

Investigación joven con perspectiva de género VI

Edición y coordinación:
Marian Blanco-Ruiz
Clara Sainz de Baranda



Investigación joven con perspectiva de género VI

Edición y coordinación:

Marian Blanco Ruiz

Clara Sainz de Baranda Andújar

Maquetación:

Jacqueline Johana Peña Cañas

Edita: Instituto de Estudios de Género, Universidad Carlos III de Madrid. 2021

Creative Commons Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

Edición electrónica disponible en internet en e-Archivo:

<http://hdl.handle.net/10016/33822>

ISBN: 978-84-16829-69-9

La responsabilidad de las opiniones emitidas en este documento corresponde exclusivamente de los/as autores/as. El Instituto Universitario de Estudios de Género de la Universidad Carlos III de Madrid no se identifica necesariamente con sus opiniones. Instituto Universitario de Estudios de Género, Universidad Carlos III de Madrid. 2021

Libro de Actas del VI Congreso de jóvenes investigadorxs con perspectiva de género (Getafe, 16, 17 y 18 de junio de 2021)

EDITORIAL	6
La consolidación del interés investigador joven en los Estudios Feministas y de Género	6
MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y REPRESENTACIONES DE GÉNERO	8
EL FILTRO BURBUJA Y SU PAPEL EN LA POLARIZACIÓN DE LAS POSTURAS CONTRARIAS AL FEMINISMO. EL CASO DE FACEBOOK.....	9
EL FENÓMENO FEMVERTISING: ENCUENTROS Y (SOBRE TODO) DESENCUENTROS ENTRE EL FEMINISMO Y NEOLIBERALISMO	21
ACTIVISMO GORDE DIGITAL. LA GORDESFERA COMO ESPACIO DIGITAL DONDE SE ENCUENTRA EL ACTIVISMO GORDE.....	33
LA CULPA FEMENINA EN LA ERA #METOO: EL CAMBIO DE PARADIGMA DESDE LO INDIVIDUAL A LO COLECTIVO EN LAS SERIES DE FICCIÓN	43
SLASHER AL TERROR SOBRENATURAL: DOMESTICIDAD, TRAUMA Y GÉNERO EN EL CINE DE TERROR CONTEMPORÁNEO DIRIGIDO POR MUJERES	54
CIBERVIOLENCIA CONTRA LA MUJER Y COVID-19: DESAFÍOS INMEDIATOS Y SITUACIÓN EN AMÉRICA LATINA.....	63
HISTORIA Y ARTE	73
LA MIRADA OTRA(S). CARTOGRAFÍAS, IMÁGENES, IMAGINARIOS, ARCHIVOS Y MICROPOLÍTICA DE LA MUJER RURAL EN LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL.....	74
BAJO EL OJO FEMENINO: MUJERES, GUERRAS Y SU PERCEPCIÓN EN EL EXPRESIONISMO DE VANGUARDIA	82
LA SEXUALIDAD FEMENINA EN LAS TERRACOTAS ERÓTICAS PALEOBABILÓNICAS	93
REMODELAR LOS GÉNEROS DESDE EL GÉNERO: OTRA PINTURA Y ESCULTURA EN LA OBRA DE ELEANOR ANTIN	101
HUMANIDADES Y FILOSOFÍA	112
ESCRIBIR EL VIH/SIDA EN FEMENINO	113
REPENSAR EL CUERPO GORDO DESDE LA FILOSOFÍA DE MICHEL FOUCAULT: BIOPOLÍTICA, DISCIPLINA Y GÉNERO	123
ÁNÁLISIS SOCIAL	135
REGULACIONES Y AGENCIAMIENTOS DE LA SEXUALIDAD ENTRE MUROS. EL CASO DE UNA UNIDAD PENITENCIARIA FEMENINA DE ARGENTINA.....	136
EL ANÁLISIS INTERSECCIONAL DENTRO DE LOS ESTUDIOS MIGRATORIOS: UNA PROPUESTA TEÓRICA	145
CONSTRUYENDO UN NUEVO INTERNACIONALISMO. TRANSNACIONALIDAD FEMINISTA A TRAVÉS DE LAS PRINCIPALES MOVILIZACIONES CONTEMPORÁNEAS.....	152
PROBLEMAS DE LAS MUJERES RACIALIZADAS AFRODESCENDIENTES EN LA UNIVERSIDAD: PERSPECTIVAS INTERSECCIONALES	163
EVALUACIÓN DEL PROTOCOLO ÉTICO DE INVESTIGACIÓN CON VÍCTIMAS DE VIOLENCIA DE GÉNERO DEL PROYECTO EMPATÍA-CM DESDE UNA PERSPECTIVA FEMINISTA, ANTIEDADISTA E INCLUSIVA.....	173
LITERATURA Y LENGUAJE	181
EL CONCEPTO DE LA VEJEZ EN LA LITERATURA GRIEGA ARCAICA.....	182
DERECHO	191
GENERANDO UNA INTERPRETACIÓN DEL DERECHO EN CLAVE DE IGUALDAD DE GÉNERO	192

LA CULPA FEMENINA EN LA ERA #METOO: EL CAMBIO DE PARADIGMA DESDE LO INDIVIDUAL A LO COLECTIVO EN LAS SERIES DE FICCIÓN

Linares Antequera, Marianela

Universidad Carlos III de Madrid
nelaileo@gmail.com

RESUMEN:

La propuesta de investigación que se presenta aborda si la viralización del movimiento #MeToo en el contexto de la cuarta ola del feminismo, unido a la proliferación de las plataformas de video bajo demanda y al surgimiento de diversas iniciativas colectivas feministas en el contexto global a partir del año 2014, han cambiado la forma de construir y relatar la culpa femenina – entendida desde su concepción patriarcal – pasando de lo individual a la experiencia colectiva, y mostrando una posición crítica con respecto a los discursos. El objetivo principal es indagar si el presunto cambio de paradigma en la presentación de la culpa femenina en ficción conlleva un cambio en el imaginario colectivo, por lo que se plantea un análisis cualitativo de la recepción de estas nuevas narrativas en el público objetivo, concretamente en madres e hijas en el territorio español que hayan consumido una o ambas de las series del corpus seleccionado: *The Handmaid's Tale* (Bruce Miller, 2017) y *Sex Education* (Laurie Nunn, 2019).

PALABRAS CLAVE: culpa, mujer, ficción, feminismo, series, #metoo, recepción.

1. Mujer, culpa y ficción: el cambio de paradigma

Desde que, en la cultura occidental, el relato bíblico del pecado original situara a Eva como "origen del sufrimiento humano, del saber y del pecado" (Millett, 1969 [1995], p.115) el dispositivo de poder patriarcal en las sociedades judeocristianas ha alimentado el estigma de la culpabilidad femenina a través de distintos mecanismos. Los medios audiovisuales y las redes sociales, canalizadores de la cultura popular en la actualidad, han contribuido de especial modo a potenciar ese rol dentro del imaginario colectivo, ya que los discursos generados a través de ellos son también signos de autoridad destinados a ser creídos y obedecidos (Bourdieu, 1985). Sin embargo, al igual que la producción audiovisual atiende a la esfera sociológica del momento, reflejando en mayor o menor medida los cambios, avances y discursos contemporáneos a la época en la que son creados, la culpa femenina en ficción puede que también haya experimentado un cambio en su enfoque, atendiendo a las demandas que el movimiento feminista ha ido incluyendo en su agenda en los últimos años. El movimiento viral #MeToo en 2014, que surge precisamente en el seno de dos elementos claves para la producción audiovisual – por un lado, la propia industria en sí, por otro, las redes sociales – y que, junto con otra serie de acontecimientos globales, da el estallido a la cuarta ola del feminismo, es un punto de inflexión clave para el devenir de las narrativas culturales – entre ellas, las audiovisuales – en cuanto a representación de la mujer. A este contexto se suma la transformación del consumo de ficción con la proliferación de las plataformas de video bajo demanda, que ha potenciado la globalización de los contenidos (y, por ende, de los mensajes), así como modificado los hábitos, donde los visionados dejan de formar parte del núcleo familiar en torno al aparato televisivo para consumirse de manera individual en dispositivos personales.

Con estas premisas esta investigación indaga si los contenidos audiovisuales han cambiado la forma de construir y relatar la culpa femenina, pasando de la experiencia individual a la experiencia colectiva, y a su vez, transicionando desde una postura estigmatizante – la culpa asignada a la mujer en una estructura de tipo patriarcal para la asignación de determinados roles –, a una posición crítica con respecto a los discursos. También si las ficciones pueden servir como herramienta para incentivar la conciencia de grupo y articularla a través de movimientos sociales para, desde una perspectiva feminista, poder revertir y actuar contra determinados estereotipos que los medios audiovisuales siguen perpetuando.

El objetivo principal de la investigación es analizar de qué manera el público femenino recibe y se identifica con la presentación del sentimiento de culpa en la mujer dentro de las nuevas ficciones *mainstream* surgidas a partir de la cuarta ola feminista (movimiento #MeToo 2017- 2020), concretamente de *The Handmaid's Tale* (Bruce Miller, 2017) y *Sex Education* (Laurie Nunn, 2019). Del mismo modo, indagar si la culpa femenina como experiencia de grupo conceptualizada bajo el formato ficción produce un cambio en el imaginario colectivo, o da las claves para que se produzca a largo plazo, o sí, por el contrario, no existe ninguna relación entre fenómenos. Algunos objetivos específicos serán:

- Analizar la dialéctica mujer-hija / mujer-mujer en la construcción de personajes femeninos como conducción de la culpa heredada.
- Analizar los discursos audiovisuales que se presentan como críticos con el sistema patriarcal (ruptura del estereotipo) desde la articulación de los mismos sentimientos de culpa.

La hipótesis que seguimos se basa en que las nuevas ficciones surgidas desde el estallido del #Metoo trabajan la culpa femenina siendo presentada como experiencia de grupo, desde una posición crítica hacia su denuncia. La recepción del público objetivo y su identificación con esta culpa femenina compartida construye ahora un nuevo imaginario de la culpa en el rol social de la mujer.

2. Las culpables: de cómo el aparato ficcional ha perpetuado la culpa en la mujer

El sistema que ha ido rigiendo al mundo desde el inicio de las sociedades y mediante el cual los varones han condenado a la otra mitad de la especie humana a su autoridad y deseo se ha ido proveyendo de distintas herramientas para asegurar que el orden establecido no pueda ser revertido. Una de las armas más eficaz "para neutralizarnos como sujetos autónomos" (Mizrahi, 1990, p.31) ha sido el inculcar en las mujeres una culpa innata, un sentimiento que se destila de no ser 'suficiente': suficientemente buenas, suficientemente adecuadas para, suficientemente dotadas de, suficientemente hombres. Porque el pecado de la mujer es, por sí, no ser hombres: la mujer ha sido leída como sujeto dependiente del hombre, quien se ha definido como ente autónomo por decisión propia. Desde el plano religioso, con el relato del Génesis, donde la mujer es creada de una de las costillas de Adán (Génesis 2.21-23), hasta la teoría freudiana de 'la envidia del pene', como uno de los muchos ejemplos de cómo los discursos emitidos desde las élites intelectuales y científicas han ido perpetuando la superioridad del hombre sobre la mujer.

¿Dónde se origina esta condición de la mujer como anexo de la existencia del varón? Si bien la diferencia entre sexos viene marcada por la biología, la desigualdad – entendida como la subordinación impuesta de la mujer al hombre y su consecuente

falta de derechos como individuo independiente – tiene su razón de ser en la manera en que se ha ido desarrollando la historia. Es decir, no es una condición natural, sino que es el conjunto de la civilización el que elabora la diferencia (Beauvoir, 1949 [2005]). El constructo que define lo que es ser mujer es alimentado por la esfera cultural, en su mayor medida, que ha sido tanto creadora y divulgadora de mitos como repartidora de roles.

El sentimiento de culpa, como cualquier otro sentimiento, tampoco es natural. La culpa, como imposición que se aferra a las raíces de toda mujer, viene implícita en los roles de género que la sociedad aplica para las hembras humanas. La culpa inducida en las mujeres dispone de todo un arsenal cultural desde el que se vehicula y retroalimenta. La narración bíblica que explica el origen del hombre – la humanidad – bajo las formas hombre-mujer Adán-Eva, sirve como pilar de la culpa femenina en las sociedades occidentales. Este esquema mujer-culpable con el que se explica en las sociedades occidentales los comienzos de la humanidad pasa a concebirse como el esquema base de todo relato histórico literario, del que por ende beberá el aparato audiovisual.

A esto se le une que la representación de la mujer dentro de la ficción es escasa, secundaria y levemente definida. La tendencia global de su representación es como espectáculo, “cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo, omnipresente en nuestra cultura, que encuentra en el cine narrativo su expresión más compleja y su circulación más amplia” (Lauretis, 1992, p.13). Su papel es pasivo, secundario, limitado y sujeto siempre al rol masculino, algo que no es de extrañar, pues coincide con el esquema social de la mujer leída como inmanente al varón.

Los movimientos sociales, cuya razón de ser se presenta como oposición al orden establecido, también han influido en la manera tanto de producir los contenidos audiovisuales como de enarbolar y modificar sus argumentos. Desde que existe una teoría feminista que revisa y advierte de los discursos patriarcales a través de la cultura popular, y al ser la audiencia cada vez más exigente con los contenidos que consumen – hecho que desde la industria tienen en cuenta –, por eso se sostiene, tal y como se demostrará, que la manera en que se representa en pantalla la culpa en la mujer ha sufrido una deriva que va desde la tradicional lectura mujer-culpable a un nuevo enfoque que pluraliza el sujeto (mujeres-culpables) para precisamente señalar la estigmatización social de la mujer como ‘origen inocuo de la culpa’. De esta manera, presentando la dialéctica mujer-culpa como un problema colectivo que afecta a la lectura “mujer”, se pone en relieve la necesidad de cambio del punto de vista, no para dejar de representar la culpa inducida en la mujer, sino hacerlo desde la óptica feminista que visibiliza, ataca y juzga el cómo a lo largo de la historia el aparato ficcional ha contribuido – y sigue haciéndolo – a la perpetuación de la mujer como culpable.

3. Metodología

3.1. La mujer como otredad

El ser humano se ha movido siempre por la ambición del saber. En su camino hacia la episteme, no sólo se ha mirado a sí mismo – esa necesidad innata de conocerse –, sino también lo que le rodea, lo diferente. De esta búsqueda de respuestas existencialistas, la necesidad de preservación de lo observado ha jugado un papel importante a lo largo de la historia. Las civilizaciones, a base de edificaciones y elementos artísticos, han pretendido dejar constancia de su paso por el mundo, pero no sólo bajo la persecución

de la inmortalidad, sino también como elemento clave para colaborar conjuntamente en la ardua tarea del progreso. El registro de lo observado, desde los murales prehistóricos en las cavernas hasta las crónicas periodísticas, han sido clave para el devenir de los pueblos. La documentación, de cualquier índole desde la que se conciba, ha servido para construir el diálogo entre el pasado y el presente, al mismo tiempo que para dejar constancia de quién cuenta la historia, y, por ende, establecer la división de poder entre sujetos narradores y objetos observados. Por ello, uno de los pilares de la teoría feminista es reiterar que "la Historia, entendida como el registro e interpretación del pasado, ha excluido a las mujeres situándolas al margen de la formación de la civilización" (Lerner, 1986 [2017]). Ello indica el claro rol de 'objetos observados' por esos autoproclamados narradores legítimos del pasado, los hombres.

Cuando la recogida de datos con fines antropológicos se 'institucionaliza', nace el término etnografía como lo conocemos en nuestros días, acuñado por August Schlozer en 1770 y que viene a significar «descripción de los pueblos». Como ciencia que estudia los pueblos y comunidades, se centró originalmente en el estudio del otro, lo que en un inicio se entendió como la alteridad, indudablemente vinculado a lo exótico. Esto presupone que la etnografía en este primer escenario sitúa la normatividad desde el contexto social del etnógrafo, quien analiza, mediante la observación, grupos o culturas que conviven en un lugar concreto y se categorizan como 'lo otro'. Al surgir en Europa, por parte de académicos que se embarcaron a descubrir, trabajo de campo por medio, mundos descritos desde sus propios hábitos de pensamiento europeo (Guber, 2001, p.4), esa alteridad comenzó siendo grupos étnicos no occidentales bajo el yugo de la dominación colonial. Es decir, desde su origen ha existido un problema en el seno de la etnografía debido a este etnocentrismo occidental, ya que en una situación de desigualdad – y en su origen la etnografía lo es, al presentar un estudio de lo ajeno que conlleva salida de la esfera nativa e intromisión en terreno desconocido, lo que presupone disponer de los medios necesarios para ello – el grupo con más poder (de nuevo, el grupo que dispone de los medios), se considera superior con respecto a quien no pertenece a él, llegando incluso a "lograr que la gente menos poderosa se sienta como si le faltasen valores, es decir, como si fuese humanamente inferior" (Elías, 1998, p.82).

¿Existe la posibilidad de intercambio del rol de 'el Otro'? La denominación de 'otro' existe no por sí mismo, sino que siempre se encuentra un dualismo que es el de lo Mismo y lo Otro (Beauvoir, 1949 [2005], p.100) y es lo que lo convierte en algo recíproco. Es decir, que la alteridad se produce según el sujeto que la designe, que puede a su vez ser 'lo Otro' desde el punto de vista de ese 'otro' designado. Sin embargo, siguiendo a la misma autora, esta reciprocidad no se da entre los sexos, el hombre "se plantea, súbita y espontáneamente, como lo inesencial", relegando a la mujer a la categoría de 'lo Otro', a "la alteridad pura" (Beauvoir, 1949 [2005], p.103). Julieta Cano hace una distinción entre el grupo nominador, quien se otorga la autoridad para construir la historia, y el grupo asignado, que automáticamente pasa a ser víctima de esa construcción. Esta nomenclatura, que persiste en esa idea ya comentada de que las mujeres han sido expulsadas de la narración de la historia, es la base patriarcal que presenta el mundo con el hombre como nominador, quien "tiene la capacidad de instalar como verdad aquello que inventa, supone, prefiere, le conviene, sobre el grupo signado" (Cano, 2016), la mujer. La mujer es la alteridad, lo-que-no-es-el-hombre, es decir, 'lo Otro'.

Volviendo a lo etnográfico, esta anomalía en el dualismo Mismo-Otro que impone una alteridad 'innata' sin opción reversible que se da entre los sexos también ocurre en los orígenes y buena parte de la historia de la etnografía. Desde el plano occidental (y, por

supuesto, masculino), 'lo Otro' ha sido lo-que-no-es-blanco. Debemos, por tanto, atenernos a una etnografía que siempre mire con condescendencia a lo que se sale de la normatividad y entre en la definición de 'otro', a lo ajeno al grupo de poder. Pese a ello, y en un obligado proceso de revisión de la etnografía, a partir de los años 70 se comienza a cuestionar este entendimiento etnocentrista del 'otro', ampliándose el abanico de sujetos sociales como parte del trabajo antropológico, hasta llegar a un consenso donde "la producción antropológica actual evidencia que 'el Otro' puede ser cualquier sujeto/actor dentro y fuera de su propia sociedad, como parte de un proceso que genera continuamente nuevos Otros, inclusive provisionales y coyunturales" (Menéndez, 2002). Es decir, la etnografía pretende desvincularse de ese otro como lo-que-no-es-blanco-occidental para acoger bajo su técnica cualquier agente que se infiltre en terreno ajeno, recuperando la alteridad del dualismo Mismo-Otro.

La teoría plantea entonces la existencia de continuos 'otros', incluso dentro de una propia sociedad, de manera alterna y sin estar sujeta a la verticalidad de los grupos de poder. ¿Pero puede en la práctica darse esta reversión del papel de "el Otro"? La etnografía como técnica de observación y recolección de datos no lleva como objetivo el hallazgo de verdades en la naturaleza, sino que el componente clave en la ejecución etnográfica es la cultura, siguiendo a Leach, comprender las posibilidades de la acción humana, mostrar cómo la cultura difiere de la naturaleza" (Recaens, 2018). Es decir, que el componente social es crucial en la investigación etnográfica, por lo que revertir el rol de "el Otro" sugiere alterar la realidad construida. Se puede aplicar el método etnográfico de abajo hacia arriba en la cadena estructural de poder, pero lo observado va a llevar designado por se un grupo nominador y un grupo signado inmutable. Los 'continuos otros' son, de ahora en adelante según una etnografía que entiende al otro como parte de una misma sociedad, en realidad aquellos 'otros' que siempre han estado en los márgenes o esferas ajenas a lo normativo, con la peculiaridad de que ahora conviven en un mismo espacio con el grupo nominador, aunque en contextos diferentes.

Estos contextos atienden a razones estructurales, pues es precisamente la cultura y sus medios, correlativos a las estructuras de poder, los que han fomentado la etiqueta de 'Otro', tanto en la esfera sexo como en la esfera etnias. De igual forma que la comunidad negra en Baltimore va a seguir siendo denominada como 'otredad', la mujer, en cualquier contexto, sigue siendo leída como lo-que-no-es-hombre, porque la reversión de 'otros' no depende solo de la voluntad del etnógrafo sino del código deontológico de la etnografía que tiene en cuenta las condiciones socioculturales presentes en el trabajo de campo.

Autoras como De Lauretis analizan desde la semiología cómo el aparato cultural – concretamente el cine – ha representado a la mujer² como "una construcción ficticia, un destilado de los discursos, diversos pero coherentes, que dominan en las culturas occidentales" (Lauretis, 1992, p.15). ¿Qué define ser mujer? La mujer como constructo atiende a patrones de género que toda la mecánica social y sus agentes culturales han ido reiterando a la largo de la historia, desde sus técnicas más longevas, así como con adaptaciones a los nuevos medios, induciendo sin descanso los estereotipos que definen a la mujer como 'lo Otro'. Esto se debe a que, de nuevo, las estructuras de poder que potencian estos discursos están controladas por el grupo nominador – los hombres en una estructura patriarcal. Por su parte, las mujeres consumidoras de esa

² De Lauretis distingue el término 'mujer' del de 'mujeres' (como grupo)', referenciando 'mujer' como el concepto sobre el que se aplica la construcción ficticia.

cultura beben de los estereotipos codificados en las imágenes que, como esencia, llevan de manera inherente el concepto por el cual el hombre – macho humano – es la medida de todas las cosas, relegando a la mujer a lo-que-no-es-el-hombre, 'lo Otro'. ¿Cómo los decodifican tras su consumo?

3.2. Estudios de recepción y etnografía de las audiencias

Los discursos creados a través de los productos audiovisuales (de ficción o no ficción) han sido foco de atención para la investigación de la influencia de los medios. El significado de los textos generados mediante las imágenes es a menudo objeto de estudio, donde se recurre a la semiótica para comprender de qué manera el aparato visual construye los mensajes. Sin embargo, los productos audiovisuales son parte de un proceso comunicativo, donde los receptores se catalogan como audiencia, es decir, los destinatarios de ese mensaje generado. ¿Cómo se estudia la recepción de los discursos que se desprenden de los medios? El carácter activo que se otorga a la audiencia (Corominas, 2001) es la espina dorsal de los llamados estudios de recepción, desde los cuales se empieza a poner el foco en cómo el público decodifica los productos consumidos a través de los medios.

A pesar de que para ello ambas metodologías – tanto cuantitativa como cualitativa – se ponen al servicio de la investigación, las técnicas cualitativas son las dominantes, ya que mediante ellas se comprueba que “los medios satisfacen una fama de intereses y placeres legítimos en la audiencia” (Jensen, 1992, p.97). Es decir, que la audiencia también forma parte de las decisiones que la industria de la ficción toma para crear sus productos, pues su consumo no sólo es unidireccional, sino que compone un diálogo de intercambio de intereses. Los productos ofrecidos deben reflejar discursos, tendencias y representaciones donde el espectador pueda identificarse.

Además de ello, entra en juego la polisemia de la televisión, lo que Fiske conceptualiza como “multiplicidad de significados”, los cuales serán descodificados de distinta forma según “las experiencias de los espectadores en el proceso de lectura” (Fiske, 1987, p.14). Esto, además, se viene reforzando en nuestros días por el crecimiento de la industria, donde cada vez son más los productos ofrecidos, así como los canales de distribución. La audiencia pasa a ser más heterogénea porque la oferta se amplía y segmenta, creándose nuevos nichos de producción allá donde surjan públicos objetivos interesados en el consumo de productos audiovisuales.

La transformación de la industria y su expansión tanto en cuanto contenidos como plataformas de distribución ha relevado a la televisión, entendida como ‘aparato tecnológico’, del núcleo del diálogo familiar, donde los primeros estudios de recepción la situaban. El consumo televisivo ha cambiado por completo, y se acerca cada vez más a una experiencia personal (se consume desde dispositivos móviles personales), pero que a su vez conlleva una experiencia globalizada, debido a la interacción en las redes sociales sobre los productos consumidos. Los ‘usos sociales de la televisión’ de los que hablan autores como James Lull que surgen de la observación etnográfica en familias quedan descatalogados ante este cambio de paradigma en el consumo.

Ahora las redes sociales, donde la respuesta de los consumidores se puede medir cuantitativamente y cualitativamente (likes, discursos en posts, comentarios, posts compartidos, *memes*, etc), sirven como principal herramienta para descifrar cómo reacciona la audiencia sobre los contenidos emitidos. La etnografía de las audiencias en la actualidad deja en un segundo plano el contexto físico de la recepción para puntualizar en el espacio virtual, donde la interacción deja de surgir en el seno familiar

para ser parte de un diálogo globalizado. ¿Sugiere esta tendencia, por ende, que “la televisión como generadora de la interacción interpersonal dentro de la familia” (Lull, 1980) es una cosa obsoleta? ¿Pueden los discursos generados por la ‘televisión’ a día de hoy, donde el consumo se produce en mayor medida de forma individual, crear diálogo entre miembros de una familia? Concretando en nuestra investigación, si las ficciones actúan como reproductoras de estereotipos, entre ellos la culpa femenina, ¿Existe una transmisión de esta culpa descodificada entre madres e hijas? Dado que autores como Orozco (1992, p.11) afirman que el entorno familiar “constituye también una ‘comunidad de apropiación’ del mensaje televisivo”, donde la influencia ejercida reproduce la estructura social (de mayores a pequeños), y dado a que el rol patriarcal de la mujer se asume también desde las estructuras de educación en el hogar, la aplicación del método etnográfico en este contexto sigue estando vigente.

3.3. Características y delimitación de los perfiles objeto de estudio

La naturaleza de nuestra investigación, al tener como objeto de estudio la recepción del público objetivo (mujeres) de las nuevas ficciones y la conceptualización de la culpa, conlleva una ruptura de límites geográficos: el cambio de paradigma planteado se presenta dentro de un contexto donde la industria audiovisual atiende a una globalización tanto de los contenidos como de la distribución de los mismos, ya que parten de las plataformas de *video on demand*. Esto quiere decir que la metodología podría aplicarse sin un límite geográfico marcado que, a su vez, confirmaría el carácter globalizado de los contenidos que surgen a partir de la eclosión de las nuevas formas de consumir ficción. Precisamente el estudio incide en comprobar si sólo el hecho de compartir la característica “mujer” con independencia de otras variables es suficiente para crear una unión colectiva de identificación y respuesta. Es decir, si el consumo de ficción donde se es representada la culpa femenina como norma en el sistema patriarcal que abarca el contexto global es *per se* lo suficientemente sólido para demostrar que existen patrones de recepción conducidos por experiencias similares, incluso cuando los sujetos analizados pertenezcan a grupos de edad diferentes, así como también dispares en cuanto a nivel social, económico y situación geográfica.

Sin embargo, dado a que este estudio no cuenta con los medios necesarios para una investigación que considere más de un contexto nacional, pues implicaría un estudio detallado de más de una cultura, historia, etc, su aplicación se reducirá al territorio español.

Los perfiles sí deben responder a dos características fundamentales: 1) mujer y 2) consumidora de una o de las dos ficciones de nuestra muestra.

Para acotar nuestro estudio a las posibilidades reales de aplicación, la selección de los perfiles se hará en torno a la condición madre-hija. De esta manera se aplicará a todo el espectro “mujer” entre los 15-75 años, reuniendo por pares a madres e hijas consumidoras de las series (las consuman juntas o no). Esto tiene su explicación en que, según nuestra hipótesis, la representación de la culpa femenina en ficción ha transicionado de culpa individualizada (como estigma, rol patriarcal) a esa misma culpa, pero enfocada como problema colectivo, es decir, como denuncia al rol impuesto desde el patriarcado. Por ello abordar la recepción desde la dualidad madre-hija sugiere:

- Por un lado, distintos puntos de vista de distintas generaciones, tanto las que han crecido consumiendo esa culpa individualizada como las que son ‘nativas’

de una culpa focalizada como problema colectivo en la situación global de la mujer.

- Apelar a un concepto clave, y es que no todas las mujeres son madres, pero sí todas son hijas. Es decir, las madres seleccionadas para la muestra son también hijas, las hijas por su parte pueden ser o no madres, pero ambas comparten un rol común: el ser hijas.
- La transmisión de la culpa no sólo desde el vehículo cultural audiovisual, sino también desde la figura madre a hija (de cómo esa culpa consumida por los aparatos culturales también se transmite de manera sociológica de madres a hijas).

Para encontrar dichos perfiles se hará una búsqueda mediante foros de las series, llamamiento en redes sociales y espacios de mujeres (virtuales y físicos).

3.4. Planteamiento metodológico

Esta investigación abordará un estudio de recepción puramente cualitativo, respaldado en el método etnográfico, sobre el público femenino consumidor de las series de ficción seleccionadas. El objetivo es analizar cómo es recibido el sentimiento de culpa, la identificación en la dialéctica de la etiquetación, así como el impacto de la culpa como experiencia colectiva desde la narración ficcionada hasta la acción en el entorno social; es decir, cómo afecta en la vida de las consumidoras la culpa encomendada a la mujer. Para ello se aplicará dos herramientas cualitativas:

- Entrevistas en profundidad y 2) Focus group. Las entrevistas en profundidad tendrán como fin ahondar en la recepción del público y cómo trasladan el aprendizaje de la ficción a sus vidas cotidianas. Se pretende así construir un relato más personal de la experiencia individual con respecto al consumo de la culpa en la ficción. También, siguiendo la línea de la etnografía, se pondrán en común las experiencias mediante focus group, con el fin de construir un relato colectivo sobre el impacto de la culpa presentada y su impacto en la experiencia compartida de ser mujer, centrándose en la relación madre-hija como nexo de herencia de la culpa transmitida, con independencia de la categoría de edad de ambas. Es decir, la experiencia 'mujer' desde la relación maternidad-ser hija, con énfasis en el hecho de ser hija como lazo común (porque no todas las mujeres son madres, pero sí todas somos hijas). Se hará uso de las tecnologías actuales para hacer aplicar la técnica, construyendo un espacio digital que rompa con las barreras geográficas. Mediante el intercambio de impresiones, experiencias y realidades se quiere llegar a una idea de cómo el cambio de paradigma de lo individual a lo colectivo en la construcción mujer-culpable ha provocado una toma de conciencia que va en consonancia con la cuarta ola feminista o si, de lo contrario, no se ha producido tal fenómeno. De esta misma manera, se podrá poner en comparativa los diferentes niveles de recepción según generaciones, cuya descodificación de la culpa responderá al contexto social de desarrollo cognitivo de la realidad y la opresión como mujeres.

3.5. Muestra propuesta para el estudio

Desde que el movimiento *me too* surgido en el seno de la industria hollywoodiense desde el otoño de 2017 provocara un efecto en las estructuras de creación de contenido tanto fuera como dentro de la pantalla, la proliferación de ficciones con

perspectiva feminista ha experimentado un importante auge. Ello supuso no sólo el aumento considerable de ficciones que trabajan temáticas ligadas a la condición de la mujer, sino también la cesión de espacio a la figura de la mujer creadora.

En este sentido, las ficciones mainstreams que surgen después de que el movimiento *me too* supusiera un cambio de paradigma en el devenir del contenido audiovisual responden a temáticas feministas donde la denuncia de la situación de la mujer, codificada en historias de cualquier índole y género, constituye el pilar narrativo. La culpa en la mayoría de estas ficciones, definida en términos judeocristianos, aparece representada siempre desde el rol social que cumple la mujer dentro de la estructura patriarcal. Ahora el enfoque se ha modificado hacia lo colectivo, no significando por ello que la postura crítica implique una trasgresión a las estructuras de poder. Sin embargo, el cambio de narrativa ficcional en consonancia con la narrativa social apuesta por demostrar la influencia de los medios, su poder para definir realidades, alterarlas o revertirlas.

Nuestra muestra tiene como criterio principal el ser ficciones mainstream que abarcan un gran público a nivel mundial gracias a estar distribuidas por dos grandes plataformas de *video on demand* (VOD): HBO y Netflix, contando con una buena acogida en la industria traducida en nominaciones, premios y consolidación entre el público general. Por ello también responden a un condicionante esencial para nuestra investigación, y es el hecho de pertenecer a un contexto global que trascienden los límites geográficos y culturales. Además, comparten los siguientes rasgos:

- Ambas ficciones cuentan con fuertes puntos de vista femeninos. *The Handmaid's tale* está narrado desde la experiencia de June, mientras que *Sex Education*, aunque tiene protagonista masculino, cuenta con un reparto coral donde destaca el personaje femenino de Maeve. Independientemente del género de la ficción (siendo un drama y la otra comedia), el público que las consume, así como el público construido por la propia serie, pasan por un amplio espectro de edad: por su carácter feminista en cuanto a temática, sumado a que reflejan distintos modelos de identificación al contar con roles desde hija (adolescente), madre, abuela, amiga. De esta manera la experiencia compartida no se queda en un grupo reducido, sino que puede analizarse entre distintas generaciones. En nuestro caso esto se traduce como que la experiencia de la culpa en la mujer puede ser decodificada tanto por un perfil de mujer joven como por uno de mujer adulta. Poner en común ambas experiencias ayudará a elaborar de una manera más aproximada la relación entre presentación de la culpa, brecha generacional y conciencia feminista sobre la situación social de la mujer.
- Predomina el haber sido creadas por mujeres o escritas por mujeres. *The Handmaid's tale* está basada en la novela homónima de Margaret Atwood. Por su parte *Sex Education* está creada por la guionista y dramaturga inglesa Laurie Nunn.

4. Los tipos de culpa observados en estas ficciones:

Antes de proceder con la investigación se han visionado las dos ficciones seleccionadas con el fin de observar las tipologías de culpa femenina que se desarrollan en las tramas y personajes. Las culpas se pueden clasificar por parejas antónimas: es decir, existe la culpa femenina tanto por un motivo como por su contrario.

Además, se pueden distinguir entre culpa inducida y culpa impuesta. La primera es una culpa que realmente nace del propio sujeto, pero su razón de ser conlleva una previa educación social donde esa culpa ha sido asumida. Esta culpa surge por tener conciencia de no estar cumpliendo con lo que se espera de una (socialmente) como mujer. La segunda es una culpa que señala al sujeto y no tiene por qué nacer de ella. Esta culpa, por el contrario, se le inscribe al sujeto que pretende romper con lo que se espera socialmente de ella como mujer.

Culpa por no ser protectora/Culpa por ser sobreprotectora

El rol social impuesto a las mujeres como 'cuidadoras' aparece constantemente. Tanto la culpa por no ser protectora (o no poder serlo por circunstancias ajenas) como el de abusar de la protección es una culpa que atraviesa a todos los personajes femeninos.

Culpa por poder engendrar/Culpa por no poder engendrar

Esta culpa señala directamente la marca biológica con la que se diferencia a las mujeres en los roles sociales. La culpa poder poder engendrar surge en narrativas donde hay embarazos no deseados, situaciones médicas donde te juzgan sobre métodos anticonceptivos o vida sexual, así como, en general, escenas donde se les recuerda a las mujeres que traer niños al mundo es su responsabilidad y deber. Por otro lado, se destila la culpa contraria, aquella que nace o se impone por la imposibilidad de, aun siendo mujer, no poder crear vida. Esta culpa señala aún más cómo el deber de engendrar está presente en la lectura que la sociedad hace de la mujer, dejándola fuera del sistema o tachándola como 'inservible'.

Culpa por tener ambiciones/Culpa por no tener ambiciones

Tener aspiraciones profesionales o personales, proyectos de vida, en general. Esas ambiciones pueden romper con el esquema social de ser mujer. Por el contrario, también se da una culpa por no tener ambiciones, lo cual funciona de la misma manera: se rompe así con el esquema social de ser mujer. Como ejemplo de esta última, no tener ambición por formar una familia.

Culpa por mi sexualidad y disfrute / Culpa por no poder (o saber) disfrutar de mi sexualidad

Desde el punto de vista cultural a día de hoy aún la mujer se encuentra con trabas para poder ejercer su libertad sexual libremente sin ser juzgada. En ello entre tanto la orientación sexual como la manera de ejecutarlo (tener pareja, tener múltiples parejas sexuales, no practicar sexo, etc). Por el contrario, se observa también una culpa por el desconocimiento del placer propio, que puede deberse a falta de orientación en temas de sexo, poca información sobre la anatomía femenina, impedimento por trauma o vergüenza a la hora de explorar inquietudes sexuales, etc.

5. Bibliografía

Bourdieu, Pierre (1985). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Akal.

Cano, Julieta Evangelina (2016). La «otredad» femenina: construcción cultural patriarcal y resistencias feministas. *Asparkia*, 29, 49-62. <http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2016.29.4>

Corominas, María (2001). Los estudios de recepción. *Portal de la Comunicación. Aula abierta. Lecciones básicas*.
http://www.portalcomunicacion.com/esp/n_aab_lec_1.asp?id_llico=4.

De Beauvoir, Simone (2005). *El segundo sexo*. Ediciones Cátedra.

De Lauretis, Teresa (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Ediciones Cátedra.

Elías, Norbert (1998). *Ensayo teórico sobre las relaciones entre establecidos y marginados*. Norma.

Fiske, John (1987). *Television culture: popular pleasures and politics*. Routledge.

Guber, Rosana (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Norma.

Jensen, Klaus Bruhn (1992). La política del multisignificado: Noticias en la televisión, conciencia cotidiana y acción política. *Cuadernos de Comunicación y Prácticas Sociales*, (4), 97-129.

Lerner, Gerda (2017). *La creación del patriarcado*. Katakarak.

Lull, James (1980). Los usos sociales de la televisión. *Human Communication Research*, (6), 197-209.

Menéndez, Eduardo L. El malestar actual de la antropología o de la casi imposibilidad de pensar lo ideológico. *Revista de Antropología Social*, 11, 39-87.
https://www.researchgate.net/publication/27588396_El_malestar_actual_de_la_antropologia_o_de_la_casi_imposibilidad_de_pensar_lo_ideologico

Millett, Kate (1995). *Política sexual*. Ediciones Cátedra.

Mizrahi, Liliana (2003). *Las mujeres y la culpa. Herederas de una moral inquisidora*. Nuevohacer Grupo Editor Latinoamericano.

Orozco, Guillermo (1992). Familia, televisión y educación en México. En G. Orozco (Ed), *Hablan los televidentes: Estudios de recepción en varios países*, (11-32). Universidad Iberoamericana.

Recasens, Antonio (2018). Explorando los orígenes de la etnografía y su pertinencia. *Revista Chilena de Antropología*, 38, 330-350. doi: 10.5354/0719-1472.52119