o la cirugía plástica. Los atributos asociados a la belleza son «simples símbolos de la conducta femenina que dicho periodo considera deseable: *el mito de la belleza siempre prescribe en realidad una conducta y no una apariencia*» (Wolf, 1991, p. 17).

Esta vinculación de la belleza con la juventud supone el rechazo a los procesos de envejecimiento por parte de las mujeres, lo que afecta enormemente a la práctica sexual en la madurez, pues «sentir la pérdida del atractivo implica con frecuencia dejar de actuar con libertad en la búsqueda de la satisfacción de los deseos y necesidades sexuales» (Freixas Farré et al., 2010, p. 41). Por esto, se hace necesario estudiar la sexualidad de las mujeres mayores, las consecuencias de la falta de educación afectivo-sexual y los cambios físicos producidos por la edad (Freixas Farré, 2008). Se trata de un tema de especial importancia, dado que «muchas personas mayores ni se plantean la legitimidad de mantener una vida sexual satisfactoria, con pleno derecho a obtener intercambio y placer sexual. La sociedad, así como otros profesionales de la salud, no hablan ni atienden a esta área» (Martínez Riera, 2017, p. 61).

La sexualidad está vinculada a los saberes y grandes discursos que rigen los cuerpos, la normatividad que determina las relaciones de poder y la subjetividad, en tanto que cada individuo define su identidad a través su concepción como sujeto. Estos tres atributos dan lugar a lo que se identifica como el «dispositivo de la sexualidad», el cual fue conceptualizado con el nacimiento del capitalismo burgués con el fin adaptar las relaciones familiares a un nuevo sistema productivo. El dispositivo de la sexualidad establece una referencia a la moral que ha marcado el desarrollo y el entendimiento de las relaciones sexuales en occidente y que, en consecuencia, ha mediado la actuación de los cuerpos. Entender el sexo como acto impúdico supone consagrar el silencio social en torno a él, y apoyar las manifestaciones culturales que actúan como prohibición. El saber, entonces, tendrá una vinculación directa con el poder y la transgresión de las normas de conducta. Por este motivo, se considera que el simple discurso sobre la sexualidad supone una ruptura con el orden impuesto, ya que, «[s]i el sexo está reprimido, es decir, destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el solo hecho de hablar de él, y de hablar de su represión, posee como un aire de trasgresión deliberada» (Foucault, 1977, p. 13).

Aun así, debe reconocerse que los discursos sobre el sexo se han multiplicado; la cuestión es desde dónde se están produciendo. Para Foucault (1977), esta proliferación proviene del poder mismo, ya que hay una «incitación institucional a hablar del sexo, y cada vez más; obstinación de las instancias del poder en oír hablar del sexo y en hacerlo hablar acerca del modo de la articulación explícita y el detalle infinitamente acumulado» (p. 26). Pero no importa solo cuánto se habla sobre un tema, pues también es determinante lo que se dice sobre él y con qué intención. Cuando discursos reglados como el Derecho regulan el sexo –uniones legales, matrimonios, conceptualización de la familia, etc.– se materializa un imaginario sobre lo aceptable y permitido en una determinada sociedad. Quienes se encuentran en los márgenes de estas normas serán juzgados por su sexualidad según su ruptura con la heteronormatividad obligatoria. En mayor o menor medida, serán enjuiciadas las relaciones no monógamas, las no heterosexuales y todas aquellas que impliquen algún tipo de las codificadas como filias.

La sexualidad vincula género, erotismo, afecto, amor y placer con «pensamientos, fantasías, deseos, creencias, actitudes, valores, actividades prácticas, roles y relaciones» (Badenes-Sastre et al., 2017, p. 26). En lo que refiere a la sexualidad femenina, esta «ha sido invariablemente definida en contraste tanto como en relación al varón» (de Lauretis, 1996, p. 21); es decir, su conceptualización continúa el esquema de identificación de la sexualidad con las prácticas heterosexuales «y primariamente [la] penetración» (de Lauretis, 1996, p. 22). Tradicionalmente, el único acercamiento a la sexualidad femenina se ha llevado a cabo por su vinculación con la reproducción de la especie, aunque, en muchos casos, la propia mirada masculina rechaza la maternidad como fuente de deseo erótico.

La finalización del ciclo reproductivo de las mujeres no impide que sigan manteniendo una vida sexualmente activa, ya que, a pesar de que los cambios corporales debido al envejecimiento pueden suscitar problemas en el mantenimiento de relaciones sexuales, las investigaciones confirman que la sexualidad está presente durante toda la vida de los seres humanos, si bien se expresa «de diferentes maneras a lo largo de todo el ciclo vital» (Sierra et. al, 2014, p. 65). De esta forma, la madurez puede entenderse como un periodo personal de mayor enriquecimiento, «donde la creatividad puede ocupar un lugar más importante en la vida de la persona mayor, una vez esta ha sido liberada de responsabilidades familiares y laborales llevadas a cabo en etapas anteriores de su vida» (Molina-Luque et al., 2018, p. 45). Se ha constatado que las prácticas sexuales más comunes entre los adultos mayores son el sexo vaginal, el sexo oral y la masturbación mutua, mientras que «[e]l sexo anal y el cibersexo son prácticas puntuales» (Freixas-Farré y Luque-Salas, 2014, p. 216). No obstante, «[e]xisten diferencias en la vejez a causa de la orientación sexual y la identidad de género motivadas por la discriminación sufrida» (García Albertos, 2018, p. 126), por lo que no es posible generalizar sobre el comportamiento sexual y social de los adultos mayores.

En contra de lo que se suele creer, el deseo sexual no desaparece con la edad, sino que en la etapa adulta suele haber una trasposición de la actividad mantenida en la juventud (Árraga Barrios y Montiel, 2013; Freixas Farré et al., 2010; Fernández Hernández et al., 2006). Por el contrario, la disminución de la actividad sexual se debe a los elementos socioculturales que afectan a las relaciones personales, a las propias relaciones de pareja en sí mismas, a la situación psicológica de cada individuo y a otros aspectos coyunturales (Freixas Farré, Luque Salas y Reina Giménez, 2010). Según los estudios empíricos sobre la sexualidad en personas mayores, esta depende, principalmente, de la existencia de una pareja estable y de deseo sexual (Fernández Hernández et al., 2006). Así, se puede afirmar que el «funcionamiento sexual está determinado, además de por factores fisiológicos, por aspectos afectivos, cognitivos y habilidades conductuales relacionadas con la sexualidad» (Sierra et al., 2014, p. 65). Respecto a la vincu-

lación de enfermedades con una escasa actividad sexual, los investigadores no han encontrado una relación patente, excepto en los casos en los que las mujeres hayan padecido un cáncer (Fernández Hernández et al., 2006).

Si una mayor edad ha sido asociada simbólica y culturalmente con el decaimiento físico, no sorprende que la sexualidad sea una práctica negada a las personas mayores. El rechazo a la sexualidad en estas franjas de edad se traduce en una repulsión hacia los cuerpos mayores, a los que se les niega el derecho de aparecer en pantalla. Como denuncian algunos autores, en especial el cuerpo de las mujeres es enmarcado en un proceso de decadencia a partir de su relación con la menopausia, las arrugas o las canas (Freixas Farré, 2008). Esta concepción del cuerpo envejeciente lleva a suponer que las personas mayores no pueden ser atractivas y que, por consiguiente, el deseo sexual debe desaparecer, por ser considerado inapropiado para tales cuerpos (Freixas-Farré y Luque-Salas, 2009). En la medida en que la juventud establece el ideal de belleza, «los signos físicos del envejecer son señal de fracaso personal» (Freixas Farré, 2008, p. 53). Las mujeres son condenadas a aparentar juventud durante toda su vida para ser aceptadas socialmente, algo que no deja de importar hasta los 80 años, cuando por fin valoran su propia longevidad (Ramos Toro, 2018).

2. Metodología

Esta investigación se sirve del análisis narrativo de los productos audiovisuales para estudiar los personajes de una obra concreta. Casetti y Di Chio (2009) plantean una clasificación en la que los personajes se incluyen en el grupo de los existentes, entendidos como todos los elementos presentes en una historia. En concreto, los personajes se distinguen de otros existentes debido al criterio anagráfico, el cual implica que tienen un nombre propio; el criterio de relevancia, determinado en función de su peso en la historia, y otro de focalización de la atención en la narración (Casetti y Di Chio, 2009). Partiendo de estas consideraciones iniciales, se plantea en este trabajo un análisis del personaje como existente, atendiendo a atributos sobre la psicología de los personajes de ficción apuntados por otros autores, así como a categorías propias derivadas del examen teórico anteriormente expuesto.

Para su estudio de los personajes mayores en las series de televisión, López Téllez y Cuenca García (2005) se valen, principalmente, del análisis actancial de los personajes para determinar la función que desempeñan en la trama. Los autores también estudian los rasgos sociodemográficos del personaje, lo que equivaldría a su caracterización como persona desde una perspectiva fenomenológica (Casetti y Di Chio, 2009); la relación con el espacio que ocupa, los eventos y tramas en los que participa y su posición dentro del esquema actancial. Si ampliamos esta visión, además de la perspectiva fenomenológica, podemos añadir la perspectiva formal, que contempla a los personajes en función del rol que asumen en la narración, y la abstracta, referida al esquema actancial. Esta triple perspectiva de análisis es la que propone Guarinos Galán (2018) en su estudio del personaje envejeciente. Por su parte, en su investigación sobre la vejez en el cine, Pinazo Hernandis (2013) se centra en el análisis de contenido y distingue dos grandes bloques temáticos. De un lado, los acontecimientos vitales relacionados con cambios sociales, que incluyen la jubilación, la viudedad, el síndrome del nido vacío y la proximidad de la muerte, propia o ajena. De otro lado, estarían las relaciones sociales, entre las que se distinguen dos tipos: las afectivo-sexuales y las relaciones familiares.

Siguiendo la estela de investigaciones anteriores, aquí se plantea un análisis del personaje desde la triple perspectiva narrativa, como persona, rol y actante. Teniendo en cuenta el marco teórico expuesto, esta investigación parte de la perspectiva de los Estudios de Género, por lo que se torna necesario añadir categorías que hagan referencia a estereotipos y desigualdades. Para ello se ha elaborado una ficha de análisis original, a partir de las consideraciones de los estudios anteriormente comentados.

Tabla 1. Ficha de análisis

Personaje		
Escena		
Espacio		
Perspectiva fenomenológica		
Edad		
Estado civil		
Apariencia física		
Psicología	Tareas de cuidados	
	Relaciones	Familiares
		Amistad
		Sororidad
	Profesión	
	Sexualidad	
Arquetipos		
Perspectiva formal		
Rol	Activo	
	Pasivo	
Perspectiva abstracta		
Tipo de actante		

Fuente: elaboración propia a partir de Casetti y Di Chio (2009), López Téllez y Cuenca García (2005) y Guarinos Galán (2018)

En cuanto al objeto de estudio, se ha tomado el personaje de la Madrina, de la serie *Fleabag*, como muestra de los personajes femeninos de mediana edad con desarrollo propio en la ficción. En este caso, aunque se trata de un personaje secundario, no por ello resulta desdeñable, pues «[u]n personaje secundario puede desempeñar diversas funciones en una historia, entre ellas ayudar a definir el papel del protagonista, transmitir el tema principal de la historia y contribuir al desarrollo de la misma» (Seger, 2011, p. 110). En total, el corpus de estudio se compone de las dos temporadas de la serie, de seis capítulos cada una, que suponen el conjunto de la producción. Si bien se han visualizado todos los episodios completos, el personaje de la Madrina aparece en

nueve de ellos, de los que en cuatro está presente casi durante la totalidad del relato, mientras que en los cinco restantes participa en escenas puntuales².

3. Resultados y discusión

Al aplicar el análisis narrativo a los personajes de la serie *Fleabag*, destaca que son pocos los que cumplen con el criterio anagnóric, ya que la mayoría carece de nombre. Se conocen los nombres de la hermana de la protagonista, su marido y su hijastro, sin embargo, el resto de personajes son identificados por apodosos, a veces, nunca se menciona una forma de dirigirse a ellos. El más destacable es el caso de Fleabag, que se asume como apodo, simplemente, porque es el título de la serie y ella es su protagonista. En este trabajo se analiza especialmente el personaje de la Madrina, el cual es uno de esos personajes sin nombre y al que se conoce por su relación familiar con la protagonista.

La Madrina es un personaje secundario que aparece en nueve de los doce episodios de la serie. En cuatro de ellos está presente casi durante la totalidad del relato, mientras que en los cinco restantes participa en escenas puntuales. Se trata de una figura que suele aparecer en distintos espacios de la casa familiar, desempeñando distintas actividades, o en celebraciones que reúnen a todos los personajes, aunque estos encuentros también se enmarcan en sitios públicos como restaurantes. En general, los espacios en los que se muestra a este personaje tienen que ver con la familia, por lo que la vinculan con el ámbito de lo doméstico. A su vez, tanto la habitación que utiliza de estudio como los espacios de exposición la encuadran en el mundo artístico, por lo que es destacable que, dentro de la casa, tiene su *habitación propia* que la conecta con el exterior por medio de su creación artística, que también exhibe públicamente. Estamos, por tanto, ante un personaje que se mueve en la frontera del espacio público y privado, siendo este último el lugar donde crea la identidad que luego muestra al exterior.

Entrando en las consideraciones de la perspectiva fenomenológica, que abarca el personaje en su construcción como persona, se entiende que el personaje de la Madrina es una mujer de mediana edad, aunque no se especifica en ningún momento cuántos años tiene. La actriz que la interpreta, Olivia Colman, tenía unos 41 años al inicio de la serie, mientras que Bill Paterson, su pareja en la ficción, 70. Esta diferencia de 29 años entre los intérpretes no es puesta de manifiesto en la serie. En la ficción, el personaje de la Madrina era amiga de la madre de Claire y Fleabag, por lo que podemos presuponer que tenían una edad similar, lo que implica que la edad de la pareja debe ser cercana. No obstante, en la segunda temporada se comenta que la Madrina fue alumna de la madre de Fleabag, por lo que esto explicaría que fuera un poco más joven que ella. Por este motivo, si el Padre encaja en la

2 En el primer episodio de la primera temporada la vemos casi al final, cuando la protagonista irrumpe en casa de su padre de madrugada y ella está pintando en la habitación que utiliza como estudio. La siguiente vez que aparece es en el tercer capítulo, en algunas escenas de la fiesta de cumpleaños de Claire. Los episodios cinco y seis, dedicados a la comida por el aniversario de la muerte de la madre y la *Sexhibition*, respectivamente, cuentan con mayor tiempo de la Madrina en pantalla, pues aparece a lo largo de toda la duración. En cuanto a la segunda temporada, ocurre algo similar en el primer episodio, en el que toda la familia se reencuentra para cenar y celebrar el compromiso de la Madrina y el Padre, al igual que en el último capítulo, dedicado a la boda entre ellos. Por su parte, en el segundo episodio, el personaje está presente en la secuencia del posado para el retrato que pinta de Claire y Fleabag; en el cuarto capítulo aparece en los *flashbacks* que hablan sobre el funeral de la madre y, en el quinto, únicamente lo hace en el inicio, cuando tiene un ataque de ira porque el cura les comunica que no podrá officiar su boda.

franja de los 60 años³, podríamos deducir que la Madrina tiene en torno a los 50. Estas consideraciones llevan a pensar que se ha optado por una actriz más joven para un personaje en la mediana edad, de modo que se niega el envejecimiento de la imagen de las mujeres en la ficción, ya que, aunque el personaje pueda ser mayor, su apariencia física es la de alguien diez años más joven. Esta categorización de las actrices mayores de 40 años coincide con la denuncia de muchas de ellas cuando señalan que, al cumplir cierta edad, los papeles habituales acaban para ellas y son encasilladas tempranamente en otros de madres y abuelas.

En cuanto al estado civil de la Madrina, es una mujer con pareja, el Padre, con quien se casa en el último capítulo de la serie. En ningún momento se comenta si ha estado casada antes, aunque ella sí menciona haber tenido otras parejas. Su apariencia física es la de una mujer mayor adulta con aspecto juvenil. Luce siempre una amplia sonrisa que contrasta con muchos de los comentarios hirientes que profiere, sobre todo, a Fleabag. El estilo de su pelo cambia en el tiempo, ya que, cuando muere la madre de Fleabag, lo lleva muy largo y rizado, después, en media melena y, en la última temporada, lleva un corte más masculino. Habitualmente, suele acompañar su peinado con pañuelos de colores o tocados de distinto tipo. Su apariencia se completa con ropa holgada de diseños estrafalarios que resaltan su perfil artístico. No es una mujer especialmente delgada ni interesada en el canon de belleza, sino que tiene un estilo propio y un cuerpo normativo para la edad que representa.

La construcción psicológica del personaje es interesante, ya que, en cierta medida, determina el rol que ocupa en la narración. En primer lugar, en lo que se refiere a las tareas de cuidados, estas no se muestran en imagen, a pesar de que el personaje es enmarcado mayormente en el espacio doméstico. Tan solo se aprecia una mención en el diálogo que mantiene con Fleabag en el último episodio de la serie, en el que le pide que respete la boda, ya que, de ese modo, será ella quien se haga cargo del Padre cuando este sea mayor. Es decir, está dispuesta a entregarse al cuidado de una persona dependiente cuando llegue el momento. En lo que respecta a las relaciones familiares, estas son las más importantes para este personaje, ya que su participación narrativa depende de su vínculo con el Padre, por el que se convierte en madrastra. La relación con sus hijastras es tormentosa, especialmente con la protagonista. Aunque intenta aparentar buena voluntad, queda claro que la Madrina no soporta a Fleabag y sus comentarios hacia ella son siempre despectivos e irónicos. Critica su aspecto físico, el de sus acompañantes, su actividad sexual, su desempeño laboral, e, incluso, la pinta de espaldas en el retrato que le regala al Padre por la boda.

Las amistades de la Madrina son casi inexistentes, pues únicamente se muestran ligeros atisbos en el capítulo de la boda, si bien ella había hecho previamente mención a sus amigas en el segundo capítulo de la segunda temporada. Mientras Claire y Fleabag posan para el retrato que está pintando, saca el tema del aborto, que la protagonista dice haber sufrido para cubrir a su hermana, y lo compara a los de sus supuestas amigas, de las que solo una tuvo finalmente hijos, algo de lo que, según ella, se arrepiente. Esta conversación sirve a las hermanas para preguntar por qué ella nunca los tuvo, a lo que responde que aún se lo está pensando, lo que funciona como línea cómica, pues se da a entender que, por su edad, la Madrina ya no puede tener hijos. En cualquier caso, no se muestra a la Madrina manteniendo ningún tipo de relación con otros personajes que no sean el padre de Fleabag. Sin embargo, el día de su boda presenta a varios invitados como sus amigos. La mayoría son mucho más jóvenes que ella, y lo único que tienen en común es la pertenencia a distintos grupos sociales habitualmente oprimidos y marginales por procedencia

3 En el guion del primer episodio, justo antes de la aparición del Padre en escena, una acotación indica que es un «hombre agotado en sus cincuenta» (Waller-Bridge, 2019, p. 27).

étnica, orientación sexual o capacidades físicas. Es llamativo que lo que dice de ellos al presentarlos no es su profesión, sino sus orientaciones sexuales o diversidades físicas, como si fueran raras piezas en una colección de arte. Además, se da a entender que su círculo social es muy alternativo, compuesto por personas muy interesantes y alejadas de lo convencional.

Por su parte, las relaciones con otras mujeres se limitan a las que mantiene con Claire y Fleabag, además de con el recuerdo de su madre. Si bien con Claire se muestra cordial, la relación con Fleabag y su madre es de competitividad total, principalmente, para hacerse con el poder del núcleo familiar y el amor del Padre. El del amor es un tema de especial importancia, pues tanto Fleabag como la Madrina mantienen el ideal de que es necesario estar en pareja para ser feliz. Es por esto por lo que la Madrina ataca continuamente a su hijastra diciéndole que va a estar sola toda su vida, a la vez que le recuerda que ella ha encontrado el amor con el Padre⁴. Por tanto, aunque su obra artística hable, en cierto modo, de la liberación de las mujeres, no es posible afirmar que ejercite la sororidad en su vida privada. Más bien, la Madrina percibe a otras mujeres como obstáculos para lograr sus objetivos, principalmente, el de conseguir al hombre que desea. Esto la coloca, por tanto, en el plano del posfeminismo neoliberal⁵.

En la relación con Fleabag hay que destacar un elemento conductor durante toda la serie: la estatua de un cuerpo femenino desnudo sin extremidades que Fleabag roba del estudio de la Madrina en el primer episodio. En esta secuencia, la figura es descrita como «la expresión de cómo las mujeres son guerreras sutiles», que no necesitan utilizar la fuerza para lo que quieren, pues se bastan con su «feminidad innata»⁶ (Waller-Bridge, 2019, p. 29). En su primera interacción, la Madrina explica que la figura tiene un elevado valor económico, por lo que la protagonista la roba para fastidiar a su madrastra y, a la vez, conseguir algo de dinero, que tanto necesita. La estatua es un símbolo de la sexualidad femenina, pero también de la madre ausente, pues, más adelante, la Madrina explica que la modeló basándose en ella.

La estatua representa a una mujer cisgénero desnuda, identificable por sus pechos, esos que la madre de la protagonista había perdido a causa de un cáncer de mama que, finalmente, produjo su muerte. Los pechos, como símbolo de la maternidad, adelantaban la pérdida física total del cuerpo de la madre, y la conexión con las hijas (Wilson-Scott, 2020). La figura de la madre es, por tanto, de una ausencia bastante notoria, ya que determina la relación de Fleabag con su madrina/madrastra. La efigie del torso ocupa visualmente el espacio del cuerpo ausente de la madre, y es un motivo de disputa entre Fleabag y su madrina. Inicialmente, se encuentra en el estudio de la Madrina, dentro del espacio familiar, que ha sido reclamado por la madrastra. La presencia de

4 En la comida del aniversario de la muerte de la madre, la Madrina cuenta el tema de su exhibición, y explica lo afortunada que es por estar junto a un hombre sexualmente activo que la tocará hasta el final de sus días, añadiendo que Claire también puede disfrutar de ese privilegio, pero no su hermana. «I'm very lucky. I will be touched until the day I die. And so will you, Claire. It's really all that humans want. Is to be loved. And to be touched» (Waller-Bridge, 2019, p. 149).

5 Martínez-Jiménez (2021) define el posfeminismo neoliberal como «una nueva y particular narrativa económico-cultural que aspira a (re)articular las ideas, valores, emociones y prácticas de "las mujeres" [...] a las necesidades de (re)producción del capitalismo neoliberal frente a las posibilidades contrahegemónicas feministas. El discurso postfeminista neoliberal expone, pues, un potente valor performativo por el cual nuestras ideas y, sobre todo, lo que hacemos con ellas estarían dirigidas a sostener un estilo de vida, una manera de entender y hacer las cosas que, sencillamente, no disturbe e incluso engrase la legitimidad neoliberal, conteniendo y devolviendo a los márgenes de lo excesivo y radical a los propios feminismos» (p. 376).

6 Traducción propia.

«Godmother: Yes. She's actually an expression of how women are subtle warriors... strong at heart. You know, we don't have to use muscular force to get what we want. We just need to use our-

Fleabag: Tits.

Godmother: Innate femininity.

Fleabag: Tits don't get you anywhere these days. Trust me».

la madre ha quedado reducida a un mero objeto decorativo despojado de cara y voz, inerte en una estantería. *Fleabag*, que tiene prohibido el acceso a los lugares de su infancia, roba la estatua y, con ella, el rol maternal que había usurpado su madrina (Wilson-Scott, 2020).

Esta pieza constituye, sin duda, un elemento esencial en la relación entre *Fleabag* y su madrina, pues, además de ser objeto de discusión durante varios capítulos, cobra protagonismo en la exhibición artística de la madrina, la *Sexhibition*, donde la estatua termina por convertirse en un símbolo de poder disputado entre ambas mujeres. Tras haber sido robada por *Fleabag*, la Madrina no dispone de la pieza para incluirla en su exposición, pero lo utiliza en su favor explicando que, como otras muchas mujeres, ha sido desposeída de su libertad y de su cuerpo. Su obra *A Woman Robbed* representa cómo las mujeres son despojadas de su valor social, y con este posicionamiento denuncia la opresión de las mujeres, situándose como adalid del feminismo⁷. Lo que podría haber sido una victoria de *Fleabag* restaurando el valor de su madre acaba siendo revertido en la exposición cuando la Madrina se coloca en el papel de víctima.

Como explica Wilson-Scott (2020), es precisamente la privación de la estatua/madre lo que se pone de manifiesto en esta secuencia, si bien se aprecia claramente que esa falta no impide que la Madrina ocupe su espacio; es más, aprovecha el incidente para ganar mayor protagonismo sobre la figura ausente. Puede que *Fleabag* le robara la pieza, pero ella le ha robado «su hogar y su familia» (Wilson-Scott, 2020, p. 279). No es hasta el último episodio de la serie cuando se descubre que la pieza estaba basada en la madre de *Fleabag*, información que la Madrina ofrece cuando la protagonista le devuelve la estatua como regalo de boda. En esta conversación, la artista asegura que está contenta de que la figura vuelva a estar en su casa, obviando que esa es la casa de otra mujer, aquella que había tomado como modelo.

Igualmente, la presencia de la estatua es un recordatorio de la profesión de la Madrina; es una artista que ha logrado el éxito con su exposición sobre el sexo, la cual ha viajado por distintos países. La sexualidad, entonces, no se limita al plano privado, sino que alcanza relevancia pública a través de la expresión artística. En general, la actitud de la Madrina hacia el sexo es muy favorable, ya que habla abiertamente sobre ese tema y lo convierte en el motivo central de su trabajo. Si bien no se hacen referencias a prácticas concretas, sí se menciona la existencia de una actividad sexual ininterrumpida, ante lo que se muestra bastante orgullosa, contrastando con la actitud de rechazo hacia el mismo comportamiento por parte de *Fleabag*, ya que ella no tiene una pareja estable.

Más explícitamente, en la *Sexhibition* cuenta que tuvo su primer orgasmo con 11 años accidentalmente en un bidet, el cual forma parte de la exposición. Posteriormente, al hablar de uno de sus cuadros que dona a la rifa de la parroquia, revela que tuvo un orgasmo al terminarlo. En este sentido, se podría destacar que su cuerpo disfruta del placer, a pesar de estar atravesado por la marca de la edad que determina el fin de la procreación, esto es, la *funcionalidad* social. No obstante, frente al alarde de sexualidad de la Madrina, se constata que no es un personaje femenino sexualizado en términos de imagen, pues, al formar parte de un grupo etario alejado del ideal de belleza, no se considera como sujeto deseado. Frente a esta conceptualización, el discurso

7 «In fact her brutal snatching made me think of all the women of the world who have been robbed of their freedom, of their happiness and, in the saddest of cases, of their bodies. So in many ways, I have to thank the thief, for creating my most profound piece of work to date. *A Woman Robbed*» (Waller-Bridge, 2019, p. 169).

explícito de la Madrina sobre el sexo rompe con el tabú de la edad y reclama la capacidad de las mujeres adultas de practicar una sexualidad activa.

Además de las comentadas, en la *Sexhibition* destacan otras dos piezas: una figura de escayola de Harry, el exnovio de Fleabag, el cual se muestra desnudo y emasculado, y la pared en la que se encuentra su pene. Expuestos como si fueran trofeos, se distinguen una veintena de miembros de distintos hombres, toda una exhibición de poder a través del sexo como método de control y dominio sobre los hombres. La Madrina pregunta a Fleabag si es capaz de reconocer el del Padre, a lo que ella responde seleccionando el pene correcto. Esto molesta visiblemente a la Madrina, pues consideraba ese conocimiento como parte de su poder sobre su hijastra. En esta lucha de poder social e intrafamiliar también tiene cabida el económico, pues la Madrina utiliza su sexualidad, asociada al contexto sobre la liberación femenina, para vender sus piezas y lograr la fama que vincula con el éxito. Sus referencias a la lucha de las mujeres se diluyen en su egocentrismo, pues queda patente que no le interesa defender una causa común, sino situarse a ella misma en el centro⁸.

Por último, dentro de la perspectiva fenomenológica, hay que destacar la construcción de la psicología del personaje recurriendo a arquetipos narrativos. En este caso, es fácilmente identificable la unión de dos arquetipos contrapuestos: de un lado, el hada madrina que, en los cuentos, cuida de los príncipes o princesas que quedan huérfanos y desamparados, y del otro lado, el arquetipo de la madrastra malvada que rivaliza con los hijos por el amor del padre. Para Wilson-Scott (2020), la historia de Fleabag encaja a la perfección en el molde de los cuentos de hadas, en tanto que es una hija huérfana, cuidada por el padre, que acaba siendo expulsada de la casa familiar y condenada a la servidumbre de la malvada madrastra. Desde el primer capítulo de la serie hay referencias explícitas a este estereotipo cuando la Madrina aparece en escena por primera vez y Fleabag la presenta diciendo que «no es una madrastra malvada. Solo es gilipollas»⁹ (Waller-Bridge, 2019, p. 28).

Saidel (2020) señala que la Madrina personifica una dualidad narrativa entre dos estereotipos: el de la madrastra malvada y el del sabio o mentor, como profesor y protector del protagonista. Este simbolismo se establece, principalmente, en relación con la figura de la madre ausente, cuya presencia no visible es el único nexo familiar (Wilson-Scott, 2020). Frente a la concepción de lo materno como elemento amoroso, la madrina de Fleabag se alza como la personificación de la competitividad por el cariño del padre. Su poder va aumentando a lo largo de la serie, hasta que la relación culmina en matrimonio, sustituyendo por completo a la madre de la protagonista. Aunque ocupa el espacio de la madre, es obvio que rechaza el papel maternal, ya que la suya es una maternidad impuesta que no le corresponde.

Igualmente, al ser una maternidad no natural, el personaje no se ve afectado por los cambios biofisiológicos que registran multitud de mujeres, los cuales de Sa Vieira Abuchaim y Aparecida Silva (2006) identifican con el cambio físico del cuerpo, la asunción de nuevos roles familiares, la focalización en los hijos, y la división mental entre sentirse madre o mujer. Esta vinculación de lo femenino con la maternidad supone que la actividad sexual en las mujeres tenga una finalidad reproductiva y no de disfrute; es decir, hay una negación del placer de las mujeres que son madres, pues se entiende que se deben a sus hijos y parejas, quedando

8 «Well, I think it's important for women of all ages to see how my body has changed over the years. I think they have to have a healthy perspective – on my body» (Waller-Bridge, 2019, p. 149).

9 Traducción propia. «To be fair. She's not an evil stepmother. She's just a cunt».

su satisfacción propia en último lugar. En su caso, la Madrina no es madre, por lo que puede reclamar para sí misma el placer sexual. Es una influencia mutua, pues esta práctica la aleja, precisamente, del ideal materno y, por tanto, de la percepción positiva por parte de sus hijastras.

Desde la perspectiva de análisis formal, se puede afirmar que la Madrina es un personaje activo e influenciador, pues provoca el avance de las tramas secundarias, especialmente, a través de sus interacciones con Fleabag y el Padre. Se observa, sobre todo, en su iniciativa a la hora de hablar y plantear preguntas incómodas para otros personajes, así como en su afán por incitar el confrontamiento con Fleabag. Se trata de un personaje que intenta controlar el comportamiento de los demás, que interrumpe constantemente para hablar de sí misma y colocarse como protagonista de cualquier conversación y que indaga sobre los detalles íntimos de la vida de otros personajes. En el capítulo cuarto de la segunda temporada, los *flashbacks* sobre el funeral de la madre de Fleabag muestran su actitud proactiva por los continuos acercamientos hacia el Padre en la iglesia donde la fallecida estaba aún de cuerpo presente. Su insistencia es lo que la lleva a conseguir lo que desea, ya que no desiste hasta tener lo que quiere, principalmente, en lo que se refiere al reconocimiento social como artista y en su relación con el Padre.

Por último, en el esquema actancial, la protagonista ocupa el papel del sujeto, puesto que la que se cuenta es su historia, es a ella a quien sigue la cámara, y quien lidera la narración. Lo que mueve su historia es la búsqueda de la felicidad y la estabilidad, así como el deseo de no sentirse sola, lo que en la primera temporada consigue a través de múltiples relaciones sexuales, mientras que, en la segunda, lo hace con una historia de amor. El destinatario sería ella igualmente, aunque los personajes ayudantes, como su hermana y su padre, se verían beneficiados por el cambio. Frente al empeño de la protagonista de ser feliz se coloca la Madrina, su principal oponente, quien lucha por hacerse con el poder familiar. Esta identificación como oponente del sujeto coloca al personaje en el ámbito de los villanos, pues, «[p]or definición, el villano es el personaje malvado que se opone al protagonista. Generalmente, los villanos son antagonistas, aunque no todos los antagonistas son villanos» (Seger, 2011, p. 122).

La Madrina encarna un papel de villana un tanto pasivo-agresiva, con comentarios hirientes disfrazados con amplias sonrisas. En multitud de ocasiones, las mujeres que transgreden los mandatos del género son consideradas como malas (mujeres) y, por lo tanto, suelen desempeñar el rol de antagonista en el relato, ya que invierten las imágenes sociales esperables de una mujer (Pérez Béjar, García Pérez y Mata-Núñez, 2021). Como exponen de la Mata Agudo y Blanco Carmona (2022), la falta de instinto maternal, el interés por el poder y la fijación en el dinero son rasgos comunes a los personajes femeninos tradicionalmente concebidos como villanas, aspectos psicológicos que se evidencian en el personaje de la Madrina. En su análisis de las películas de animación dirigidas al público infantil, estos autores detectan que los personajes femeninos que contradicen las expectativas de género y adquieren atributos asociados a la masculinidad son identificadas como villanas, habitualmente, en las formas de brujas, madrastras y prostitutas (de la Mata Agudo y Blanco Carmona, 2022). Siguiendo estas consideraciones, puede afirmarse que la Madrina no se adhiere al ideal de feminidad tradicional, sino que, por el contrario, muestra interés en rasgos de carácter asociados a los hombres, como el poder y el rechazo de los cuidados familiares, lo que la vincula de manera directa con el arquetipo de la madrastra como villana.

4. Conclusiones

Tras haber aplicado el análisis narrativo al personaje de la Madrina de la serie *Fleabag*, se ha podido comprobar que, a pesar de ser un personaje secundario, tiene una notable presencia en la serie. Desde la perspectiva fenomenológica, se aprecia que la Madrina es una mujer mayor con apariencia juvenil, tanto por su estilo artístico y alternativo, como por la falta de rasgos de envejecimiento para una mujer de su franja etaria. Lo que se muestra con la elección de una actriz mucho más joven que su personaje y con casi 30 años de diferencia respecto al actor que encarna a su pareja en la ficción es la imposibilidad que tienen las mujeres de lucir una imagen envejeciente y alejada de los cánones de belleza asociados con la juventud. Aunque el personaje sea el de una mujer de mediana edad, su representación visual no coincide, ya que eso supondría enseñar un aspecto físico marcado por el paso del tiempo de una manera mucho más evidente, como sí ocurre con el personaje del Padre.

En cuanto a la psicología del personaje, destacan las relaciones familiares que la catalogan como madrina y madrastra. Su interacción con las hijas de su pareja demuestra que es una mujer competitiva y que desea el poder, lo que instiga el rechazo al personaje, en tanto que la focalización de la historia parte de *Fleabag*. Es decir, el relato tiende a ser favorable a la protagonista, con lo que los espectadores empatizan con o rechazan a los personajes que ella acepta o repudia, respectivamente. Las relaciones familiares que se muestran son tormentosas y dependen, en gran medida, de la interacción entre distintos tipos de mujeres. La Madrina busca imponerse sobre Claire y *Fleabag* consiguiendo el amor del Padre, ya que, para ella, el éxito final es estar con un hombre, siguiendo el mito del amor romántico heterosexual. Aunque en su obra artística se presenta como feminista, no se la puede considerar como tal, dado que no practica la sororidad o el apoyo hacia otras mujeres en su vida diaria.

La Madrina estaría más próxima a las ideas del posfeminismo neoliberal, además de por sus relaciones con otras mujeres, por la forma de presentar su sexualidad públicamente. A través de la disputa por la estatua de la mujer desnuda se observa que el personaje se sirve de la sexualización del cuerpo femenino para conseguir distintos objetivos. Utiliza la liberación sexual de las mujeres para vender, lograr notoriedad y acaparar poder, lo que contrasta con su denuncia del hecho de que a las mujeres les hayan arrebatado la posibilidad de disfrutar abiertamente de sus cuerpos. Frente a estas opresiones que destinan la sexualidad femenina a lo más recóndito del ámbito privado, ella sí mantiene una vida sexual activa que proclama públicamente, ayudando a romper con el tabú del sexo en las mujeres adultas mayores. No obstante, su imagen no está sexualizada, ya que no es una mujer joven que se ajuste al canon de belleza, por lo que se muestra un cuerpo marcado por la edad, pero que disfruta del placer.

El análisis también ha permitido comprobar que se trata de un personaje activo, que hace que pasen cosas y no se espera a ser influenciado por otros. La Madrina provoca todo tipo de conflictos y enfrentamientos, porque toma la iniciativa para conseguir lo que quiere, poniendo sus deseos por delante de las necesidades de los demás. En contra de lo que se podría esperar por las expectativas de género, no es una mujer sumisa, sino una con una forma de ser muy definida, que no descansa hasta conseguir aquello que desea. Esta ruptura con las expectativas sociales sobre lo que es ser mujer influye en la identificación del personaje como una villana. Además, desde la línea más abstracta del análisis, la Madrina encaja en la categoría de oponente del sujeto, pues impide que este alcance sus propósitos, en tanto que en la serie se aprecian continuos ataques de la Madrina a *Fleabag*, con los que consigue minar su moral y causar disputas familiares que perjudican a la protagonista.

En conclusión, queda patente que, desde las tres perspectivas de análisis narrativo aplicadas, la Madrina no cumple con las expectativas sociales sobre las mujeres. Se trata de un personaje disruptivo, en lo que influye enormemente su caracterización

como una mujer mayor con intereses eróticos, pues la actividad sexual ininterrumpida revierte las expectativas de género y la identifica como villana. La actividad sexoafectiva sería, en este caso, una característica rechazable del personaje, al que, por edad, no le correspondería socialmente una vida sexual activa. En el extremo opuesto estaría la protagonista de la serie, una joven que recurre de forma constante al sexo, que puede disfrutar de su cuerpo y comparte sus pensamientos eróticos con los espectadores sin ser juzgada por ello. Por estos motivos, puede confirmarse la hipótesis inicial, ya que existe cierta demonización de las relaciones sexuales en las mujeres mayores y su comunicación pública. Si tan solo el hecho de que una mujer joven se dirija a audiencias masivas tratando un tema tabú supone una ruptura con las normas sociales, que un personaje mayor trate la sexualidad desde esas perspectivas implica una transgresión aún mayor. En este sentido, el discurso de la Madrina es, precisamente, el que más desafía los dispositivos de poder.

Es indudable que en este trabajo han quedado fuera muchos aspectos teóricos del feminismo cuyo análisis en los productos audiovisuales sería igualmente interesante. En este sentido, sería conveniente plantear en el futuro un estudio longitudinal que abarque un corpus más extenso en el tiempo, así como la posibilidad de incluir otras categorías que enriquezcan el análisis, tales como el color de piel o la clase social de los personajes representados en pantalla.

5. Agradecimientos

Este artículo ha sido revisado en su versión en inglés por Lucía Alarcón Reyes, a quien agradezco su trabajo.

6. Conflicto de intereses

La autora declara que no existe ningún conflicto de intereses.

7. Referencias bibliográficas

Agulló Tomás, M. S. (2001). En tercer plano. Estereotipos, cine y mujeres mayores. En Muñoz, B. (Coord.). *Medios de comunicación, mujeres y cambio cultural* (pp. 245-276). Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid.

Árraga Barrios, M.; Montiel A., N. (2013). Salud, cine y educación sexual para adultos mayores. *Omnia*, 19(3), 86-97. <https://acortar.link/DCin1K>

Badenes-Sastre, M., Castro Calvo, J. y Ballester-Arnal, R. (2017). Principales creencias sexuales disfuncionales en mayores. *Àgora de salut*, IV, 25-33. <http://dx.doi.org/10.6035/agorasalut.2017.4.3>

Bassil-Morozow, H. (2020). Persona and rebellion in trickster narratives. Case study. *Fleabag*. *Persona Studies*, 30-42. <https://acortar.link/BkgYwI>

Beaumont, J. (2021). Phoebe Waller-Bridge's *Fleabag*(s): direct address and narrative control from stage to small screen. *Journal of International Women's Studies*, 22(2), 103-119. <https://acortar.link/UEdplX>

Bernárdez Rodal, A. (2015). *Mujeres en medio(s). Propuestas para analizar la comunicación masiva con perspectiva de género*. Editorial Fundamentos.

- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Butler, R. (1969). Ageism: Another form of bigotry. *The Gerontologist*, 9, 243-246. <https://acortar.link/ubmz22>
- Casetti, F. y Di Chio, F. (2009). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Castillo-Mayén, R. y Montes-Berges, B. (2014). Análisis de los estereotipos de género actuales. *Anales de psicología*, 30(3), 1044-1060. <https://doi.org/10.6018/analesps.30.3.138981>
- de Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. *Revista Mora*, 2, 6-34. <https://acortar.link/JxvhxW>
- de la Mata Agudo, C. y Blanco Carmona, M. (2022). La bruja, la prostituta y la madrastra. Tres villanas en el cine para la infancia. En Bandrés Goldárez, E.; Díez Ros, R. y Aránguez Sánchez, T. (Coords.). *Feminismos aplicados. Un enfoque desde la educación, género, violencia estructural y los movimientos sociales* (pp. 618-634). Dykinson.
- de Sa Vieira Abuchaim, E. y Aparecida Silva, I. (2006). Vivenciando la lactancia y la sexualidad en la maternidad: “Dividiéndose entre ser madre y mujer”. *Ciência, Cuidado e Saúde Maringá*, 5(2), 220-228. <https://acortar.link/zdxA1g>
- Fernández Hernández, M., Gaviria Cano, M. N., Muñoz González, F., Miguel Calvo, I., Coll Torres, E. y Fuentes Ferrer, M. E. (2006). Sexualidad en las mujeres mayores. *Atención Primaria*, 37(9), 504-509. <https://doi.org/10.1157/13089099>
- Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Siglo XXI editores.
- Freixas Farré, A. (2008). La vida de las mujeres mayores a la luz de la investigación gerontológica feminista. *Anuario de Psicología*, 39(1), 41-57. <https://acortartu.link/s7hl0>
- Freixas-Farré, A. y Luque-Salas, B. (2014). La sexualidad de las mujeres mayores. Perspectiva evolutiva y psicosocial. *Anuario de Psicología*, 44(2), 213-228. <https://acortar.link/gqSVMk>
- Freixas-Farré, A. y Luque-Salas, B. (2009). El secreto mejor guardado: la sexualidad de las mujeres mayores. *Política y Sociedad*, 46(1 y 2), 191-203. <https://acortartu.link/v7wgd>
- Freixas Farré, A., Luque Salas, B. y Reina Giménez, A. (2010). Secretos y silencios en torno a la sexualidad de las mujeres mayores. *Debate Feminista*, 42, 35-51. <https://acortartu.link/h0jsx>
- García Albertos, M. (2018). Mayores y diversidad sexual. Entre la visibilidad y el derecho a la indiferencia. *Revista Prisma Social*, 21, 123-148. <https://acortartu.link/mdc39>
- Gavilán, D., Martínez-Navarro, G. y Ayestarán, R. (2019). Las mujeres en las series de ficción: el punto de vista de las mujeres. *Investigaciones Feministas* 10(2), 367-384. <https://dx.doi.org/10.5209/infe.66499>
- Gibbons, A. y Whiteley, S. (2021). Do worlds have (fourth) walls?: A Text World Theory approach to direct address in *Fleabag*. *Language and Literature*, 30(2), 105-126. <https://doi.org/10.1177/0963947020983202>
- Guarinos Galán, V. (2018). Envejecimiento (de tópicos) activo(s) en el cine español de las décadas del “bienestar”. *Área Abierta*. *Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 19(1), 59-73. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.61154>
- Jaarsma, A. S. (2022). Fleabag’s Pedagogy of the Gimmick. *Open Philosophy*, 5, 90-104. <https://doi.org/10.1515/opphil-2020-0156>

- López Téllez, J. A. y Cuenca García, F. A. (2005). Ficción televisiva y representación generacional: modelos de tercera edad en las series nacionales. *Comunicar*, 25. <https://acortar.link/qbuezw>
- Mancebo-Aracil, J. F. (2014). Mayores, publicidad y medios de comunicación. Una revisión teórica. *Historia y Comunicación Social*, 19, 573-588. http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2014.v19.45050
- Mancebo-Aracil, J. F. y Ramos-Soler, I. (2015). Las personas mayores en la ficción televisiva: el caso de Hospital Central. *Opción*, 31(6), 1006-1021. <https://acortar.link/1mv67p>
- Martínez-Jiménez, L. (2021). Postfeminismo neoliberal: una propuesta de (re)conceptualización desde los estudios culturales feministas. *Revista de Investigaciones Feministas* 12(2), 371-381. <https://dx.doi.org/10.5209/infe.73049>
- Martínez Riera, J. R. (2017). Las personas mayores a través del cine. *Gerokomos*, 28(2), 56-62. <https://acortartu.link/m6du2>
- Molina-Luque, F; Casado Gual, N. y Sanvicén-Torné, P. (2018). Mujeres mayores también activas, creativas y fuertes: Modelos para romper estereotipos. *Revista Prisma Social*, 21, 43-74. <https://acortartu.link/r0cmh>
- Morganroth Gullette, M. y Molinari Tato, A. (2010). Los estudios etarios como estudios culturales Más allá del *slice-of-life*. *Debate Feminista*, 42, 79-108. <https://acortartu.link/zyyh>
- Mulvey, L. (1989). *Visual and other pleasures*. Palgrave.
- Mulvey, L. (2019). *Afterimages: on cinema, women and changing times*. Reaktion Books.
- Pérez Béjar, V., García Pérez, J. y Mata-Núñez, A. (2021). El discurso del villano: Alicia Sierra en La casa de papel. En Fuentes Rodríguez, C. (Coord.), *Argumentación y discursos* (pp. 149-181). Arco/Libros-La Muralla.
- Pinazo Hernandis, S. (2013). Reflexionando sobre la vejez a través del cine. Una aproximación incompleta. *Informació psicològica*, 105, 91-109. <https://acortartu.link/i7tpd>
- Ramos Soler, I. y Papí Gálvez, N. (2012). Personas mayores y publicidad. Representaciones de género en televisión. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 18, 753-762. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESMP.2012.v18.40954
- Ramos Toro, M. (2018). Estudio etnográfico sobre el envejecer de las mujeres mayores desde una perspectiva de género y de curso vital. *Revista Prisma Social*, 21, 75-107. <https://acortartu.link/ftwsq>
- Rocha Antunes, L. (2020). *Fleabag* and self-reflexivity: Breaking the fourth wall of a woman's inner world. *Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura*, 9(1), 1-16. <https://acortartu.link/jn03m>
- Rodríguez Cruz, I. (2019). *Fleabag* (Waller-Bridge y Bradbeer, 2016) ante la problemática del sujeto posfeminista. Trabajo fin de máster. Universitat Jaume I.
- Saidel, E. (2020). *Fleabag*, Jane the Virgin, and Feminist Media on Television's Textual Edges. *Cinephile*, 14(1), 6-13. <https://acortartu.link/x6wcq>
- Seger, L. (2011). *Cómo crear personajes inolvidables: guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Paidós.

- Shuster, M. (2020). Fleabag, Modernism, and New Television. *Canadian Review of American Studies*, 51(3), 324-336. <https://doi.org/10.3138/cras-2020-013>
- Sierra, J. C., Vallejo-Medina, P., Santos-Iglesias, P., Moyano, N., Reina Granados, M. y Sánchez-Fuentes, M. del M. (2014). Funcionamiento sexual en personas mayores. Influencia de la edad y de factores psicosexuales. *Revista Internacional de Andrología*, 12(2), 64-70. <https://doi.org/10.1016/j.androl.2013.10.002>
- Tous-Rovirosa, A.; Meso Ayerdi, K. y Simelio Sola, N. (2013). The Representation of Women's Roles in Television Series in Spain. Analysis of the Basque and Catalan Cases. *Communication & Society*, 26(3), 67-97. <https://doi.org/10.15581/003.26.36070>
- Van de Ven, I. (2021a). Here, yet always there: How Fleabag uses Intimacy as Distraction. *DiggIt Magazine*. <https://acortar.link/3fW9GE>
- Van de Ven, I. (2021b). Intimate distractions: Fleabag's manipulations of audience attention. *Continuum*, 35(3), 455-467. <https://doi.org/10.1080/10304312.2021.1889465>
- Vives Barceló, M., Sánchez-Prieto, L. y Torres Olías, M. (2020). Consumo televisivo y autopercepción en las personas mayores. *Gerokomos*, 31(2), 92-97. <https://acortartu.link/iwe1q>
- Waller-Bridge, P. (2019). *Fleabag. The scriptures*. Sceptre.
- Wilson, A. (2022). Where did you go?! Trans-diegetic address and formal innovation in Phoebe Waller-Bridge's television series *Fleabag*. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, 17(4) 415-435. <https://doi.org/10.1177/17496020221108923>
- Wilson-Scott, J. (2020). Both absent and omnipresent: the dead mother in Fleabag. *Feminist Media Studies*, 20(2), 273-283. <https://doi.org/10.1080/14680777.2018.1546207>
- Wolf, N. (1991). *El mito de la belleza*. Emecé.
- Woods, F. (2019). Too Close for Comfort: Direct Address and the Affective Pull of the Confessional Comic Woman in Chewing Gum and Fleabag. *Communication Culture & Critique*, 12, 194-212. <https://doi.org/10.1093/ccc/tcz014>
- Yebra Romero, J. (2021). *De Friends a Fleabag: la evolución de la comedia de ficción televisiva*. Laertes.