

ENAMORAMIENTO Y MATERNIDAD: EL MANDATO DE GÉNERO EN TELEVISIÓN A TRAVÉS DE
LAS PROTAGONISTAS DE *THIS IS US*

*Falling in Love and Motherhood: Gender Mandate in Television through the
Female Characters of This Is Us*

Nerea Cuenca Orellana

nerea.cuenca@urjc.es

Universidad Rey Juan Carlos - España

Natalia Martínez Pérez

nmperez@hum.uc3m.es

Universidad Carlos III de Madrid - España

Recibido: 15-03-2021

Aceptado: 17-05-2021

Resumen

En la actualidad, el número de personajes femeninos en los contenidos audiovisuales se han visto incrementados, pero esto no es suficiente como para afirmar que existe la igualdad en la representación. En este artículo se propone una revisión a dos personajes protagonistas femeninos en la serie de televisión estadounidense *This Is Us* (NBC: 2016-) con el objetivo de definir la feminidad en términos narrativos: a través del viaje de la heroína y de la psicología de personajes. El amor romántico heterosexual y la maternidad forman parte de la transformación interior de los personajes aquí analizados, lo que nos presenta cómo la evolución femenina sigue unida a ambas cuestiones tradicionalmente femeninas.

Palabras clave: series de televisión; maternidad; amor romántico; feminidad; heroína.

Abstract

Nowadays, the number of female characters has increased, but this is not enough to sustain that there is representation equality. The aim of this paper is to analyze two female characters in the TV show *This Is Us* (NBC: 2016-) in order to outline how femininity is performed into the narrative: through the heroine's journey and the psychology of fiction characters. Heterosexual romantic love and motherhood are part of the inner transformation of the characters analyzed here, which shows us how the individual female evolution continues to be linked to both traditionally feminine issues.

Keywords: TV series; motherhood; romantic love; femininity; heroine.

1. Introducción

La división de género forma parte de una construcción social. Esta construcción social sirve para organizar a ambos sexos en dos categorías claramente diferenciadas y definir el papel social que los hombres y las mujeres ocupan en la sociedad (Bogino-Larrambeberé y Fernández-Rasines, 2017: 6). La narrativa, ya sea literaria o audiovisual, forma parte de esa cultura y participa en la construcción del género porque difumina, perpetúa o modifica los iconos representativos masculinos y femeninos en función del sexo asignado a uno u otro personaje. Al fin y al cabo, los medios de comunicación son creadores y reproductores de los modelos femeninos y masculinos, representando lo que social y culturalmente se considera aceptado en la masculinidad o la femineidad (Rodríguez *et. al.*, 2016: 11).

Laura Mulvey en su fundacional obra *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) describió que la imagen femenina cinematográfica estaba realizada por varones y destinada a estos. Mulvey defendió que los guionistas y directores masculinos plasmaban aquellos aspectos y preocupaciones propias de su día a día o del ideal femenino que tuvieran en mente. A partir del trabajo de Mulvey, teniendo en cuenta la Segunda Ola del Movimiento Feminista¹, así como la incorporación de mujeres en puestos creativos como la dirección y el guion, empezaron a surgir nuevos estereotipos que se ajustaban a la realidad del momento, con los que los espectadores se sintieran representados.

Por ello, puede decirse que, en las producciones audiovisuales, como en la literatura, puede observarse una evolución en la creación de nuevos modelos de representación. Si las décadas de los 70 y los 80 presentaron nuevos iconos femeninos y masculinos, en los 90 llegaron a la pequeña pantalla por ejemplo “dos figuras relevantes en el ámbito televisivo: *Xena, la princesa guerrera* y *Buffy, Cazavampiros*” (Raya Bravo, 2019: 5).

Las dos primeras décadas del nuevo milenio han servido para mostrar el postfeminismo, entendiendo como “Era Postfeminista” el desarrollo de una nueva sensibilidad social en la que cada vez es más común encontrar personajes femeninos heroicos, aunque todavía no se han abandonado los tradicionales conceptos que dividen la masculinidad y la femineidad (Bernárdez y Moreno, 2017: 3). Asimismo, tampoco se ha conseguido la paridad en la presencia y representación de personajes femeninos y masculinos (León Ciliota, 2018: 359-360). “La popularidad de los poderosos personajes femeninos de las nuevas series se logra de la mano de

¹ En Europa, por lo general, la Primera Ola del movimiento feminista se corresponde con el feminismo ilustrado del siglo XVIII, la Segunda Ola con el feminismo sufragista de las primeras décadas del siglo XX, y la Tercera Ola con el feminismo *sesentayochista*. Sin embargo, en los países anglosajones, se considera la lucha por el voto la Primera Ola del movimiento feminista. En la presente investigación se entiende por Segunda Ola Feminista aquella que va desde principios de la década de 1960 hasta finales de la década de los 80, coincidiendo con el inicio del Movimiento de Liberación de las Mujeres en Estados Unidos.

una nueva mujer alejada de los roles que tradicionalmente habían representado las mujeres” (Gavilán, Martínez-Navarro, Ayestarán, 2019: 368).

El presente trabajo de investigación analiza los 72 capítulos que componen las cuatro temporadas de la serie de televisión *This Is Us* (NBC: 2016-), centrándose en los personajes femeninos protagonistas de Rebecca Pearson y Kate Pearson, interpretadas en su madurez respectivamente por Mandy Moore y Chrissy Metz. La serie, creada por Dan Fogelman, narra a través de saltos en el tiempo la vida del matrimonio Pearson, formado por Jack y Rebecca, y sus trillizos, apodados como los “Súper Tres” Kevin, Kate y Randall, este último adoptado tras el fallecimiento de uno en el nacimiento.

El trabajo se centra en la representación de la feminidad y la relación maternofilial de las protagonistas Rebecca y Kate. En la serie se aprecia el desarrollo individual de madre e hija, y su evolución social, así como el descubrimiento de la tensión en la relación de ambas y cómo esta va diseminándose cuando Kate se convierte en madre. Si bien es cierto que la serie cuenta con dos co-protagonistas femeninas frente a tres coprotagonistas masculinos, puede decirse que hay cierta infrarrepresentación numérica, este trabajo pretende indagar si, en términos narrativos, también se infravaloran los temas relativos a la feminidad, a los mandatos de género.

Se puede entender el concepto de “mandatos de género” como estereotipos prescriptivos que se enfatizan en los procesos de socialización, espacios en los que es clave determinar su papel. Marcela Lagarde acuña el concepto en 1990 al explorar las condiciones de los cautiverios de las mujeres, insertos en la lógica del patriarcado.

En el caso de las mujeres, estos mandatos se identifican con todas aquellas normas tácitas relacionadas con el estereotipo de feminidad tradicional hegemónica que tienen que ver con actividades, emociones y relaciones de poder. Según estos mandatos, las mujeres deben ser bellas, vulnerables y sumisas; situar el núcleo vital en el amor o la necesidad afectiva y en la maternidad; comportamientos de dependencia hacia el varón para sentir plenitud y la sobredimensión de todo aquello relacionado con lo emocional.

En este trabajo se revisa cómo se ha creado la heroicidad en los personajes de Kate y Rebecca, puesto que “sí es verdad que la heroicidad feminista no existe en la cultura popular, el heroísmo femenino ha existido siempre, aunque con tintes muy distintos” (Bernárdez y Moreno, 2017: 10).

Esta investigación busca describir cómo se ha definido este heroísmo femenino a través del viaje de la heroína que ambos personajes realizan y su desarrollo psicológico. Esto es, se analiza desde el punto de vista narrativo, revisando dos elementos clave para dar coherencia a la historia y las acciones del personaje: las fases del viaje de la heroína que viven dado que es un esquema narrativo que explica cómo el/la protagonista de la historia vive la aventura de crecer, el desarrollo psicológico que el personaje muestra y desarrolla durante el viaje, el cual puede ser un desplazamiento físico o solamente un cambio interior, es esencial.

2. Estado de la cuestión

2.1. La representación de la feminidad en los contenidos audiovisuales: progresión en la evolución de la representación femenina

The Circuit of Culture (Circuito de la cultura) es un esquema que sirve como herramienta de análisis de contenidos culturales que Stuart Hall puso en marcha en los 90 en el *British Centre of Contemporary Cultural Studies*. Este esquema parte de la idea de que el producto cultural se concibe como un proceso de intercambio de significados con el que dar sentido al mundo (Leve, 2012: 1). En 1997 se aceptó que el Circuito de la Cultura fuera considerado base conceptual de *Culture, Media & Identities Series*. Por tanto, puede afirmarse que el Circuito de la cultura es un modelo teórico y analítico para la investigación de la cultura popular, en concreto, el pensamiento académico y la producción artística. Hall concibe la cultura como un proceso de creación que se compone por cinco elementos que se interrelacionan entre ellos: la representación, el consumo, la identidad, la regulación y la producción (Velázquez, 2013: 1).

De los cinco elementos, en el presente trabajo se centra en el de la representación y la identidad, por ser aquellos vinculados al desarrollo de personajes de ficción. La representación sirve para precisar qué es un determinado concepto o sentimiento. Esto afecta a la regulación, la identidad y aquellos significados del mundo real que se adoptan como válidos: las representaciones son parte de la producción y del consumo de la sociedad occidental contemporánea (Leve, 2012: 10).

Según Hall, la representación consiste en dar forma física a una idea abstracta o lo que es lo mismo, en convertir el imaginario en algo concreto. Las representaciones son signos que se utilizan para hacer referencia a un concepto que puede ser real o no, pero que facilita la comunicación entre dos seres humanos (1997: 16-17). Lo realmente importante de una representación no es la idea general, pues lo valioso es el contenido material y semántico que se da a una determinada imagen o arquetipo narrativo (Durand, 2004: 390). Esto, unido a los cambios sociales, hace que los atributos de los personajes varíen según la década de creación.

En la creación de una representación audiovisual se incluye a productores, creadores, actores, modelos, proveedores, investigadores, consumidores, espectadores e investigadores. De todos ellos, el papel del/a guionista es esencial en la construcción de los mensajes: la representación del mundo viene, mayoritariamente, determinada por su imaginación. Precisamente, el o la guionista concede sentido a cada uno de los elementos y las relaciones que aparecen en la narración.

En cada representación, el/la guionista se encarga de ordenar la vida real, buscando darle sentido y significado al caos humano (Marcos Ramos, 2014: 170). Pero también entran a formar parte de la representación los consumidores potenciales y los no potenciales. Todos ellos forman

parte de quienes construyen y mantienen las representaciones (Leve, 2012: 6). Para aceptar o no las representaciones que los contenidos culturales proponen, deben seguir una regla: la verosimilitud (Sánchez-Escalonilla, 2013: 88). Elegir el género de un protagonista, co-protagonista, villano o de cualquier personaje que participe en la acción condiciona el proyecto y lo transforma en algo diferente. Y es que, dentro de la sociedad occidental, la actitud de un ser humano ante un conflicto puede ser muy diferente si lo afronta o resuelve un hombre o una mujer (Sanz Magallón, 2007: 139).

2.2. La infrarrepresentación femenina en las series de televisión: una herencia literaria y cinematográfica

En la sociedad occidental existe una sobrevaloración de la masculinidad que se ha trasladado de igual manera en la narrativa audiovisual (Aguado y Martínez, 2015: 263). La íntima relación existente entre el género masculino y el femenino desemboca en que los cambios que se producen en un género afecten al otro. Se puede, por tanto, afirmar que la sobrerrepresentación de la masculinidad ha derivado en una infrarrepresentación femenina (Morales Romo, 2015: 36-37).

En los contenidos audiovisuales, se entiende por infrarrepresentación femenina no solamente la minoría en términos numéricos, sino también desde el punto de vista cualitativo, donde las características y preocupaciones de la feminidad no tienen cabida en las narrativas audiovisuales. Algunos autores resaltan que la feminidad sigue infravalorada e infrarrepresentada en las series de televisión y señalan que las debilidades y contradicciones femeninas no aparecen representadas en estos productos (Crespo, 2015: 163). En las producciones audiovisuales se ha representado la feminidad como sinónimo de inestabilidad emocional a través de roles tradicionalmente asignados por la cultura a la sociedad, algo que no puede competir con las habilidades, destrezas y valores masculinos que siempre están por encima de la feminidad (Menéndez y Zurián, 2014: 59).

“Las series de ficción representan un mercado de consumo en crecimiento. La diversidad de la oferta y las opciones de consumo en plataformas de video bajo demanda han hecho que sean hoy un género preferido para muchas espectadoras. Se han multiplicado los títulos dirigidos a mujeres o donde las mujeres desempeñan el papel protagonista. Esto ha permitido abordar y plasmar el universo femenino desde nuevas perspectivas, mayor diversidad de contextos, tramas, perfiles y con personajes más interesantes y complejos” (Gavilán, Martínez-Navarro, Ayestarán, 2019: 380).

Contar con modelos de representación con los que identificarse es una forma de organizar la estructura social y mental de los seres humanos y que se utiliza desde temprano a través de los cuentos y narraciones (Morales et. al, 2018: 59). Esto perdura en el tiempo a través de las historias

escritas adaptadas según la edad para posteriormente elegir deliberadamente qué consumir. Precisamente, los contenidos audiovisuales generan identidad porque son un elemento socializador. No debe olvidarse que la codificación de los valores y normas sociales a través de la cultura facilita al espectador herramientas para su adaptación a la realidad del momento: los productos culturales dirigen, condicionan y también ayudan a socializar (Calvo, 2017: 144). La influencia de los *mass media*, como por ejemplo el cine, se realiza mediante la transmisión de personajes, conflictos e imágenes hegemónicas que tienden a repetirse continuamente y, por tanto, a tener capacidad para quedar instaladas como verdad en la sociedad.

A pesar de que se siguen consumiendo contenidos creados, mayoritariamente, por varones que dan su punto de vista a las emociones, formas de actuar y vivir de las mujeres, hoy en día, existen personajes femeninos que presentan características actuales, que permanecen más tiempo en pantalla y que participan activamente en la narración. En otras palabras, si se comparan las series de ficción de los últimos cinco años con series de épocas anteriores, existen dos rasgos que las diferencian: una mayor presencia de mujeres y la ampliación de nuevos roles que las féminas pueden representar (Gavilán, Martínez-Navarro, Ayestarán, 2019: 368).

Desde *Sexo en Nueva York* (HBO: 1998-2004) es habitual encontrar en ficciones cuestiones tan reales como la maternidad, el mundo profesional, las relaciones amorosas, la amistad y la conciliación "familia-vida de pareja-trabajo-amistades" cuando los protagonistas son personajes femeninos (Menéndez y Zurián, 2014: 69). De hecho, como señala Concepción Cascajosa (2017), la representación de la feminidad no debe ir únicamente marcada por la cantidad de personajes femeninos que hay en un producto audiovisual, sino también por el tipo de historias que se cuentan, las cuales deben enmarcarse en el contexto del momento de producción, de la sensibilización y las libertades sociales.

2.3. La profundidad psicológica del personaje y el viaje de la heroína: dos claves narrativas para conocer la representación de la feminidad en los contenidos audiovisuales

"La importancia de los personajes en el relato ha ido creciendo con el paso del tiempo" (Brenes, 1992: 136). El desarrollo psicológico del personaje marca su personalidad, temperamento y carácter, por lo tanto, también sus actitudes, forma de actuar, comunicarse e interactuar con el resto de personajes. La psicología del personaje "permite crear personajes verosímiles por su modo de actuar, sus diálogos y su comportamiento" (Grossocordón, 2019: 14).

"Todo personaje ha de ser coherente. Esto no significa, sin embargo, que tenga que ser previsible o estereotipado. Significa que los personajes, al igual que las personas, tienen un tipo de personalidad interna que define quiénes son y anticipa cómo actuarán. Si los personajes se desvían de esa esencia, pueden resultar inverosímiles o carecer de sentido" (Seger, 2000: 38).

El tipo de actividad que desempeña y su actitud respecto a ella determina el carácter de un personaje (Brenes, 1992: 143). El carácter del personaje viene definido por cómo le han marcado sus experiencias pasadas, por lo que descubrir el *background* o historia de fondo facilita al espectador comprender de dónde surge ese carácter. Asimismo, la historia de fondo “puede tener un papel crucial en la revelación de los personajes y causar un efecto particular en el argumento” (Davis, 2010: 101). Sin olvidar que “también la relación con los demás personajes es un medio para establecer la personalidad y el carácter de cada uno de ellos” (Brenes, 1992: 144).

El temperamento y el arco de transformación del personaje (evolución interior) van a marcar los conflictos internos del personaje. Existen cinco tipos de arco de transformación: personaje plano, transformación radical, moderado, traumático o temperamental y circular (Grossocordón, 2019: 12). El temperamento del personaje va a ser una pieza clave en su desarrollo psicológico y para concretar los cuatro tipos de temperamento hay que fijarse en la división hipocrática: flemático, sanguíneo, colérico o melancólico (Sánchez-Escalonilla, 2001: 350-357).

Los personajes femeninos han sido quienes han representado los papeles secundarios y se han planteado como planos durante décadas situándose en un segundo plano narrativo. Con los cambios sociales vividos a partir de la Segunda Ola del Feminismo, se ha ampliado la profundidad psicológica de los personajes femeninos actuales. Estos personajes femeninos han dejado de ser planos, objetos de deseo y elementos de rescate con los que conseguir la gesta heroica desde el punto de vista masculino para pasar a ser mujeres dueñas de su propio destino. En el análisis de la estructura narrativa denominada como “viaje del héroe” propuesta por Joseph Campbell, los personajes femeninos representaban en la mitología “la totalidad de lo que puede conocerse”, pero solamente el héroe masculino era quien llegaba a conocerlo (2001: 110).

Tradicionalmente la literatura ha presentado a personajes femeninos que vivían un viaje iniciático relacionado con su belleza exterior y desarrollo del inconsciente (Cassasole, 2013: 241). “No obstante, a pesar de tener en contra toda una tradición mítica y literaria universal, la mujer ha encontrado su propio camino, ha conseguido emprender su periplo azaroso convirtiéndose en una auténtica heroína de acción en diversas manifestaciones artísticas” (Raya Bravo, 2019: 4). De hecho, en la actualidad, los personajes femeninos de las series de televisión tienden hacia la pluralidad representativa: no hay una única representación femenina válida, pero sí un arquetipo narrativo puede presentar la idea de hegemonía femenina como es el de la heroína.

Se considera, incluso, que el hecho de que la protagonista de la acción crezca y se desarrolle en la representación actual de la sociedad que los contenidos audiovisuales dibujan, la conviertan en un icono esencial para evolucionar socialmente porque se ha utilizado como voz del femenino (Bernárdez y Moreno, 2017: 5). En 1990, Maureen Murdock, inspirándose en Campbell, estableció los pasos del esquema del viaje de la heroína, la cual debía abandonar su feminidad para entrar a formar parte del mundo patriarcal, integrando así lo masculino y lo femenino. Los estadios del viaje de la heroína se explican de la siguiente manera:

“El alejamiento de lo femenino: cuando la mujer busca su identidad dentro de la cultura y del mundo masculino. Las pruebas del camino: donde enfrenta los mitos de la inferioridad femenina, la dependencia y el amor romántico. El descenso: Un período de inmersión en su interior en busca de los pedazos perdidos. La iniciación. El anhelo de reconectar con lo femenino: un proceso de reconciliación con su cuerpo y su sexualidad. La sanación de la ruptura madre-hija: el reencuentro con la naturaleza profunda de lo femenino. Arquetipos femeninos: diosas oscuras y diosas luminosas. La sanación de lo masculino herido: cuando la mujer integra las partes heridas de su masculino interno. El matrimonio sagrado: un proceso que ocurre a medida que aprende a integrar y equilibrar todos los aspectos de sí misma” (Murdock, 2016: 4-11).

Sobre las diferencias entre un viaje masculino y uno femenino, debe tenerse en consideración que la principal diferencia entre el viaje del héroe y el de la heroína reside en que, en el caso del personaje masculino su viaje se basa en alcanzar una tarea u objetivo. Esto es, el viaje se funda en el mundo exterior mientras que el de la heroína se centra en la aceptación de la emoción y la identidad o, lo que es lo mismo, en su mundo interno.

Esto significa que, en el caso de la masculinidad, lo interno es secundario, sin embargo, “en el camino de la heroína, el crecimiento interno es la consideración principal: la medida del éxito que luego puede reflejarse en un mundo o comunidad más grande a través de la interconexión” (Stein, 2018: 251)².

3. Objetivos

El aumento del número de personajes femeninos en los productos audiovisuales y la imagen de la feminidad que dichos contenidos audiovisuales presentan han sufrido modificaciones en las tres últimas décadas (Gavilán, Martínez-Navarro, Ayestarán, 2019: 368). Es, por tanto, esencial revisar la imagen de la feminidad en los contenidos audiovisuales, ya que “los personajes femeninos presentan el papel de las mujeres en la sociedad y su representación en las series llega a una gran audiencia” (Cuenca Orellana y Martínez Pérez, 2020: 70). Por este motivo, este trabajo busca:

- Definir el desarrollo psicológico de los personajes femeninos de la serie objeto de estudio: la profundidad del personaje y su aportación a la historia es clave para conocer cuál es la representación actual de la feminidad y las cuestiones con las que se la relaciona en las series de televisión.

² “On The Heroine’s Path, the internal growth is the primary consideration, the measure of success that then may become reflected in a larger world or community through interconnection” (Traducción propia).

- Definir el icono representativo de la feminidad que se presenta en los contenidos audiovisuales desde el punto de vista psicológico y narrativo.
- Descubrir cómo se relacionan entre sí los personajes femeninos y también qué tipo de relaciones mantienen con los personajes masculinos protagonistas.
- Concretar cómo se mueven los personajes femeninos a lo largo de la acción: si siguen los estadios del héroe mitológico tradicional cuya estructura narrativa sigue presente (aunque adaptada a los nuevos tiempos) en los contenidos audiovisuales.
- Descubrir cómo las relaciones sociales que mantienen los personajes durante la acción definen los roles de género y cómo estos se estereotipan en los productos audiovisuales.

4. Metodología

Para alcanzar los objetivos propuestos, se realiza un análisis de la psicología de los personajes Kate y Rebecca siguiendo la herramienta de análisis propuesta por Carlos Grossocordón (2019: 16-17):

Tabla 1: Análisis de la dimensión psicológica de un personaje

Arco de transformación
Ambiciones
Objetivos primarios/secundarios
Tipo de conflicto
Frustraciones
Temperamento/actitud ante la vida
Carácter/tendencias
Virtudes
Defectos
Carisma
Vida afectiva
Autoestima/complejos
Supersticiones
Imaginación
Inteligencia

Fuente: Grossocordón (2019: 16-17).

Del mismo modo, se revisan las fases y personajes/situaciones que los personajes objeto de estudio encuentran en sus caminos. Interesa, aquí, qué tipo de relaciones establece cada personaje con quienes le acompañan en el viaje, pero también cómo se comporta la heroína ante las barreras o límites que los demás personajes marcan. Se describe, por tanto, cuáles son las fases por las que Kate como heroína atraviesa en las cuatro temporadas completas de *This Is Us* y cómo su madre le acompaña. Este análisis se completa con la aplicación de la perspectiva de género a la narración.

5. Resultados

Tabla 2: Análisis de la dimensión psicológica de Kate Pearson

Arco de transformación	En la adolescencia sufrió un arco de transformación traumático y en la edad adulta vemos cómo desde la primera temporada a la cuarta sufre una transformación radical: pasa de ser tremendamente emocional e inconstante con sus objetivos, a demostrar que es fuerte y puede cuidar de los demás
Ambiciones	mantener a su familia unida
Objetivos primarios/secundarios	Temporada 1: adelgazar Temporada 2: embarazarse Temporada 3: cuidar de Toby y sacar adelante a su hijo prematuro Temporada 4: cuidar de Jack y recuperar su matrimonio
Tipo de conflicto	Interno
Frustraciones	No consigue adelgazar No se queda embarazada y, cuando lo consigue, tiene un aborto Cuando comienza a dedicarse a la música lo tiene que dejar para evitar que los viajes le hagan abortar
Temperamento/actitud ante la vida	Cree que todo lo bueno le va a salir mal
Carácter/tendencias	Es sincera pero también empática y tierna
Virtudes	Servicial, complaciente y empática
Defectos	Se infravalora
Carisma	Su carisma influencia positivamente a Toby
Vida afectiva	Familiar y sentimental
Autoestima/complejos	Su autoestima es baja debido a su sobrepeso
Supersticiones	Alegrarse de las cosas buenas que le pasan porque considera que siempre terminan mal
Imaginación	Es imaginativa para solucionar aquellas adversidades que le surgen a su hijo
Inteligencia	Musical y emocional

Fuente: Elaboración propia a partir de la metodología de Grossocordón (2019: 16-17).

Tabla 3: Análisis de la dimensión psicológica de Rebecca Pearson

Arco de transformación	Plano
Ambiciones	Dedicarse profesionalmente a la música Que su familia se encuentre bien
Objetivos primarios/secundarios	Cuidar de sus hijos y su esposo
Tipo de conflicto	Interno
Frustraciones	El hecho de que su hijo Randall conozca a su padre biológico y éste le reclame la custodia. Siente miedo de perder a sus hijos porque uno de ellos murió en el parto
Temperamento/actitud ante la vida	Positiva. No se arrepiente de tener hijos y dejar la música porque cuando estos son adolescentes vuelve a los escenarios.
Carácter/tendencias	Sensible, empática, responsable
Virtudes	Paciencia
Defectos	Responsabilizarse por todo lo que sucede
Carisma	Usa el respeto y la comunicación asertiva para comprender a su esposo y sus hijos
Vida afectiva	Casada con Jack, viuda y casada con Miguel
Autoestima/complejos	Creer que no atiende a su familia como es debido
Supersticiones	No se observan
Imaginación	Es imaginativa a la hora de dar soluciones y consejos a sus hijos, nietas y esposo
Inteligencia	Musical y emocional

Fuente: Elaboración propia a partir de la metodología de Grossocordón (2019: 16-17).

En cuanto al viaje que Kate realiza, durante los primeros capítulos de la primera temporada su propósito se centra básicamente en la pérdida de peso, para lo cual acude a terapia en la que conoce a otras personas en su situación. Su objetivo es tal, que llegan incluso a plantearse una operación de reducción de estómago, cuando al subirse a un avión para pasar Acción de Gracias con su familia se da cuenta que ha tenido que comprar dos billetes para ocupar dos asientos mientras la mujer sentada a su lado le juzga con la mirada.

Esta circunstancia le aleja de lo femenino en cuanto a que quiere ser aceptada en una sociedad que le rechaza por su sobrepeso, no porque ella asuma que es vital para su salud. Esta idea le da bastante miedo a Rebecca, pero le apoya si es su deseo. En este duro trance de bajar de peso a través de dieta, deporte y terapia, conoce a Toby Damon (Chris Sullivan), un hombre en su misma situación. Comienzan a salir y él pierde peso de forma muy rápida. Esto crea inseguridades en Kate, pues se cree incapaz de conseguir la misma meta. Para solucionar su malestar, Toby decide abandonar la dieta y ella decide dejarlo a él para centrarse en su objetivo. Estas son las acciones de Kate que la llevan al descenso cuando se da cuenta de que quiere a Toby

como pareja, e incluso le llama para contarle lo que está haciendo con sus hermanos, si bien éste le pide que, si no están juntos, no le telefonee más.

Conoce aquí a una "diosa oscura", Olivia Maine (Janet Montgomery), compañera de reparto y novia de su hermano Kevin. Olivia es cruel con ella diciéndole que, aunque se opere nada, va a cambiar. Aun así, Kate pide información sobre la operación de reducción gástrica y acaba dándose cuenta de que tiene que reconciliarse con su cuerpo y llevar una vida saludable. Aparece, asimismo, una "diosa luminosa", Madison (Caitlin Thompson), que va a terapia porque sufre bulimia. A pesar de que al principio no congenian, en la segunda temporada se convierten en mejores amigas. La relación con su madre Rebecca es bastante fría por parte de Kate.

Rebecca intenta acercarse a ella y apoyar sus decisiones, pero Kate la rechaza constantemente durante toda la primera y la segunda temporada. Para sanar su parte masculina herida, Toby le anima a presentarse a audiciones y dedicarse a la música, pero Kate está tan centrada en su peso que no se permite disfrutar de su pasión en su vida en ese momento. Esto cambia en el primer capítulo de la segunda temporada: Kate asiste a una audición y, aunque es rechazada, finalmente suple a la cantante enferma.

A partir de entonces, y durante la tercera temporada, Kate se dedica profesionalmente a su sueño: cantar. En la segunda temporada, se embaraza, pero aborta por lo que decide centrarse en tener una boda de ensueño con Toby, lo cual se cumple, de forma que la fase del matrimonio sagrado se cumple. En la tercera temporada, cumple su otro sueño: convertirse en madre. Terminarían aquí las fases del viaje de la heroína de Murdock, sin embargo, la serie continúa y Kate sigue evolucionando.

La tercera temporada comienza con la decisión de someterse a un tratamiento de fecundación in vitro. El sobrepeso de Kate y los antidepresivos que Toby toma les limitan, por ello, las técnicas de reproducción asistida son su única opción. Este hecho la separa aún más de Rebecca, quien no entiende que su hija quiera exponerse a ese duro trance y los riesgos para su salud que conlleva. Finalmente, Rebecca acepta la decisión de su hija cuando esta confiesa que quiere que su hijo herede su genética para mirar a su hijo y ver reflejado a su esposo y a su padre fallecido. A pesar de esta mejora en la relación y de que Rebecca se plantea mudarse a vivir cerca de su hija para ayudarle, la relación sigue siendo bastante distante por parte de Kate.

El nacimiento prematuro de Jack le hace darse cuenta a Kate de cómo su madre se involucra. Por ejemplo, tomando notas cuando las enfermeras les cuentan la evolución y posibles riesgos que el pequeño puede sufrir, una situación que frustra a Kate porque se ve menos capacitada para la crianza que su propia madre. La maternidad de Kate se convierte en una pieza clave para hacerle comprender el papel que su propia madre ha ejercido durante tantos años con ella. La actitud de Kate hacia su madre cambia, y empieza a verla como una mujer fuerte e inteligente, en definitiva, como un modelo a seguir. La cuarta temporada es la fase en la que la relación de las dos se reestructura, la sabiduría de Kate en la crianza y pasar tiempo juntas afianza una sana relación madre-hija.

6. Discusión

En la actualidad, las mujeres consideran que la imagen que los personajes femeninos representan son cercanos a la realidad hasta incluso a reflejar “muchos de los aspectos del universo femenino tanto en el ámbito personal como laboral y social” (Gavilán, Martínez-Navarro, Ayestarán, 2019: 380). Una de las cuestiones que influyen esta percepción es cómo el personaje se desarrolla: sus vivencias, dudas, tragedias, adversidades y conflictos internos ante la toma de decisiones, o, en resumen, las emociones que siente en cada momento de la narración. Las emociones que un personaje transmite hacen surgir la empatía del espectador. Los personajes deben vivir la historia y hacer que el espectador también la viva (Field, 2005: 49).

El viaje de las dos heroínas es emocional. Las emociones de Kate son muchas y diversas: amor, amistad, frustración, rabia, dolor, cansancio, empatía, protección... similares a las de su madre, Rebecca. Sin embargo, y aun con los puntos que tienen en común madre e hija, la diferencia en las épocas en la que cada una vive su juventud y su maternidad marcan su personalidad, su carácter y su temperamento. Rebecca viene de una familia adinerada que en los 70 le ha permitido vivir holgadamente y dedicarse a la música de forma profesional, ya que, aunque esto no le diera grandes beneficios, gozaba del apoyo económico familiar.

Esto cambia al casarse con su marido Jack Pearson (Milo Ventimiglia), cuando pasa a tener una forma de vida austera. Kate, sin embargo, perdió a su padre a los 17 años, hecho que le aleja de su sueño de dedicarse a la música, pues su tristeza le impide enviar la segunda maqueta que una escuela de artes le solicita como acceso. A los 18 años, Kate comienza a trabajar en una tienda de discos, y tras ser camarera, se convierte en asistente personal de su hermano Kevin (Justin Hartley).

Rebecca es una joven que en los años 70 no quiere ser solamente ama de casa. Rebecca sueña con ser cantante y se dedica a ganarse su dinero dando conciertos en los bares de su ciudad natal, Pittsburgh. En uno de esos conciertos conoce a su esposo y padre de sus hijos y, aunque al comienzo de la relación el hecho de que ella proceda de una familia adinerada mientras él lleva a sus espaldas una desestructurada les distancia, acaban viviendo una historia de amor romántico en el que Rebecca finalmente abandona su sueño de ser cantante para cumplir el sueño de Jack: formar una familia.

Si el embarazo no es fácil porque espera trillizos, el parto aún lo es menos, puesto que uno de los bebés fallece. El luto por el hijo perdido le hace mostrarse perdida, incluso llega a ausentarse de las consultas al pediatra. En ese momento de la historia ella es incapaz de hablar del hijo perdido, pero cuando su hija Kate sufre un aborto, Rebecca exterioriza cómo lo sintió. Visibilizar ambas pérdidas gestacionales como parte de la maternidad es una modificación positiva, puesto que cuestiona la idealización de embarazo exitoso y parto perfecto,

representación tradicional en la ficción audiovisual. Asimismo, estas emociones generan un aumento de la profundización psicológica del personaje y crean un vínculo madre-hija.

Introducir la experiencia de la maternidad como elemento de desarrollo individual y arco de transformación es cada vez más común en las series de ficción puesto que esta cuestión es de interés social. La representación de la figura materna está presente en Occidente desde el inicio de la civilización y ha llegado a nuestros días gracias a la mitología griega, aunque, si ha existido una figura maternal que ha tenido gran peso en la historia occidental es la representada por la Virgen María. Este icono representativo de la maternidad se caracteriza por ser "sumisa, plegada a los designios de su hijo y al destino de la humanidad" (Crespo, 2015: 157).

Esta imagen maternal se trasladó a la narrativa literaria y, posteriormente, a los contenidos audiovisuales. Precisamente, el papel de la maternidad en el viaje del héroe mitológico era el de la creadora absoluta del héroe. Una figura que estaba vinculada al héroe en tanto le educaba y le acompañaba hasta que este deseaba encontrar su propia identidad, es decir, a su padre. Era así como comenzaba el viaje del héroe (Campbell, 2001: 168). Hasta la hora de la partida, la figura maternal se construye como una imagen positiva que encubre, aconseja o cuida desinteresadamente al héroe o la heroína. A su vez, la función de la madre es dar afecto, alimentar, escuchar y curar (Savater, 1986: 120).

Era bastante común establecer viajes lejos de la madre para que el personaje demostrara que es suficientemente autónomo y estaba preparado para la edad adulta. Sin embargo, en las últimas décadas comienza a ser común en los relatos que las madres participen en la evolución interior y acompañen en ese viaje a los protagonistas, especialmente si son mujeres. Esto es lo que encontramos en el viaje de Kate en la tercera temporada de *This Is Us*. Mientras en las dos primeras la relación entre Kate y Rebecca es bastante tensa, desembocando en fuertes discusiones. Todo esto cambia cuando el hijo de Kate, Jack, llega al mundo prematuramente.

Precisamente, antes del nacimiento, Rebecca se muda cerca de Kate y su esposo para ayudarle en la crianza. Madre e hija no se separan durante los días que el bebé está ingresado, siendo de gran apoyo emocional y psicológico para Kate, que se encuentra desbordada por la situación. Un gran paso narrativo y representativo teniendo en cuenta que, hasta la última década, las representaciones de la maternidad en las series de ficción han sido tradicionalmente "demasiado estáticas" (Crespo, 2015: 164).

La maternidad, sin duda, es clave en la evolución de ambos personajes y se plantea como necesaria para el desarrollo individual de su propia relación, pero también en las relaciones que ellas tienen con sus respectivos esposos. Mientras la relación amorosa de Rebecca y Jack se refuerza (aún con los intercambios de pensamiento sobre la crianza de los tres pequeños), la de Kate y Toby se resquebraja cuando Jack llega al mundo. Las necesidades especiales del pequeño destrozan a un Toby, que acaba de superar una depresión gracias a su medicación (porque, aunque Kate está ahí con él, la relación con ella no le hace superarlo). El amor romántico entra aquí en

juego y es una relación clave en el desarrollo de ambos personajes. En pleno postfeminismo nos encontramos con el ideal del amor romántico como esa relación que construye y que suma.

“Son ejemplos significativos de lo que ha sido el postfeminismo *Ally McBeal*, el personaje de Bridget Jones o la serie *Sexo en Nueva York*, en las que muchas analistas han estudiado la ambivalencia de estos personajes frente al feminismo. Son mujeres independientes que tratan de vivir de forma libre y autónoma su sexualidad, tienen trabajo y una vida profesional, pero cuya peor angustia está en relación con lo que podríamos denominar un ‘número duro’ en torno a la construcción de su feminidad que tradicionalmente estaría relacionada con el romance” (Bernárdez y Moreno, 2017: 4).

Durante más de veinte siglos, el proyecto de vida de muchas personas se centraba en trabajar, contraer matrimonio -mayoritariamente de conveniencia- y crear una familia; todo por ese orden (Langford, 1999: 1). El matrimonio les convertía a ellos en los varones proveedores/sustentadores, y a ellas, en las amas de su casa. Los hombres se dedicaban a trabajar en el espacio público mientras las mujeres realizaban las tareas del hogar (limpieza, cocina...) y cuidaban de toda la familia. Con esta organización social, se vinculaba a la mujer con la pasividad y la sumisión, como un ser humano al que guardar y proteger del mundo exterior. Todo eso parece quedar superado en la era postfeminista, no exento de grandes contradicciones, en la que se ubica el personaje de Kate.

Los problemas amorosos y emocionales, la masculinidad en crisis, los retos profesionales, la encrucijada de la maternidad... todo ello sitúa a las protagonistas en una posición ambivalente. “Algunos de los patrones de representación que podemos asociar al posfeminismo son: la autenticidad, la autorregulación del cuerpo y la agencia o el empoderamiento femenino” (Figueras Maz, 2017: 2). Rebecca tuvo un novio antes de Jack, pero la relación no salió adelante porque él se fue a Inglaterra a trabajar como periodista. Por su parte, la vida sentimental de Kate antes de Toby es turbulenta, pues en la cuarta temporada se muestra cómo su primera relación fue con un joven que la maltrataba. La violencia machista entra así en juego en la evolución de Kate, de la que parece salir reforzada.

Por otro lado, la heroicidad de Kate en la primera temporada se centra en superar sus problemas de ansiedad, en sus sesiones de terapia, el ejercicio y la dieta para bajar peso. La belleza física, tan importante en la representación tradicional de la feminidad, entra en el viaje de Kate, quien ha crecido admirando la delgadez y hermosura de su madre. Cabe señalar cómo la serie muestra a Rebecca en su madurez, con el mismo protagonismo que cuando es joven, pues como indican Trinidad Núñez y Sacramento Pinazo, “las mujeres mayores suelen ser invisibles como sujetos de análisis científico en los estudios realizados en los Medios de Comunicación” (2016: 98). En ese sentido, su arco narrativo durante su vejez es indispensable para comprender al personaje.

El empoderamiento femenino de Kate llega en la segunda temporada, de la misma forma que Rebecca en su juventud: dedicándose a la música profesionalmente. Aunque Jack no comparte que su esposa vuelva a cantar en los bares cuando sus hijos son adolescentes, Toby anima a Kate a volver a cantar en la primera temporada, pero es en la segunda cuando ella se siente capaz de subirse a un escenario y ganarse así la vida. El embarazo y la maternidad las aleja a las dos de las tablas. En el caso de Kate, esto sucede en la tercera temporada, cuando se dedica a cuidar de Toby por su depresión.

El verdadero empoderamiento de Kate se aprecia en la cuarta temporada cuando, a pesar de que Toby está recuperado, su relación es distante. Esto lleva a Kate a preparar un fin de semana de retiro con él y el pequeño Jack, pero, finalmente, es Rebecca quien la acompaña. Ese fin de semana es una pieza clave en la relación entre ambas, donde Rebecca deja claro a su hija que es una mujer fuerte y que, si decide separarse, ella sola puede cuidar de Jack perfectamente. Los días con su madre le hacen reaccionar, tal vez empoderarse, pues reúne la determinación suficiente para dejar claro a Toby qué necesita de él.

Si bien la amistad no es una relación clave en el desarrollo de Kate en la primera temporada, la aparición de Madison, con su positividad y fidelidad, a partir de la segunda temporada le hace descubrir qué es una verdadera amiga. Marginada durante años por otras niñas por su sobrepeso, Kate llega a declarar que sus únicos amigos han sido sus hermanos. Esto cambia a sus treinta y siete años: un enfrentamiento con Madison y un pequeño accidente automovilístico le llevan a Kate a contarle a la joven que está embarazada. La reacción de Madison a la buena nueva es de ilusión y alegría, justo lo que, a Kate, que está muerta de miedo a perderlo, siente. Madison le aporta a Kate la frescura y el empuje que ha perdido tras tantas adversidades.

En ese sentido, se muestra una relación muy positiva entre mujeres, de alianza y apoyo, que se relaciona con el concepto de "sororidad". Éste definido por Marcela Lagarde (2009) como "la amistad entre mujeres diferentes y pares, cómplices que se proponen trabajar, crear, convencer, que se encuentran y se reconocen en el feminismo para vivir la vida con un sentido profundamente libertario". Esta sororidad, que propicia la confianza, el reconocimiento recíproco de la autoridad y el apoyo entre mujeres, se encuentra en la relación de Madison y Kate. Madison siempre está cuando la protagonista la necesita. Le anima en los momentos bajos, encuentra su vestido para la boda, celebra sus cumpleaños, le acompaña durante el parto, o pasea a su perro.

En la cuarta temporada, el arco de evolución de Kate como heroína parece afianzarse. Es una mujer más segura y abierta a relacionarse con otras personas. Por ejemplo, traba una gran amistad con su vecino Gregory (Timothy Omundson), vecino de Toby y Kate que sufrió una embolia y con el que Kate conversa y pasea, él es quien primero da de comer un alimento sólido a Jack. Kate se apoya en él para no sentirse tan sola en la cuarta temporada, cuando Toby no se encuentra anímicamente con fuerzas para enfrentarse a las necesidades especiales de Jack.

7. Conclusiones

Esta investigación se ha centrado en el análisis de los personajes femeninos en las series de televisión, concretamente en dos de las mujeres protagonistas de *This is Us*. A partir de la aplicación del esquema de “viaje de la heroína” al personaje de Kate Pearson, y la relación con su madre, y con el horizonte teórico de los Estudios Feministas y los Estudios Culturales, se ha llegado a las siguientes conclusiones.

En primer lugar, puede afirmarse que el personaje de Kate es complejo y articula una serie de discursos de género en disputa, un discurso ambivalente propio del Postfeminismo. Por un lado, se identifican características que dibujan al personaje encorsetado en un rol tradicional femenino, por ejemplo, en su realización personal a través de la maternidad o en su dependencia por establecer relaciones amorosas con varones problemáticos o en crisis. Kate es tratada de una forma infantilizada, necesita ser cuidada por su familia u otras amistades.

Si bien en las últimas temporadas se libera o tiene mayor agencia, su viaje interior se desarrolla más lento que sus hermanos –personajes masculinos– a lo largo de las cuatro temporadas. La falta de autoestima por su peso, la sobreprotección masculina, y la relación con su marido le han incapacitado para no ser capaz de tomar las mejores decisiones. Esto presenta a Kate como una mujer insegura y pasiva, no se cree capaz de conseguir sus objetivos, los cuales ha ido abandonando, por ejemplo, su carrera musical.

No obstante, a lo largo de las temporadas, se observa cierto arco de transformación, ciertos aspectos de empoderamiento. Retoma su carrera, cuida su salud y consigue parir un hijo a través de un dificultoso proceso *in vitro*. Es decir, si bien estos aspectos dibujan al personaje con autonomía e independencia, si se observa detenidamente, ambos se producen a través de su relación amorosa con Toby, la denominada narrativa del “amor romántico”.

Ni Rebecca ni Kate se empoderan a través de sus metas profesionales, sino que más bien, es la maternidad y las relaciones familiares, amistosas y amorosas las que las construyen y desarrollan psicológicamente a través de un viaje interior. Sin duda, los dos viajes son emocionales, utilizando el término establecido por Steiff (2018). El análisis de los viajes de Kate y Rebecca muestran cómo en la actualidad se utilizan características y comportamientos tradicionales como algo que se debe dejar atrás para llegar a convertirse en una mujer autónoma e independiente, especialmente en el terreno emocional.

BIBLIOGRAFÍA

Aguado Peláez, Delicia y Martínez García, Patricia (2015): "Otro arquetipo femenino es posible: Interseccionalidad en *Orange is the New Black*". En: *Miguel Hernández Communication Journal*, n.º. 6, pp. 261-280.

Bernárdez Rodal, Asunción y Moreno Segarra, Ignacio (2017): "¿Más allá de la heroína postfeminista? *Outlander* (2014) y la cultura popular". En: *Oceanide*, n.º. 9, pp. 1-15.

Bogino Larrambeber, Mercedes y Fernández Rasines, Paloma (2017): "Relecturas de género: concepto normativo y categoría crítica". En: *La ventana*, n.º. 45, pp. 158-185.

Brenes, Carmen (1992): *Fundamentos del guion audiovisual*. Pamplona: Universidad de Navarra.

Calvo, Soraya (2017): "Amor romántico, amor confluyente y amor líquido. Apuntes teóricos en torno a los sistemas sociales de comunicación afectiva". En: *Eikasía. Revista de Filosofía*, n.º. 77, pp. 141-151.

Campbell, Joseph (2001): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Cascajosa, Concepción (2017): "Tiempos difíciles, mujeres protagonistas: la obra televisiva de Virginia Yagüe". En: *Revista de Investigaciones Feministas*, n.º. 8, vol. 2, pp. 385-400.

Crespo, Cira (2015): "La madre en el imaginario popular de Occidente: de la Virgen María a *Mad Men*". En: Mariona Visa (ed.): *Padres y madres en serie. Representaciones de la parentalidad en la ficción televisiva*. Barcelona: Editorial UOC, pp. 157-165.

Cuenca Orellana, Nerea y Martínez Pérez, Natalia (2020): "Reescribiendo la feminidad en las series españolas: las nuevas heroínas en *La Otra Mirada*". En: *Revista Panamericana de Comunicación*, año 2, n.º. 2, pp. 69-77.

Durand, Gilbert (2004): *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid: Fondo de cultura económica de España.

Hall, Stuart (1997): "The Work of Representation". En: Stuart Hall (ed.): *Cultural Representations and signifying practices*. Nueva Delhi: SAGE.

Field, Sally (2005): *El manual del guionista. Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guion paso a paso*. Madrid: Plot.

Figueras Maz, Mònica (2017): "Patrones de representación postfeministas en *Girls*". En: *Oceanide*, n.º. 9. Disponible en: <https://oceanide.es/index.php/012020/article/view/14/123> [05/05/2021].

Gavilan, Diana; Martínez-Navarro, Gema; Ayestarán, Raquel (2019): "Las mujeres en las series de ficción: el punto de vista de las mujeres". En: *Investigaciones feministas*, n.º. 10, vol. 2, pp. 367-384.

Grossocordón, Carlos (2019): “Propuesta metodológica sobre análisis de personajes en el relato cinematográfico” En: *Comunicación y Métodos*, nº. 1, vol. 1, pp. 9-28.

Lagarde, Marcela (1990). *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Madrid: Horas y Horas.

_____. (2009): “Pacto entre mujeres. Sororidad”. Disponible en: <http://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/25/09.pdf> [20/02/2021].

Langford, Wendy (1999): *Revolutions of the Heart. Gender, Power and the Delusions of Love*. Londres: Routledge.

León Ciliotta, Rosalí (2018): “Un acercamiento a las investigaciones de la representación de género en la literatura infantil”. En: *Desde el Sur*, nº. 10, vol. 2, pp. 347-362.

Leve, Annabelle (2012): “The Circuit of Culture as a Generative Tool of Contemporary Analysis: Examining the Construction of an Education Community”. En: *APERRE Conference*, Sidney: AARE. Disponible en: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED544487.pdf> [21/02/2021].

Marcos Ramos, María (2014): “Los guionistas hablan: cómo se crean personajes en la ficción nacional. Resultados de un estudio cualitativo”. En: *Fonseca, Journal of Communication*, nº. 9, pp. 144-174.

Menéndez, Isabel y Zurián, Francisco (2014): “Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy”. En: *Anagramas: Rumbos y sentidos de la comunicación*, vol. 13, nº 25, pp. 54-61.

Morales Romo, Beatriz (2015): “Roles y estereotipos de género en el cine romántico de la última década. Perspectivas educativas”. (Tesis Doctoral). Universidad de Salamanca.

Mulvey, Laura (1988): *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme.

Murdock, Maureen (2016): “The Heroine’s Journey”. En: David A. Leeming (ed.): *The Encyclopedia of Psychology and Religion*. Nueva York: Springer.

Núñez Domínguez, Trinidad y Pinazo Hernandis, Sacramento (2016): “Mujeres mayores en el cine. Una evaluación de los proyectos fílmicos”. En: *Revista de Evaluación de Programas y Políticas Públicas*, nº. 7, pp. 96-115.

Raya Bravo, Irene (2019): “Introduciendo el viaje de la heroína... y a sus heroicas autoras e ilustradoras”. En: Irene Raya Bravo (coord.): *El viaje de la heroína: 10 iconos femeninos épicos del cine y la televisión*. Sevilla: Readuck, pp. 3-8.

Rodríguez, María-Pilar; Pando-Canteli, María; Berasategi, Miren (2016): “¿Generan estereotipos de género los medios de comunicación? Reflexión crítica para educadores”. En: *Deusto Social Impact Briefings*, nº. 1, pp. 9-35.

Sánchez-Escalonilla, Antonio (2001): *Estrategias de guion cinematográfico. El proceso de creación de una historia*. Barcelona: Ariel.

_____. (2013): "Verosimilitude and Film Story: The Links between Screenwriter, Character and Spectator". En: *Comunicación y Sociedad*, n°. 26, vol.2, pp. 79-94.

Sanz Magallón, Ana (2007): *Cuéntalo bien. El sentido común aplicado a las historias*. Madrid: Plot.

Seger, Linda (2000): *Cómo crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Barcelona: Paidós.

Steff, Josef (2018): "To Lose My Mind and Find My Soul. The Masculine and Feminine in Films Set in the Forest". En: *Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, n°. 91, pp. 249-258.

Velázquez, Raquel (2013): "La tía Tula de Miguel Picazo a la luz del circuito de la cultura" En: *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, n°. 24, pp. 1-17.

Vogler, Christopher (2002): *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Madrid: Ma Non Troppo.