

**Viéndome en *The Handmaid's Tale*:
una fenomenología de la televidencia feminista**



Alana F. Roa
Febrero, 2021

Universidad del Norte
División de Humanidades y Ciencias Sociales
Doctorado en Comunicación
Barranquilla, Colombia

**Viéndome en *The Handmaid's Tale*:
una fenomenología de la televidencia feminista**

Dirigida por: Pamela Flores, PhD

Tesis presentada para obtener el título de
Doctora en Comunicación por:
Alana Farrah Roa Narváez
Becaria Uninorte y Colciencias Conv. 727 de 2015

Universidad del Norte
División de Humanidades y Ciencias Sociales
Doctorado en Comunicación

Resumen

Esta tesis doctoral, de tipo cualitativo con perspectiva fenomenológica, busca comprender la relación entre ficción televisiva, percepción y conciencia feminista, a partir de los testimonios de un determinado grupo de espectadoras de países latinoamericanos sobre su experiencia de visionado de la serie de televisión *The Handmaid's Tale*. Se buscó conocer de qué manera la televidente latinoamericana afirma o fortalece su conciencia feminista a través de su relación con esta serie de televisión distópica. Las preguntas que guiaron el estudio fueron: ¿Qué experimenta en su mente y en su cuerpo cuando la ve? ¿Cómo transformaría la historia contada en pantalla? ¿Cómo la transforma o previene en la vida cotidiana?

Se realizó un análisis temático de la experiencia vivida de 14 participantes latinoamericanas recogida en dos fuentes principales: relatos escritos de experiencia personal y entrevistas en profundidad. Después de presentar los testimonios mediante un texto fenomenológico, como resultado de esta investigación, sostengo que la nueva ola de ideas feministas actúa como una experiencia socializante fuerte que ayuda a las televidentes a imaginar una solución a los problemas que presenta el universo ficticio y a querer anticiparse a tales acontecimientos en la realidad. También, que la confusión sobre lo que significa el feminismo es capaz de neutralizar las conclusiones a las que llegan las mujeres sobre las causas de lo que sucede en la ficción y, en perspectiva, de su propia realidad. No obstante, unas y otras identifican la necesidad de igualdad de género y sororidad al ver lo que ocurre en la serie, así no llamen a esto feminismo.

Conceptos clave: televidencia, televisión, feminismo, fenomenología, cuerpo femenino, *The Handmaid's Tale*, Latinoamérica

Abstract

This doctoral thesis, of a qualitative type with a phenomenological perspective, seeks to understand the relationship between television fiction, perception, and feminist consciousness, based on the testimonies of a certain group of viewers from Latin American countries about their experience of viewing the television series *The Handmaid's Tale*. It was sought to know how the Latin American viewer affirms or strengthens her feminist consciousness through her relationship with this dystopian television series. The questions that guided the study were: What does she experience in her mind and body when she sees it? How would she transform the story told on screen? How does she transform or prevent it in everyday life?

A thematic analysis of the lived experience of 14 Latin American participants was carried out, gathered from two main sources: written accounts of personal experience and in-depth interviews. After presenting the testimonies through a phenomenological text, as a result of this investigation, I argue that the new wave of feminist ideas acts as a strong socializing experience that helps viewers to imagine a solution to the problems presented by the fictional universe and to want to anticipate such events in reality. Also, that the confusion about what feminism means can neutralize the conclusions that women reach about the causes of what happens in fiction and, in perspective, of their own reality. However, both identify the need for gender equality and sisterhood when they see what happens in the series, even if they do not call this feminism.

Key concepts: television viewing, television, feminism, phenomenology, the female body, *The Handmaid's Tale*, Latin America

*Para mi abuelita Silvana,
mi mamá Anabolena y mi tía Analida*
Todo lo que he aprendido después
ha sido solo un eco de lo que ustedes
me enseñaron desde muy pequeña.

Agradecimientos

En primer lugar, a la Universidad del Norte, la casa en la que me he formado durante tantos años, que me ha apoyado en cada reto que he emprendido, desde el cine hasta la docencia; mi más sincero agradecimiento por su beca para realizar mi Doctorado en Comunicación. A Colciencias, por la gran oportunidad que representó ser también su becaria.

A la Ingeniera Pía Osorio, por haber abierto un lugar para mí en su afecto y en el Instituto de Idiomas; a la Dra. Nayibe Rosado, por todo el apoyo recibido para llevar este proyecto a culminación y por decir las palabras precisas en el momento justo, que me desatascaron en la redacción de la tesis y en el confinamiento. A mis colegas del Departamento de Español por la comprensión y el apoyo.

A la profesora Flavia Delmas, por su acompañamiento en mi pasantía doctoral en la Universidad Nacional de La Plata, en Argentina. A Romina, por su hospitalidad, amistad y por compartirme su bella ciudad. Siempre agradecida con Argentina por el feminismo, por la sororidad, por las letras.

A mi tutora, Pamela Flores, por la guía, los cuestionamientos y la dirección de la mirada que siempre se adelanta al tiempo. A todos mis profesores del doctorado, por la inspiración y el rigor. A Laura, por su apoyo en la transcripción de las entrevistas y sus acertados comentarios.

A Angela Cristina, por el amor, la compañía y lo que nos unió desde el primer día: la conversación. A Anina y Naiana, que ya son adolescentes, por el respeto y el silencio mientras escribía esta tesis encerrada en una de las habitaciones de la cuarentena. Espero que las tres algún día la lean. Las amo con mi vida. A Nicolás, mi perrito acompañante de tantas y tantas tardes tratando de terminar este trabajo.

A mi mamá, mi abuelita y mi tía, por estar siempre allí, animándome a dar un paso más.

No me canso de estudiar porque fue lo que ustedes me inculcaron siempre.

A las televidentes participantes del estudio, por su valioso tiempo, sus emociones, reflexiones y entusiasmo.

A Margaret Atwood, por organizar creativamente todas las distintas partes de realidad que contiene *The Handmaid's Tale*.

A Siri Hustvedt, por abrirme la mente y permitirme entrar desprevenidamente en Merleau-Ponty a través de uno de sus libros, una tarde en Argentina. Nunca más voy a separar razón y emociones, humanidades y neurociencia.

A Joan Didion, por su año del pensamiento mágico. No sabíamos cuánto íbamos a necesitar esa magia para soportar el 2020.

A la televisión, por supuesto.

El acto de mirar, después de todo, siempre se realiza en primera persona. Veo el objeto, pero el mero hecho de estar viéndolo rompe la frontera que me separa de él. ¿No están en ese momento el sujeto y el objeto unidos por un único bucle de percepción?

Siri Hustvedt. *Vivir, Pensar, Mirar*.

La ficción debe ceñirse a los hechos, y cuanto más verdaderos sean los hechos, mejor será la ficción.

Virginia Woolf. *Una habitación propia*.

Tabla de contenido

Introducción Televidencia y Feminismo como Objeto de Estudio.....	1
Capítulo 1. Estudios de Recepción y Procesos de Televidencia.....	10
La Investigación de Audiencias y Estudios Culturales.....	10
Edades de la Ficción Televisiva Estadounidense, <i>Quality TV</i> y <i>Peak TV</i>	18
La Perspectiva Filosófica de los Conceptos-Imagen de Julio Cabrera	24
Capítulo 2. Presupuestos Teóricos: Hacia una Fenomenología Feminista de la Percepción.....	30
Fenomenología de la Percepción	31
Fenomenología y Feminismo.....	38
La Concienciación Feminista.....	45
De la Percepción a la Recepción y la Paradoja de la Ficción	52
Capítulo 3. <i>The Handmaid's Tale</i> como Caso de Estudio y la Ficción Distópica Feminista	58
Ficha Técnica	65
Argumento	66
Primera Temporada.....	66
Segunda Temporada.....	70
Tercera Temporada	76
Temas Relevantes en <i>The Handmaid's Tale</i>	80
Capítulo 4. Metodología	90
Metodología Feminista	92
Recogiendo la Experiencia Vivida.....	96
Las Televidentes	102
Luz	104
Marcela	104
Lorena	104
Trewelina	105
Pía	105
Carolina.....	106
Vanina.....	106
Carol.....	106

	x
Catherine	107
Cristina	107
Diana	107
Jorbelys	108
Sofy	108
Montse	108
Análisis Temático	110
Capítulo 5. Viendo <i>The Handmaid's Tale</i> : reflexiones y prácticas feministas.....	114
¿Feminismo?	114
¿Por qué veo <i>The Handmaid's Tale</i> ?	126
Ficción, experiencia y realidad	133
La TV en el Cuerpo.....	158
Sororidad.....	173
Derrocando Gilead	177
Capítulo 6. Interpretaciones Finales	190
Referencias.....	198
Vita.....	204

Lista de tablas

Tabla 1. Muestra	109
Tabla 2. Correspondencia entre códigos iniciales y temas fenomenológicos sintetizados.....	113

Lista de figuras

Figura 1. Edades de la ficción televisiva en USA.....	20
Figura 2. Elaboración propia, a partir de las clases sociales y fotogramas de <i>THT</i> (Hulu, 2017)	63
Figura 3. Fotogramas <i>THT</i> S01E01.....	66
Figura 4. Fotogramas <i>THT</i> S01E03.....	67
Figura 5. Fotogramas <i>THT</i> S01E04.....	68
Figura 6. Fotogramas <i>THT</i> S01E10.....	69
Figura 7. Fotogramas <i>THT</i> S01E10.....	70
Figura 8. Fotogramas <i>THT</i> S02E01.....	70
Figura 9. Fotogramas <i>THT</i> 202E01.....	71
Figura 10. Fotogramas <i>THT</i> S02E02.....	72
Figura 11. Fotogramas <i>THT</i> S02E06.....	73
Figura 12. Fotogramas <i>THT</i> S02E06-07. Una criada detona un explosivo; June vuelve a utilizar un bolígrafo.....	73
Figura 13. Fotogramas <i>THT</i> S02E09.....	74
Figura 14. Fotogramas <i>THT</i> S02E13.....	75
Figura 15. Fotogramas <i>THT</i> S02E13.....	76
Figura 16. Fotogramas <i>THT</i> S03E01-04.....	76
Figura 17. Fotogramas <i>THT</i> S03E04-5-6.....	78
Figura 18. Fotogramas <i>THT</i> S03E13.....	79
Figura 19. Fotograma <i>THT</i> S03E13.....	79
Figura 20. "La Ceremonia". Fotograma de <i>THT</i> S01E02.....	81
Figura 21. Mujeres vestidas de Criadas manifestándose contra los recortes de fondos a Planned Parenthood fuera del Capitolio Nacional en Washington. Fuente: The New York Times. https://www.nytimes.com/2017/06/30/us/handmaids-protests-abortion.html	83
Figura 22. Acción de las "Radical Handmaids" en Parliament Hill. Fuente: Public Service Alliance of Canada. http://psac-ncr.com/updates/radical-handmaids-action-parliament-hill-against-motion-312	82
Figura 23. Mujeres vestidas de Criadas manifestándose a favor del aborto legal fuera del Congreso de la Nación Argentina. Fuente: TN https://tn.com.ar/sociedad/aborto-legal-periodistas-argentinas-se-visten-como-en-el-cuento-de-la-criada_881470/	88
Figura 24. Ejemplo de codificación mediante ATLAS/ti.....	111
Figura 25. Dibujo Trewelina. PA4, 2019.....	151
Figura 26. Dibujo Trewelina. PA4, 2019.....	152

Introducción

Televidencia y Feminismo como Objeto de Estudio

Las series de televisión norteamericanas han asistido a un proceso de legitimación, producto de una mixtura de factores socioeconómicos, institucionales y tecnológicos, que las ha llevado a ocupar un puesto destacado en la cultura de la sociedad occidental actual (Cascajosa-Virino, 2016). Durante los últimos años, el contenido televisivo ha experimentado un salto de calidad, con su respectivo impacto en su audiencia, pero también ha favorecido a la puesta en escena de otros discursos y otros grupos sociales, incluida la representación del universo femenino.

Desde finales de los años 90, ha existido una presencia cada vez más numerosa de heroínas y anti-heroínas televisivas, las primeras representadas como modelos positivos e idealizados (*Buffy The Vampire Slayer*, *Gilmore Girls*, *The Good Wife*), y las segundas como chicas y mujeres desesperadas, torpes, fracasadas, gordas, con poco respeto por las reglas o con problemas con la ley (*Ally McBeal*, *Weeds*, *Girls*, *Orange is The New Black*, *Better Things*), responsables de un imaginario que normaliza la diversidad y sitúa las experiencias femeninas en las diferentes realidades.

Acorde con la revolución que ha *puesto de moda* nuevamente el feminismo, respondiendo a intereses tanto políticos y sociales como comerciales, la ficción televisiva también fue incorporando la lucha y el debate feminista a sus relatos. Tal es el caso de series de televisión estrenadas en los últimos cinco años como *The Handmaid's Tale*, *Big Little Lies*, *Dietland*, *Sweet Vicious*, *The Marvelous Mrs. Meisel* y *Unbelievable*, que presentan no solamente personajes protagonistas femeninos fuertes, sino la historia de su lucha por defender o recuperar sus derechos en la sociedad. Nada más en 2020, podemos

ubicar el estreno de *Betty*, sobre un grupo de chicas que desea destacar en el mundo preponderantemente masculino del skate; *I May Destroy You*, que retrata las estrategias emocionales y creativas de una guionista víctima de una violación que poco recuerda; *Mrs. America*, una lección de historia sobre el movimiento feminista de los años 70 en Estados Unidos y sus inevitables contradicciones; *The Queen's Gambit*, un inspirador relato sobre una huérfana prodigio del ajedrez, un deporte predominantemente masculino; y *Unorthodox*, el viaje de liberación de una joven de su estricta comunidad judía ortodoxa; que han ofrecido herramientas a la espectadora común, de cualquier país, para identificar sus propias experiencias, empatizar con diversas situaciones y debatir con pares y opuestos lo que sucede en la vida real de muchas mujeres en el mundo.

En julio de 2018¹, un grupo de mujeres se manifestó frente al Congreso de la Nación Argentina, en el marco del comienzo de las exposiciones sobre el proyecto de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito. El colectivo llamado “Periodistas Argentinas” llevaba capas rojas y tocas blancas, recreando la vestimenta de las criadas de la novela que se convirtió en un fenómeno feminista mundial al ser adaptada a una serie de televisión: *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017). Lo interesante es que el atuendo sumaba un pañuelo verde, signo de la lucha por el aborto legal en la Argentina, que hoy se ha diseminado en parte de la región. Este performance de las criadas ya se había visto con anterioridad en Washington, como protesta por las medidas sanitarias planteadas por Trump en relación con los fondos de las clínicas de planificación federal; en Ohio, Texas y Filadelfia, por los derechos reproductivos de las mujeres; y hasta en Cartagena, Colombia, en el marco de un evento de literatura al que Atwood, la autora de la

¹ <https://www.pagina12.com.ar/127470-el-cuento-de-la-criada-en-el-congreso>

novela en la que se basa la serie, se encontraba invitada, denunciando el racismo, la xenofobia y la misoginia.

The Handmaid's Tale (en español, *El Cuento de la Criada*), la serie elegida por estas manifestantes de varios países para expresar sus inconformidades sobre la situación de los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres, es un drama distópico basado en el libro de la escritora canadiense Margaret Atwood ([1985] 2017), disponible en la plataforma de servicio de video Hulu (y distribuida por HBO y otros canales para varios países), que cuenta la vida en la República de Gilead, una sociedad totalitaria con una baja tasa de natalidad y apoyada en un fundamentalismo religioso retorcido que trata a las mujeres como propiedad del estado. Como la autora del libro sostiene en el prólogo de una reciente edición, esta ficción no es una predicción sino una “anti-predicción” que busca describir al detalle un futuro para que este no llegue a ocurrir, y para relatarlo se nutre de muchos hechos ocurridos en la realidad, incluido el robo de niños por parte de los generales de la dictadura argentina y las constantes amenazas a los derechos conquistados por las mujeres de todo el mundo en las últimas décadas. De esta manera, *The Handmaid's Tale* se presenta como un producto audiovisual de esta época y como abanderada del feminismo global que se hace visible en la escena doméstica, el espacio público y la representación mediática. Para una mejor comprensión, llamaremos *El Cuento de la Criada* (en adelante, *ECC*) a la novela escrita por Margaret Atwood y *The Handmaid's Tale* (en adelante, *THT*) a la serie de televisión de Hulu.

Frente a este escenario, en el que los movimientos feministas latinoamericanos se han fortalecido y han encontrado conversación con las historias de ficción, surge entonces

la necesidad de estudiar la decodificación en clave de feminismo que hacen las espectadoras de las series de televisión actuales, los aspectos que intervienen, como su conocimiento, su experiencia, las formas de su subjetividad y el contexto real en que *leen* este contenido. Por lo tanto, es interés de esta investigación responder a la pregunta problema: **¿De qué manera la televidente latinoamericana afirma o fortalece su conciencia feminista a través de su relación con esta serie de televisión distópica?**

Reflexiona Ramos, E. M. (2019) sobre las posibilidades que la alianza con la cultura popular brinda para la lucha contra el patriarcado, por lo que recomienda persistir en el uso de registros divulgativos cercanos para las mujeres, como pueden serlo las series *mainstream*:

Por eso considero vital amistarnos con aquella ficción capaz de sacudir los resortes del género de la sociedad más extensa, alentar y dejar paso a la juventud para liderar un feminismo cercano y comprensible, aplaudir sus registros y formatos culturales populares menos ortodoxos, pero también más arriesgados, espontáneos y reales (pág. 46).

En este sentido, el presente trabajo de investigación **tiene como objetivo comprender la relación entre ficción televisiva, percepción y conciencia feminista**, a partir de los testimonios de un determinado grupo de espectadoras de países latinoamericanos sobre su experiencia de visionado de la serie de televisión *THT*. Para conseguirlo, la investigación se ha organizado en torno a los siguientes objetivos específicos:

- Conocer cuáles son los temas relevantes que las televidentes participantes identifican en la serie de televisión y qué experimentan en su cuerpo y su mente con su visionado.
- Analizar las relaciones que establecen las participantes entre la realidad, propia o colectiva, y lo presentado en el universo ficcional de la serie.
- Determinar el impacto en la vida cotidiana de las televidentes participantes, a partir de sus acciones y reflexiones feministas.

El académico mexicano Guillermo Orozco sostiene que el rol distintivo de los sujetos sociales del siglo XXI es ser audiencias múltiples, de la misma forma en que en la era industrial, la característica determinante de las mayorías fue el ser trabajador (2018, pág. 14). Afirma que “ser audiencia” es interactuar con el mundo y con los demás a través de las mediaciones, de las representaciones audiovisuales entre las que se encuentran el cine y la televisión, y que en este proceso se establecen las ciudadanías.

Así pues, la decisión de tomar como objeto de estudio la relación entre las televidentes y el producto audiovisual de corte feminista fue motivada por sus reflexiones al afirmar que:

Más allá de los efectos de los medios y las tecnologías contemporáneas, y más allá de las gratificaciones buscadas en ellos por las audiencias en los escenarios de cultivo y de significación predominantes, el explicar los vínculos reales y posibles que las audiencias entablan con viejos y nuevos medios y contenidos, sigue siendo más que nunca una gran pregunta de investigación. Lo es porque explicar la construcción, el tipo y las alternativas de esos vínculos tiene el germen de la

transformación de las relaciones sociales y la construcción de la ciudadanía. (pág. 23)

Esto es: la posibilidad de que, en la medida en que los sujetos recomponen lo visto en una pantalla, y a través de querer aportar o modificar lo visionado, también estén deseando transformar la realidad misma, su relación con los demás y su papel como ciudadanos. He ahí la pertinencia de estudiar esta interacción, la de la obra audiovisual con una audiencia interpelada que asume de manera reflexiva no solamente lo que sucede sino lo que no sucede en pantalla. Orozco plantea tres líneas de investigación de audiencias, una de las cuales propone estudiar cómo éstas “se sienten capaces de transformar la historia contada en la pantalla” y cuáles elementos de esas ficciones consideran “que les permiten transformar su papel en la historia, ya que esto es lo que les permite empoderarse frente a sí mismos, frente a los demás y frente a la misma historia” (pág. 22).

En el caso de *THT*, la serie ilustra de forma simbólica las preocupaciones principales del feminismo actual, como los roles de género asignados a las mujeres, la supresión del poder sobre su propio cuerpo y la violencia física e intelectual en su contra, representadas en una puesta en escena con altos niveles de producción, grandilocuente y descomunal, que recrea las formas de dolor físico y emocional que experimentan las mujeres en distintas situaciones. Si para el método feminista la creación de conciencia requiere de una reconstrucción crítica y colectiva de lo que significa la experiencia social de ser mujer, la amplificación de ciertos elementos en la ficción podría contribuir a visualizar estos aspectos en la vida cotidiana de las televidentes.

Este proceso de concienciación es tanto transformador como perceptivo, y, para MacKinnon (1982), su búsqueda es una forma de práctica política, por tratarse de un hecho

colectivo y no simplemente personal. Finalmente, la revolución cultural que propone el feminismo tiene un inicio en la vida de las mujeres que revisan las categorías y roles tradicionales basados en el género, pero también inspira la transformación social sin métodos violentos, la movilización de otros grupos oprimidos y la educación como un proceso que exige el cuestionamiento de la sumisión a nivel global.

Al abordar la cuestión sobre las relaciones entre ficción televisiva, percepción y conciencia feminista, mi proyecto pretende contribuir, en primer lugar, a la discusión académica sobre cómo la audiencia está recibiendo los productos culturales que trazan ideas alternativas al pensamiento hegemónico. En segundo lugar, incorporo el asunto sobre la percepción de la televidente marcada por su experiencia vivida, revelada a través de sus emociones y sentimientos; una experiencia femenina *situada*, y cuyos significados culturales son otorgados por la subjetividad del cuerpo femenino. Adicionalmente, proporciono algunas ideas sobre las formas en que las espectadoras utilizan las experiencias de vida de otras mujeres, de la realidad y de la ficción, para hallar un significado compartido de opresión sexista, que piense en una lucha colectiva como solución. Finalmente, explorar cuáles serían las implicaciones políticas de imaginar una solución a los problemas ficticios de la serie, al llevar a las participantes a anticipar los hechos del mundo distópico en su vida cotidiana.

Partiendo de lo anterior, se considera el disfrute del arte como una experiencia fenomenológica. Lo interesante aquí es plantear que no estamos analizando la percepción o influencia de una televisión de tipo educativo, sino de aquella televisión cuya primera intención es entretener, no formar, pero, sobre todo, la percepción del espectador que no siempre sabe que de un producto así puede aprender algo.

De modo que, responder a la pregunta problema podrá ser de utilidad para que los movimientos feministas vean en la cultura popular una aliada de los procesos de concienciación, que puede coadyuvar en la construcción de una televidencia más crítica y creativa que impacte en la sociedad a través de sus acciones políticas.

Para el Doctorado en Comunicación, y para el Grupo PBX de Investigación en Comunicación, Cultura y Cambio Social, de la Universidad del Norte, esta investigación aporta al campo de estudio de dos de sus líneas de investigación: Estudios de Género, Diversidad y Ciudadanía, y Estudios de Medios, Periodismo y Opinión Pública.

Esta tesis doctoral está organizada en seis capítulos. En el primero, trazo un recorrido contextual y teórico acerca del fenómeno de la televidencia, de las corrientes y estudios que se han ocupado de esta; presento la evolución del fenómeno en sus distintas edades identificables; y me aproximo a la noción de conceptos-imagen de naturaleza *logopática*, producto de la interacción entre lo racional y lo afectivo, que pueden extraerse del visionado de una obra audiovisual y ayudar al espectador a ampliar su concepción del mundo dentro del contexto de la experiencia vivida.

En el segundo capítulo, presento los presupuestos teóricos que me permiten establecer las relaciones entre el estudio de esa experiencia, a través de la fenomenología de la percepción, y los estudios de género; así como otros conceptos afines a la recepción de las ficciones narrativas.

En el tercer capítulo, sitúo al lector en los temas abordados por la serie televisiva *THT* (Hulu, 2017), su pertinencia como obra audiovisual elegida para abordar la experiencia de las televidentes, su pertenencia al género de la distopía feminista, el contexto de su emisión y otras repercusiones.

El cuarto capítulo explica el diseño metodológico utilizado, identifica las preguntas que guiaron la investigación, los objetivos perseguidos, las participantes, el proceso de análisis de los datos recogidos, así como otros aspectos éticos tenidos en cuenta durante el estudio.

En el quinto capítulo presento el texto fenomenológico como resultado de esta investigación, en el que ofrezco una descripción de la experiencia televisiva de las participantes, recurriendo a las expresiones compartidas por ellas mismas, de las cuales los significados más profundos van surgiendo para el lector. En este texto también agrego mis reflexiones y las confronto con la literatura sobre televisión y género.

El sexto capítulo comprende las interpretaciones finales, limitaciones y recomendaciones del estudio, así como se esbozan líneas de trabajo futuro en relación con este tema.

Hace varios años, casi 18, una serie de televisión juvenil, *Buffy Cazavampiros*, me enseñó más sobre feminismo en su última temporada que lo que había aprendido hasta mis 25 años de ese momento. En el episodio final, se realiza un hechizo que convierte a todas las potenciales cazavampiros en cazadoras en ejercicio: es decir, ya Buffy no será la única que tenga poderes para luchar, sino que lo comparten entre todas. “*I say my power... should be our power*”, dice Buffy, frase que utilicé como epígrafe de mi tesis de maestría (Roa, 2014), y allí se resumían todas las ideas sobre lucha colectiva feminista y sororidad que muchos años después encontraría en los textos académicos. “*¡Ahora que estamos juntas, ahora que sí nos ven, abajo el patriarcado, se va a caer, se va a caer... y arriba el feminismo que va a vencer, que va a vencer!*”, cantan las compañeras feministas en Argentina, frente al Congreso de la Nación, pañuelo verde al cuello, a la muñeca, al

corazón. Es el mismo mensaje para mí. Mi interrogante siempre ha sido si otras mujeres podían leer lo que yo en las series de televisión y si eso contribuía en algo a su lucha contra el sexismo o, al menos, a su conciencia sobre él. Este trabajo busca comprender ese fenómeno de la televidencia crítica que podríamos llamar: una televidencia feminista.

Capítulo 1. Contextualización: Estudios de Recepción y Procesos de Televidencia

Varias corrientes teóricas postulan diferentes maneras de entender la relación existente entre las pantallas y las audiencias, y los aprendizajes y participación de estas últimas; desde las teorías de los efectos y del cultivo, pasando por la perspectiva teórica de los usos y las gratificaciones, hasta la tradición de los estudios culturales –en la cual se enmarca este trabajo– y la ecología de los medios.

En este capítulo, examino algunos de los enfoques teóricos en el campo de la recepción mediática y cultural, desde las propuestas conceptuales de los estudios culturales; así como la evolución del fenómeno de la televidencia, en concordancia con las diferentes edades identificables de la televisión; y, finalmente, exploro la noción de concepto-imagen y su naturaleza *logopática*, la cual se refiere al conocimiento tanto racional como afectivo que un espectador puede extraer de una obra audiovisual en el marco de su experiencia vivida.

La Investigación de Audiencias y Estudios Culturales

La tradición de la investigación en Latinoamérica durante los años setenta y ochenta se concentró en el enfoque del imperialismo cultural: el impacto que los contenidos mediáticos tenían en la ideología y en la identidad cultural de la región (Dorfman &

Mattelart, 1978; Mattelart, 1979); y desde los noventa hasta hoy, se han acogido perspectivas más optimistas sobre la capacidad de las audiencias para negociar los significados provenientes de los productos culturales y de la influencia de las mediaciones en este proceso de recepción de contenidos, del cual el sujeto hace parte (Jacks, 1993; Martín-Barbero, 1987; González, 1994; Lozano, 2003). Guillermo Orozco, en *La audiencia frente a la pantalla* (1991), presentó un modelo de mediación múltiple en el que intervienen factores cognoscitivos, culturales, situacionales, institucionales y videotecnológicos, e insistió en “la necesidad de entender la recepción de los mensajes como un proceso crítico, activo y de apropiación”. (Sosa-Osorio et al., 2017, pág. 94)

Estas preocupaciones ya existían para los estudios culturales ingleses. Ya en 1973, Stuart Hall (1980) centraba su atención en el proceso de producción y adjudicación de sentido, donde el receptor puede aceptar, rechazar o negociar el contenido que propone el mensaje, y había sugerido la idea de que existe una correlación entre los textos televisivos y la situación social de los espectadores. Esa tensión implica un proceso de negociación de significados a partir del texto y no un receptor que consume significados construidos previamente.

David Morley (1980; 2003), uno de los principales representantes de los estudios culturales ingleses, realizó una serie de estudios sobre la recepción del programa *Nationwide* de la BBC, en los que combinó entrevistas grupales e individuales en profundidad. Examinó dos clases diferentes de condiciones a la producción de significado: una es la estructura interna del mensaje que invita a cierto tipo de lectura y bloquea otras; y la otra, las circunstancias culturales del receptor: es en la interacción de estas dos estructuras donde se concreta el sentido de un texto, de manera que ni existe una cantidad

ilimitada de formas individuales de interpretar el texto, ni el texto dicta completamente el sentido que el lector debe darle.

Su investigación estuvo centrada en el análisis de un género específico, como lo es una revista de actualidad emitida por televisión (*Nationwide*). El autor ha expresado que “el análisis de los productos mediáticos que se definen explícitamente como no políticos es, en realidad, esencial para analizar la cultura política” (Morley, 2003, pág. 9). Es decir, que, aunque un programa parezca trivial y su contenido explícito solamente tenga como fin entretener a la audiencia, puede transmitir mensajes implícitos sobre valores y actitudes sociales que juegan un papel determinante desde el punto de vista ideológico.

Al igual que Hall, Morley, quien seguía sus presupuestos teóricos, pensaba que a pesar de que los contenidos fuesen estructurados con un significado dominante y “hegemónico”, estos podían ser leídos de forma distinta por parte de la audiencia, a partir de sus diferencias socioeconómicas y culturales, conocimientos previos, prejuicios y resistencias; es decir, los “códigos e ideologías derivados de otras esferas institucionales” (2003, pág. 80).

Pero esta concepción de “lectura preferente” de Hall, que se centra en la decodificación de contenidos de tipo hegemónico fue cuestionada por algunos teóricos como Schröder (2000), quien piensa que este modelo no permite incluir contenidos de tipo alternativo u otro tipo de lecturas ideológicas en la decodificación, como por ejemplo, una lectura ‘conservadora’ de un programa televisivo codificado con un sentido ‘socialista’ preferente (pág. 240). Plantea además que, epistemológicamente, es imperfecto el intento de descubrir un significado central, incluso si fuese por parte de un experto analista, pues su

decodificación es otra codificación: esto es, resultado de sus influencias culturales y sociales.

Por lo tanto, propone un modelo multidimensional, en oposición a una teoría que busque una interpretación maestra del texto mediático, que incluye seis dimensiones de recepción: motivación, comprensión, discriminación, posición, evaluación e implementación. Las cuatro primeras hacen parte del proceso de “lectura” y hacen referencia a los procesos de lectura ‘interiores’, en los que los significados experimentados subjetivamente de los informantes se producen en contextos situacionales específicos; y las dos últimas, de las “implicaciones”, que son aquellas en las cuales los significados subjetivos pueden ser calificados por el analista a la luz de su significado social, ya que se sitúan en la formación socio ideológica y se utilizan como recurso para la acción política. Tanto medios como audiencia, y quien los analiza, hacen parte y forman, a la vez, las prácticas socioculturales de la sociedad en general (pág. 243). En el tema de la “implementación”, Schröder llama la atención sobre la noción limitada que puede tenerse sobre las “acciones políticas” e incluye en ellas, además de los comportamientos institucionalizados tradicionales, el comportamiento cotidiano, las conversaciones con amigos y familiares sobre los problemas sociales y las diferentes elecciones que hacemos que traen consecuencias a nuestra vida, tanto a un nivel local como global (Schröder, 2000, pág. 252). Es decir, que ser más críticos y conscientes puede ser considerado también como una acción política.

Perkinson (1995) piensa que la televisión educa la crítica moral, haciendo a las personas más sensibles moralmente a su cultura y conscientes de los males que esta sufre u ocasiona. El autor aclara que no cree que la televisión nos haga más morales, pero que esa

evocación por la crítica moral sí hace que mejoremos nuestra cultura (pág. 9). Por ejemplo, afirma que, gracias a un pensamiento crítico, hacemos cambios a la cultura que hemos heredado cuando encontramos carencias o deficiencias en ella, y un medio de comunicación facilita esa crítica (pág. 280). Para Fiske ([1987] 2009), la televisión es portadora/provocadora de significados y placeres y la considera una parte importante de las dinámicas culturales, por medio de las cuales la estructura social se mantiene a través de unos procesos de producción y reproducción; entendiendo “cultura” como el sentido que damos a nuestra experiencia social, a las relaciones con los demás y a la propia construcción del “yo”. Dicho de otro modo, que la televisión es tanto un reflejo de lo que ocurre en un contexto, como un medio que influye en la forma de pensar de la sociedad y las ideas que esta tiene sobre un tema en concreto. Solemos pasar mucho tiempo con la televisión, ella nos transmite ideas y valores sin que seamos cien por ciento conscientes de ello. Algunas investigaciones han mostrado el impacto que puede tener la ficción audiovisual sobre las audiencias (Krakowiak & Oliver, 2012; Igartua & Marcos-Ramos, 2015; Igartua & Fiuza, 2018), y una de las variables que destaca es la identificación con los personajes ficticios, pues los televidentes comparan sus emociones y pensamientos con los de estos.

Precisamente, Blanchet & Vaage (2012) han estudiado algunos factores que crean un vínculo con los personajes de las series de televisión, que suele describirse en el lenguaje cotidiano como una especie de amistad. Consideran que a los espectadores les suele gustar más aquello a lo que han estado expuestos por más tiempo y la sensación de familiaridad es placentera, a diferencia del compromiso que se establece con una película cuya duración es más corta. Los personajes familiares son herramientas poderosas para

enganchan al espectador. Además, al generar la impresión de una historia compartida, las series de televisión activan mecanismos mentales similares a los que activa la amistad en la vida real.

Morley también estableció una diferenciación entre las formas de ver televisión en familia en función del género. Esto es un motivo importante para explorar estos procesos desde una perspectiva feminista, como en el caso de la investigadora Ien Ang (1985). En *Watching Dallas* analizó la recepción individual que hacían las mujeres de la serie de televisión *Dallas*, la exitosa serie de finales de los años 70 que fue emitida en muchos países y doblada a varios idiomas. Ang solicitó relatos sobre la impresión que provocaba en las mujeres la serie televisiva a través de una nota en un diario y las 42 respuestas que recibió iban desde unas pocas líneas a textos de varias páginas. Un hallazgo importante fue que las televidentes se identificaban con las vivencias de una familia multimillonaria de Texas, aunque no compartieran la misma realidad, pues algo que Ang llamó “realismo emocional” las hacía conectar con emociones universales presentes en la telenovela estadounidense. La autora estaba interesada por la relación entre placer e ideología y se propuso estudiar de forma científica los sentimientos de las mujeres, su afectividad.

Los estudios cualitativos de la audiencia han sido posiblemente la mejor expresión del compromiso feminista en los estudios de medios, afirma Hermes (2014), y califica el trabajo de Ang y Morley como investigaciones de audiencia que permitieron escuchar la voz de mujeres y hombres comunes. Sostiene que la investigación cualitativa de la audiencia en los años ochenta ofrece al estudio académico de hoy en día una ilustración acerca de cómo manejar herramientas teóricas con delicadeza, respetar cómo otros experimentan la realidad cotidiana y comprender cómo estamos sujetos a reglas que no son

nuestras, incluso cuando el neoliberalismo de hoy trata de convencernos de que estamos a cargo de nuestro propio destino. El mismo Morley anotó que necesitamos “entender la fenomenología de la televidencia doméstica, esto es, el significado de varios modos de organización física y social del ambiente doméstico como el contexto en el que el proceso de ver televisión se lleva a cabo”. En este sentido, sostiene, “mirar televisión es más que lo que está en la pantalla, y ese “más” es, centralmente, el contexto doméstico en el que se realiza la visualización” (2003, pág. 150).

Según McCabe y Akass (2006), la llegada de los estudios culturales a la crítica televisiva feminista aportó nuevos enfoques y metodologías de investigación, el estudio de formatos como las telenovelas y las comedias de situación, así como la discusión sobre cómo la experiencia televisiva es determinada por el género y, a la vez, establece un sentido de identidad de este. De acuerdo con las autoras, gracias a esto ganaron visibilidad las subjetividades alternativas en función de la clase, la identidad de género, la orientación sexual, la especificidad nacional y la identidad regional, la raza y el origen étnico, y la experiencia personal.

En relación con el consumo mediático sobresalen las investigaciones de Angela McRobbie (2008) sobre el concepto de “postfeminismo” en el estilo de vida y las elecciones cotidianas, que se enfocaron en develar los estereotipos e ideologías de género que se transfieren a través de los mecanismos mediáticos, como la prensa, las novelas, las películas y las series de televisión. La autora examina el discurso feminista contradictorio que enaltece los logros del feminismo, al mismo tiempo que enuncia que este ya no es necesario, y cuya representación se dirige a un esfuerzo individual inserto en la cultura comercial.

Según Karlyn (2005), por la dirección que tomaba la cultura popular hacia la figura juvenil y femenina, la década de los noventa podría ser recordada como la década de la *Girl Culture* y el *Girl Power*. En concreto, la televisión presentó, más que nunca, protagonistas femeninas jóvenes, destacando especialmente *Buffy The Vampire Slayer* y *Felicity*. La relación entre el feminismo y las culturas juveniles empezó a ser motivo de estudios académicos, no sin el recelo por tratarse de “baja cultura”, un tema ampliamente superado ya por los estudios culturales. Lo cierto es que, desde ese momento, y todavía hoy en día, “la cultura popular impregna el mundo en el que viven las mujeres jóvenes hoy, y el rostro del feminismo actual, para bien o para mal, está siendo escrito a través de la cultura de masas” (pág. 45). Llamo la atención sobre esto, pues sucede en un momento en que las relaciones entre las feministas de Segunda Ola y las jóvenes mujeres que consumían estos productos eran conflictivas, y la representación de la hermandad femenina y el empoderamiento era necesaria para superar las barreras generacionales al interior del movimiento. Karlyn también sustenta que, en el feminismo de la Tercera Ola, la cultura popular es un lugar natural de formación de la identidad, más que todo por su copiosa galería de imágenes y narrativas que llaman a la discusión, la reescritura y la recodificación, y no necesariamente porque representan la realidad.

De acuerdo con Cavalcante et al. (2017), en el panorama mediático actual, los académicos están retomando los significados de los medios y la vida cotidiana, tan importantes durante los primeros estudios feministas de audiencia.

Edades de la Ficción Televisiva Estadounidense, *Quality TV* y *Peak TV*

La existencia de la primera y la segunda edad dorada de la ficción televisiva fue delimitada por Robert J. Thompson en el libro *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER* (1996). El autor también propuso una serie de criterios o características que exhibían las ficciones televisivas seriadas para ser consideradas de calidad o *Quality Television*, dentro de lo que él consideraba la segunda edad dorada de la televisión norteamericana (1981 a 1994, en su criterio). Esta lista, que se convertiría en una especie de canon, contemplaba criterios como el contenido transformador y no convencional que desafiara las normas de los géneros; la independencia experimentadora de sus creadores; la capacidad de atraer a las clases altas y la élite urbana joven y educada; variedad de personajes y puntos de vista; autorreferencia y evolución de las tramas de episodio en episodio; mezcla de géneros; guiones complejos; temas controvertidos, realistas, liberales; y referencias metatextuales sobre el medio y la cultura popular que las hagan autoconscientes. Thompson admitiría años después que muchos programas que no se consideran «buenos», como *Survivor*, presentan esas características, por lo que su concepción había quedado obsoleta. Así mismo, que muchas series de calidad son hoy en día la norma y no la excepción, pues su estética cuidada se ha convertido en una fórmula genérica en la que envasar el contenido masivo. (Thompson R. , 2007)

Sin embargo, el libro de Thompson vio la luz unos años antes de importantes cambios que se dieron después en lo concerniente a formatos, plataformas y contenidos. Como no se ha conseguido aún un consenso académico para delimitar con exactitud las edades de la ficción televisiva en Estados Unidos, en este apartado propongo una demarcación basada en la que hace Levinson (2019), estableciendo los momentos de

ruptura en relación con los cambios tecnológicos y de difusión y no necesariamente en términos de diferentes niveles de calidad (Ver Figura 1).

Levinson (2019) afirma que la primera edad se extendió hasta la década de 1990 cuando la televisión empezó a ser transmitida por cable. La *network television*, o televisión en red, presentaba horarios predefinidos que exigían al espectador reservar una cita para ver los programas que deseaba e interrumpir su visionado debido a los comerciales, al igual que la radio. También estaba sujeta a una serie de controles y reglas por parte de la *Federal Communication Commission* (FCC). Levinson sitúa la primera ruptura en 1999, año en el que la segunda edad dorada de la televisión comenzó, con la emisión de *The Sopranos* en HBO (1999), un canal por suscripción que, al ser difundido por cable y no necesitar ganar dinero a través de los comerciales, podía presentar su contenido sin interrupciones. Otra característica era que estaba liberado de la supervisión de la FCC, lo que “significaba que se podía usar cualquier tipo de lenguaje, y los espectáculos podían incluir escenas con desnudos. (...) En otras palabras, la televisión por cable hizo que la televisión se pareciera mucho más a las películas.” (Levinson, 2019, pág. 22) Y como beneficio adicional, las repeticiones debilitaban la necesidad de ponerse una cita con la pantalla. Ya desde seis meses antes, el 6 de junio de 1998, HBO había empezado a transmitir *Sex and The City* (1998), ignorada en la literatura como un producto de calidad y relevancia que dio inicio a esta era, fenómeno que Emily Nussbaum (2013, pág. 4) llama “un malentendido clásico, derivado de una jerarquía no examinada: la suposición de que algo estilizado (o formulado, placentero o divertido) o femenino, o explícito sobre el sexo en lugar de sobre la violencia, o hecho en colaboración) debe ser inferior”. Lo cierto es que el slogan de la cadena durante los años 1997 y 1998 rezaba “*It's Not TV, It's HBO*” (“*No es TV, es HBO*”), lo que

significaba anunciar que se trataba de una manera diferente de producir relatos audiovisuales.

La tercera edad de la televisión, según Levinson, encontró su sitio en Internet y revolucionó el visionado de los programas al naturalizar que un espectador pudiese ver una serie completa en una o solo unas pocas sesiones; una práctica conocida como *binge watching* (English Oxford Living Dictionaries, 2020). “Del mismo modo que el cable, en comparación con la red, convirtió la televisión en una película, Netflix convirtió la televisión en un libro, en el que el espectador podía ver tantos capítulos de una obra como quisiera”. (Levinson, 2019, pág. 23) Fue el momento en que Netflix estrenó *House of Cards* y *Orange is the New Black*, con meses de diferencia.

Sobre esta última edad de la televisión se destaca el análisis que hace García-Martínez, A. N. (2014) mediante la observación de cinco factores: la ubicuidad de la distribución, el salto de calidad del producto, una mayor ambición temática, un relato más sofisticado y un espectador activo.



Figura 1. Edades de la ficción televisiva en USA.

Fuente: Elaboración propia a partir de la clasificación de Levinson (2019)

La facilidad de acceso que ha supuesto Internet y la distribución en canales locales de contenidos anglosajones han permitido que la audiencia de habla hispana acceda a estos contenidos de forma inmediata. La televisión ya no necesita el televisor y el consumo a través de otras pantallas como los computadores o los teléfonos celulares, hace que el visionado muchas veces sea individual y que siempre sea planificado de acuerdo con los horarios o momentos más adecuados para el televidente. Esto, sumado a la posibilidad de pausar la visualización, repetir escenas o episodios enteros, llevarlos a otros lugares fuera de casa, influye en la interacción con el contenido. Ver la televisión se convirtió en algo participativo en sí mismo porque el espectador ya no debe aguardar una hora y lugar pasivamente. Con la masificación de plataformas de pago como Netflix, Hulu, Amazon Prime, las compañías de tecnología como Claro o Movistar que ofrecen el servicio de televisión por *streaming* y las redes sociales como Facebook y Youtube ofreciendo su propio contenido televisivo (en muchos casos gratuito), esta tendencia se ha terminado de consolidar.

Por otro lado, como una muestra de “vocación cinematográfica”, en los últimos años asistimos a una migración (o regreso) de muchos talentos provenientes del cine hacia la ficción televisiva. Directores, actores, productores y guionistas han revolucionado el concepto de «autoría», muy útiles para servir a los fines publicitarios, aunque la televisión se trate de un proceso creativo colectivo. Tanto los canales de cable, como las networks tradicionales, se han visto obligados a explorar nuevos ámbitos temáticos, visuales y narrativos (García-Martínez, 2014, págs. 5-6). Se ha llegado a decir que existe una serie para cada cual, pues el televidente puede encontrar en medio de la gran oferta televisiva

diversas propuestas que se acerquen a su modo de ver el mundo, sus posturas políticas, sus intereses sociales o estilo de vida.

Escribe García-Martínez: “La televisión permite, desde su propia naturaleza, un relato con la posibilidad de desenvolverse durante muchísimas horas, lo que además proporciona una densidad argumental inexplorada en las artes audiovisuales” (pág. 13). Lo que supone que el espectador tenga una aspiración más de tipo novelística, que se resuelve a lo largo de todos los episodios de una temporada o de la serie entera. Esto, sin duda, demanda un espectador más activo, que esté “en la conversación, lo que implica, lógicamente, también aportar análisis críticos en un blog, aportaciones exhaustivas en una wiki especializada, “me gusta” en los Facebook correspondientes, etc.” (pág. 16)

Participación del televidente que en muchas ocasiones redunda en el mismo contenido ficcional, al que los productores prestan mucha atención. Finalmente, García-Martínez concluye su aporte con un comentario esclarecedor acerca de cómo la calidad cada vez más frecuente en la ficción televisiva seriada está produciendo un espectador acostumbrado a la calidad:

Cuando el expeditivo David Simon bramó su ya célebre “fuck the average reader” ante Nick Hornby, simplemente estaba definiendo, sin saberlo, la última época de la ficción televisiva. Una etapa donde esta perfecta máquina de contar historias ha aprovechado de manera perspicaz todas las posibilidades del relato televisivo, habituando así al espectador a unos estándares mucho más rigurosos. Un círculo virtuoso que, en lugar de “joder” al espectador, ha logrado justo lo contrario: convertir la complejidad narrativa, temática y estética en moneda corriente.

Es por ello que se empieza a emplear un nuevo término (Holloway & Littleton, 2016) que pondría fin a la concepción de “edades de oro” y daría paso a una nueva etapa: la “*peak tv*”, un pico en la televisión que aglutina una gran cantidad de series con altos estándares de calidad, en lugar de pocas series destacadas en el mar de demanda televisiva; es decir, una producción constante e innovadora de trabajos de calidad por parte de todas las cadenas y plataformas, no solamente aquellas con más prestigio. Este hecho tiene tres implicaciones en el televidente: es más exigente porque el salto cualitativo lo ha acostumbrado a un mejor contenido audiovisual, lo lleva a desarrollar hábitos compulsivos de consumo (Martín J. , 2018), pero, también, en esta sobreabundancia de contenido, puede encontrar aquel que es más afín a lo que está buscando, aun cuando eso signifique ignorar otros.

Otra implicación del servicio de televisión a través de *streaming* es que, mientras las networks tradicionales solamente cuentan con datos aproximados de audiencia, las plataformas online pueden identificar con exactitud patrones de consumo de cada televidente suscrito, que les ayudan a tomar decisiones de negocio, mediante técnicas de Big Data que consiguen almacenar grandes cantidades de datos (Siri, 2016). En adición a la selección de contenidos propios o licencias de terceros, uno de los principales usos que da a estos datos es mejorar su sistema de recomendaciones y los planes de marketing segmentados por audiencias, geografía y géneros. Esto, sin duda, tiene un impacto en los temas que están y continúan en la agenda de conversación de los televidentes y, por lo tanto, de la sociedad en general; dicho de otra manera, si la información generada por los sujetos en la vida cotidiana, a través de su teléfono o televisor, puede influir en los contenidos que la industria tomará como relevantes para invertir en ellos o similares, esa

decisión cotidiana puede llegar a ser también económica y política; el algoritmo funcionando como *focus groups*.

La Perspectiva Filosófica de los Conceptos-Imagen de Julio Cabrera

La televisión produce contenidos audiovisuales donde las imágenes, y no solamente las palabras, “hablan”; por tal motivo, podemos utilizar algunas aproximaciones que se han hecho sobre el cine como vehículo para el pensamiento y la actividad filosófica. Es posible conocer el mundo y hacer sentido sobre él, no solo a través de una racionalidad de tipo exclusivamente intelectual sino combinando aquella con elementos de tipo sensible y emocional, productos de la experiencia vivida. De aquí que nos propongamos establecer las posibilidades conceptuales de la imagen audiovisual televisiva, aparte de las dramáticas, en función de su característica “cotidiana” o “íntima”.

Puesto que esta investigación no busca interpretar el «sentido» que la serie de televisión ya trae o intenta dar a determinada problemática, sino los diversos sentidos que hacen las televidentes a partir de su visionado, nuestro interés está centrado en las afirmaciones que se hacen a sí mismas las mujeres televidentes entrevistadas en su interacción con la serie de televisión; y esto sucede, necesariamente, porque están insertadas en una cultura.

Los conceptos que pueden extraerse del visionado de una obra audiovisual y que el intelecto organiza, pero se encuentran guiados por el afecto o la sensibilidad, Cabrera (2015) los llama «logopáticos»; es decir, producto de la interacción entre lo racional y lo afectivo y de la reflexión que se hace a partir de las vivencias que podemos tener de las

experiencias de otros, que puede ayudarnos a ampliar nuestro mundo. Una suerte de "ponerse en el lugar del otro", interpretando lo que comunica un audiovisual.

Cabrera (2015) también problematiza el hecho de que las ideas filosóficas hayan sido naturalmente una forma de escritura y no vehiculizadas por las imágenes. Se cuestiona por qué esto debe ser así:

¿Existe algún vínculo interno y necesario entre la escritura y la problematización filosófica del mundo? ¿Por qué las imágenes no introducirían problematizaciones filosóficas tan contundentes como las vehiculizadas por la escritura? No parece haber nada en la naturaleza del indagar filosófico que lo condene inexorablemente al médium de la escritura articulada. Podríamos imaginar, en un mundo posible, una cultura filosófica desarrollada a través de fotografías o de danzas. En esa cultura, tal vez las formas escritas de expresión fueran consideradas como meramente ornamentales o como formas de diversión. (pág. 18)

De esta forma, concede al cine –y yo también aquí lo hago con las series de televisión, por lo que me referiré en adelante a la «obra audiovisual» – una capacidad para ofrecer un lenguaje con otro tipo de articulación conceptual que incluye un componente emocional: es decir, una forma legítima de pensamiento. El filósofo argentino reconstruye tradicionales problemas filosóficos a través del análisis de algunos filmes y su noción de «concepto-imagen» nos resulta muy útil para analizar la interacción entre el producto audiovisual y su espectador.

El concepto-imagen de Cabrera funciona y se instaura dentro del contexto de una experiencia concreta que permite no solo tener una información sobre alguna cosa sino haberse dejado afectar por ella, haberla experimentado al visionar la obra misma. Esta

experiencia, que permite la comprensión del mundo a través de la fuerza afectiva de las imágenes en movimiento, no es solamente estética, pero tampoco configura un tipo de saber en sí mismo: necesita la interacción de los elementos lógicos con esa experiencia emocional. Es decir, el concepto es construido y no solamente transmitido. El concepto-imagen busca producir un impacto afectivo que, al mismo tiempo, otorgue algún tipo de conocimiento –acerca de la humanidad, la naturaleza, el mundo– a través de esa conmoción. Este impacto afectivo sobre alguien siempre muy indefinido no es necesariamente dramático (incluso ni siquiera narrativo), pues puede persuadir y conmover al espectador a través de la frialdad o la indiferencia. Es cuando el espectador no puede evitar salirse de sus condiciones habituales –de su equilibrio– pasando a una nueva condición, que comúnmente suele expresar cuando “no puede evitar saltar de su asiento, cuando prorrumpe en aplausos y exclamaciones, cuando sus ojos brillan con deleite, antes de derramar lágrimas de deleite...” (Eisenstein, 1990, como se cita en Cabrera, 2015, pág. 24).

Ahora bien, los concepto-imagen no son exclusivos del cine, también son utilizados por la filosofía y la literatura. Lo que los diferencia es que el cine potencia las posibilidades conceptuales a través de la impresión de realidad a partir de la combinación de medios técnicos, que consiguen un aumento del impacto afectivo.

Lo que el cine proporciona es una especie de «super-potenciación» de las posibilidades conceptuales y, por tanto, de la instauración de la experiencia indispensable al desarrollo del concepto-imagen, con el consiguiente aumento del impacto afectivo. El impacto de la imagen en movimiento es más hipnótico y apelativo, pues se aproxima a la experiencia vivida. Esto lo consigue, según Cabrera (2015, pág. 37), mediante ciertas

particularidades técnicas, como son la capacidad de pluriperspectiva (manejo ilimitado de puntos de vista), la de manipular el tiempo y el espacio (manejo indefinido de las coordenadas espacio temporales de la acción), y la puntuación, el corte cinematográfico (la manera de conectar cada imagen con la anterior), que enriquece las nociones de Subjetividad y Objetividad. Estas técnicas posibilitan la experiencia logopática, transitando entre lo literal y lo metafórico. Este carácter abstracto y metafórico de los conceptos-imagen en el audiovisual, los convierten en una especie de «filosofía-cuerpo» por su capacidad desestructuradora y subversiva.

Los conceptos-imagen tienen una pretensión de verdad y universalidad en un sentido más de la posibilidad y no de la necesidad. Esto es, no en el sentido de que la obra audiovisual cuente hechos que le ocurran necesariamente a todos, sino que podrían ocurrirle a cualquiera. Su universalidad singulariza, en la medida en que piensa en situaciones específicas aplicadas a determinadas situaciones o contextos, pero que no escapan a la condición particularmente humana. Los personajes y escenas representan ideas relacionadas entre sí de una forma abstracta y no solamente la icónica de la imagen. El filme entero –la obra audiovisual– puede ser un concepto-imagen en sí mismo, su título puede englobar una idea filosófica de un concepto humano, las situaciones de una película narrativa, donde acontece la interacción, pueden constituir conceptos-imagen y un personaje puede serlo también; sobre todo, los personajes que representan ciertos arquetipos. Todos los recursos formales pueden convertirse en conceptos-imagen y no existe una fórmula precisa para establecer en qué lugar se encuentran. Pero es mediante la experiencia y el impacto afectivo que logramos ubicarlos e interpretarlos; y como toda experiencia necesita un desarrollo temporal: un cuadro o fotograma difícilmente puede

constituir un concepto-imagen ya que se necesita conocer cómo se ha llegado a esa situación.

Los conceptos-imagen pueden desarrollarse tanto a un nivel literal o concreto como abstracto. Es decir, las situaciones expresadas en la pantalla pueden estar proponiendo otros niveles interpretativos, por ejemplo, en narraciones de tipo fantástico, irreal o surreal, que efectivamente están formulando ideas filosóficas relacionadas con el mundo, con los humanos y sus valores. Cabrera ofrece como ejemplo filmes como *King Kong*, la saga de *La Guerra de las Galaxias* y *La Mosca*. Ese nivel abstracto de los conceptos-imagen permite que, aunque un filme represente situaciones concretas que no podrían ocurrir en el plano empírico a una persona (tal como transformarse en una mosca), en un plano conceptual de sentido, estos escenarios sean posibles para personas posibles (asistir a una larga enfermedad o el envejecimiento, cuya metáfora es convertirse en un insecto). La obra audiovisual puede hacernos ver algo que habitualmente no veríamos, al extraerlo de lo cotidiano y de lo familiar.

Los conceptos-imagen no establecen si la película es de «buena» o «mala» calidad; es decir, no son categorías estéticas. Producciones que no son consideradas «obras maestras» pueden presentar imágenes con un efecto afectivo esclarecedor que procesan un contenido cuestionador, filosófico y crítico, con el que el espectador puede conectar intensamente. Por el contrario, si el espectador no consigue una relación logopática (afinidad afectiva) con la obra audiovisual, difícilmente pueda tener una experiencia filosófica que le permita entender lo que pretende transmitir a través de sus conceptos desarrollados en imágenes, por más «obra maestra» que esta sea considerada. Sin embargo, es importante aclarar que, aunque no sean conceptos «estéticos», sí atienden a la

construcción formal, entendiendo esto como los movimientos de cámara, el montaje, entre otros, pues tiene una incidencia desde el punto de vista filosófico, trátense de «obras maestras» o películas de serie B.

El problema de llegar a lo universal a través de lo particular y de llegar a «lo real» a través de la ficción está presente en lo que plantea Cabrera a partir de la obra audiovisual: “¿tiene valor universal, o se trata tan sólo de lo que les ocurre a unas cuantas personas particulares en cierto ambiente particular? ¿Qué se puede saber sobre lo humano a partir de *esos humanos?*” (pág. 46). En ese sentido, para el autor, una película es un golpe (a veces, bajo), pues sus imágenes llegan primero a las entrañas y luego al cerebro, lo que no excluye que las ideas que el cine o la obra audiovisual expongan tengan en las imágenes en movimiento un único vehículo, pero sí tal vez mayor posibilidad de que sean captadas de forma diferente y que el espectador, en este caso, resulte más interpelado que accediendo a ellas por medio de la palabra escrita. En concordancia con Cabrera, quien dice que “no es lo mismo que le digan a uno que la guerra es absurda, que ver *Johnny cogió su fusil (Johnny Got his Gun – Johnny se va la guerra, 1971)*” (pág. 47), pienso que no es lo mismo que te digan que existen marcadas discriminaciones que se han ejecutado sobre el género femenino a lo largo de la historia y la geografía, que ver *THT* y buscar una correspondencia con la realidad vivida en las imágenes presentadas en la serie de televisión.

Los estudios presentados en este capítulo muestran que la ficción televisiva actual y sus espectadores son unos oportunos objetos de estudio, no solo por su calidad ya demostrada, sino por ser un medio en que nos reconocemos culturalmente. Los discursos maniqueos acerca de que la televisión embrutece y crea referentes vacíos se contraponen a

su condición de escenario cotidiano de representación social, repleto de potencialidades transformadoras de la sensibilidad y del intelecto y, por lo tanto, de nuestro acontecer vital.

Capítulo 2. Presupuestos Teóricos: Hacia una Fenomenología Feminista de la Percepción

El propósito de este capítulo es encontrar las convergencias entre el feminismo y la fenomenología, de manera que nos permita comprender el proceso de investigación y rigor científico de este estudio. Así mismo, explicar cómo el enfoque fenomenológico permite profundizar sobre la relación entre cuerpo femenino, percepción televisiva y conciencia feminista. Para ello, establezco unos presupuestos básicos de la fenomenología desde la perspectiva de Merleau-Ponty (1945) y de De Beauvoir (1949), así como otros conceptos relacionados con la concienciación feminista, la recepción del arte y las narraciones mediáticas.

A partir de los desarrollos tanto de Husserl (volver a las cosas mismas) como de Heidegger (el ser humano en situación), Merleau-Ponty y De Beauvoir ampliaron la noción de fenomenología, afirmando el conocimiento de sí a través del conocimiento del otro. Este método de reflexión tiene como propósito preocuparse por la relación hombre-mundo (Merleau-Ponty) o mujer-mundo (De Beauvoir). Para los pensadores franceses es importante reivindicar al sujeto corpóreo en relación con el sujeto cognoscente, y reconocer que el cuerpo tiene un gran peso en las cuestiones epistemológicas, ya que no se puede pensar sin tomar en cuenta la situación carnal.

Fenomenología de la Percepción

En el prólogo de la *Fenomenología de la percepción* (Merleau-Ponty, 1993), encontramos que la fenomenología se define de la siguiente manera:

“Es el estudio de las esencias y, según ella, todos los problemas se resuelven en la definición de esencias: la esencia de la percepción, la esencia de la consciencia, por ejemplo. Pero la fenomenología es asimismo una filosofía que re-sitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su «facticidad». Es una filosofía trascendental que deja en suspenso, para comprenderlas, las afirmaciones de la actitud natural, siendo además una filosofía para la cual el mundo siempre «está ahí», ya antes de la reflexión, como una presencia inajenable, y cuyo esfuerzo total estriba en volver a encontrar este contacto ingenuo con el mundo para finalmente otorgarle un estatuto filosófico (...) Es el ensayo de una descripción directa de nuestra experiencia tal como es, sin tener en cuenta su génesis psicológica ni las explicaciones causales que el sabio, el historiador o el sociólogo puedan darnos de la misma” (pág. 7).

Para Merleau-Ponty “toda conciencia es, en algún que otro grado, conciencia perceptiva” (1993, pág. 404), y reconoce que el cuerpo propio es algo más que un objeto: es una condición permanente de la existencia. Dicho de otro modo, el predominio de la percepción es el predominio de la experiencia. Este presupuesto epistemológico no asume el cuerpo y la mente como dos entidades separadas, sino como dos aspectos mediante los cuales se adquiere sentido:

Merleau-Ponty rechaza la relación meramente instrumental entre cuerpo y alma, y en sentido fenomenológico con la idea de sujeto encarnado, como espiritualización

de la carne-encarnación del espíritu, intenta dar cuenta de la imbricación originaria del cuerpo y del espíritu, que transforma al uno de cuerpo materia en cuerpo sujeto y al otro de espíritu retirado en sí mismo, desencarnado, en espíritu encarnado (Gallo-Cadavid, 2006).

Para el autor, eso que llamamos razón (o las ideas de cada momento) son las experiencias, del pasado y del presente, la historia vivida, que no afecta solamente la *génesis* del pensamiento sino su *sentido*. Al buscar la esencia de la percepción no la estamos declarando como verdadera, sino definida para nosotros como acceso a la verdad: el mundo es como lo percibimos, “estamos en la verdad y la evidencia es «la experiencia de la verdad». (...) El mundo no es lo que yo pienso, sino lo que yo vivo; estoy abierto al mundo, comunico indudablemente con él, pero no lo poseo; es inagotable” (pág. 16).

Recordemos que la tradición filosófica, en su discurso predominante, ha definido al ser humano como un animal racional, compuesto por el binario alma y cuerpo, y ha diferenciado el conocimiento vulgar, sujeto a la opinión y a lo subjetivo (doxa), del conocimiento científico o auténtico conocimiento (episteme). Según esta misma tradición, hay que pensar en el alma porque representa la razón y desestimar el cuerpo. Desde Platón hasta Descartes, concebimos un dualismo ontológico que distingue la razón de la corporalidad, y donde esta última es un enemigo que pone en peligro la coherencia del conocimiento.

Merleau-Ponty expondrá un contraste con la ontología cartesiana dualista (Descartes, 1980) a través de una corporeidad de la conciencia y una intencionalidad del cuerpo ya que, si el cuerpo es intencional, nuestras decisiones dependerán del mismo; de manera que “la conciencia no será una sustancia mental contraria a una sustancia física, o

un ego trascendental” (Cazares-Torres, 2019, pág. 23). La fenomenología hace una reflexión sobre el *cuerpo vivido*. Este cuerpo es tomado como una realidad concreta y subjetiva, no simple anatomía o exterioridad, en el que reside una importancia para el conocimiento del mundo. Merleau-Ponty nombra a este cuerpo como *fenoménico*, pues “el cuerpo se nos muestra como condición que permanece durante la existencia, lo cual permite la apertura con el mundo” (Cazares-Torres, 2019, pág. 25).

Por lo tanto, es necesario resituar la esencia dentro de la existencia: el mundo existe ahí, antes de nuestra reflexión, y la fenomenología nos permite encontrar el contacto con el mundo a través de la experiencia intersubjetiva. Aquí es pertinente aclarar que no se trata de dar prioridad a la corporalidad sobre el intelecto del ser humano, como solía hacerse de manera contraria, sino de tener en cuenta ambos aspectos del sujeto; esto es, también, dejar de entrever jerarquías para pasar a un pensamiento integrador. El cuerpo no es un objeto, como sostiene el pensamiento cartesiano, porque es algo que vive, que está situado, que tiene historia y, por lo tanto, tiene un discurso.

Merleau-Ponty pone como ejemplo de esta unidad entre cuerpo y alma, en la *Fenomenología de la percepción*, lo que ocurre cuando a una persona se le ha amputado un miembro y, luego de la operación, sigue sintiendo esa parte de su cuerpo. Y también la anosognosia, que podría decirse lo contrario del miembro fantasma, cuando la persona cree que una parte de su cuerpo pertenece a un cadáver o es manejada por alguien ajeno. Sostiene que ni la fisiología ni la psicología pueden explicar estos fenómenos completamente:

Una explicación fisiológica interpretaría la anosognosia y el miembro fantasma como la simple supresión o la simple persistencia de las estimulaciones

interoceptivas². En esta hipótesis, la anosognosia es la ausencia de un fragmento de la representación del cuerpo que debería darse, ya que el miembro correspondiente está ahí; el miembro fantasma es la presencia de una parte de la representación del cuerpo que no debería darse, ya que el miembro correspondiente no está ahí. Si ahora se da una explicación psicológica de los fenómenos, el miembro fantasma pasa a ser un recuerdo, un juicio positivo o una percepción; la anosognosia, un olvido, un juicio negativo o una impercepción. En el primer caso, el miembro fantasma es la presencia efectiva de una representación. En el segundo, el miembro fantasma es la representación de una presencia efectiva; la anosognosia, la representación de una ausencia efectiva. En los dos casos, no salimos de las categorías del mundo objeto en donde no hay un medio entre la presencia y la ausencia (Merleau-Ponty, 1993, pág. 99).

El fenómeno del miembro fantasma, para el autor, se puede entender desde la perspectiva del *ser-del-mundo*: un Yo que no puede separarse del mundo y al tener un *miembro fantasma* permanece abierto a todas las acciones de las que el miembro es capaz, guarda el *campo práctico* que se poseía antes de la mutilación (pág. 100). De esta manera, “la corporalidad del sujeto debe ser posibilidad de la conciencia y se debe plantear el tema del saber y preguntarse por el sujeto que percibe”. La conciencia implica una comunicación interior con el mundo y con el cuerpo, con la experiencia (Cazares-Torres, 2019, pág. 32). Para Merleau-Ponty, entonces, el ser humano no es el resultado de una mente y un cuerpo, sino *conciencia encarnada*.

² La interocepción permite “sentir” información sobre el estado interno o condición de nuestro cuerpo.

En el prólogo de *Lo visible y lo invisible* (Merleau-Ponty, 1968), el autor declara que hay que aprender a ver el mundo y expone el problema de la sensación. La implicación de pensar en la sensación significa abandonar la idea de que el sensor y lo sensible se encuentran en lugares separados, y asumirla como un intercambio común entre el sujeto sintiente y el objeto sensible (Cazares-Torres, 2019). La sensación no es una invasión de lo sensible en el sensor, sino que es la mirada de este último la que entiende y se acopla con objeto, sin que uno u el otro sean agente o paciente.

El cuerpo también puede reconocerse porque experimenta “sensaciones dobles”, es capaz, así como de tocar objetos y sentirlos, de tocarse a sí mismo y sentirse. Pero al hacer esto, toma conciencia de la sensación de su propio cuerpo, al que no siente como a un objeto, sino que se encuentra unido a él:

Cuando mi mano derecha toca mi mano izquierda, yo siento esto como una “cosa física”, pero en el mismo momento, si quiero, se produce un acontecimiento extraordinario: también mi mano izquierda se pone a sentir mi mano derecha (...). La cosa física se anima, o lo que es más exacto, continúa siendo lo que era, el acontecimiento no la enriquece, pero una potencia exploradora viene a posarse sobre ella o a habitarla. Así yo me toco tocando, mi cuerpo lleva a cabo “una especie de reflexión”. En ella y por ella, la relación no es solamente de sentido único, del que siente a lo sentido: la relación se invierte, la mano tocada se convierte a su vez en elemento activo, y me veo obligado a afirmar que el tacto se encuentra esparcido por el cuerpo, que el cuerpo es “cosa que siente”, “sujeto-objeto” (Merleau-Ponty, 1964, pág. 203).

Este acto de percepción es una expresión pre-reflexiva, puesto que antes del ‘yo pienso que percibo’, se encuentra el ‘yo-percibo’. Entonces, ese “saber” perceptivo o conciencia pre-reflexiva es vivencial, solamente se “aprende” de la experiencia del cuerpo vivido (Gallo-Cadavid, 2006). Si, por ejemplo, digo ‘mi pie duele’, no quiero decir que pienso que mi pie es causa de este dolor, sino que ‘el dolor viene de mi pie’ o, incluso, que ‘mi pie está adolorido’ (Merleau-Ponty, 1993, pág. 111).

Otro concepto que desarrolló Merleau-Ponty a partir de Edmund Husserl, es el de *intercorporalidad*. Por ello entiende la conexión corporal que se da entre las personas, sin requerir una equivalencia reflexivamente *consciente*; es decir, sin yo tener que *pensar* en lo que sentiría al ser el otro y buscar un parecido entre ambos, ya mi esquema corporal me lo permite (Merleau-Ponty, 1964, págs. 212-214). La subjetividad pasa a la esfera intermedia de la intersubjetividad, o como lo llama el autor, “un reino inter-medio”, que el cuerpo del otro hace las veces de intermediario en el encuentro con él.

Así como mi mano derecha asistía a la experiencia de ser tocada por la izquierda, de igual forma el cuerpo del otro se anima ante mí, cuando estrecho su mano o incluso, le miro. Conociendo que mi cuerpo es “cosa que siente”, puedo comprender que existe el otro. Al estrechar su mano, tengo la evidencia de que existe, de que sustituye mi mano izquierda. “Mis dos manos son ‘copresentes’ o ‘coexisten’ porque son las manos de un solo cuerpo: lo ajeno aparece por extensión de esta copresencia, él y yo somos como los órganos de una única intercorporeidad” (Merleau-Ponty, 1964, pág. 205). El sujeto que se encuentra situado en el mundo no encuentra solo objetos, sino a otros sujetos, otros yo, que también son fuente de *sentido* y corporeización de subjetividad. Ese otro que no es un objeto, pues a la vez *percibe* mi presencia en su mundo y puede permitirme comprender y dar sentido a

nuestra propia experiencia. Si la corporalidad es nuestra forma de estar en el mundo y nuestra apertura al mismo, lo que a su vez posibilita un entramado de relaciones con otros, esta existencia colmada de experiencias individuales y colectivas “ya no sólo será epistemológica u ontológica, sino que también es política” (Cazares-Torres, 2019, pág. 44). Por lo tanto, si bien cada sujeto vive a su manera, el mundo se vuelve común y compartido al comunicarnos con otros. En ese diálogo, ambos colaboramos “en una relación de reciprocidad, en la cual nuestras perspectivas sobre el mundo convergen y vivimos en un mundo compartido” (Álvarez-Mateos, 2016, pág. 420).

La forma en que se conecta la carne (*chair*) con el pensamiento podemos verla también en el arte: la literatura, la música, el audiovisual, nuestras emociones y experiencia de vida nos permiten develar las ideas invisibles escondidas en el cuerpo. Es por medio de nuestra sensibilidad que accedemos a ellas:

Del suelo de nuestra experiencia del ser, originaria y prerreflexiva, brota luego el mundo tal y como lo vemos ahora constituido; en el arte también encontramos una experiencia originaria a pesar de que en él nos orientemos hacia objetos que no se nos dan en la experiencia cotidiana y que salen a la luz justamente en nuestra experiencia de ellos” (Álvarez-Mateos, 2016, pág. 422).

Entonces, para la filosofía *merleau-pontyana*, el mundo de la percepción, el mundo vivido, se revela a través del cuerpo fenomenal; pero, para ello, es necesario redescubrirlo, deducir el significado de esa experiencia.

Pensemos, por ejemplo, en cuando leemos una novela, o, en este caso, miramos una serie de televisión. Sin lector/televidente, el contenido se queda allí inactivo hasta que éste lo descubra. El espectador *siente* en su propio cuerpo el *sentido* de la obra: se tensiona o se

relaja, llora o ríe, recuerda y proyecta esos recuerdos en su mente; le agrega a la obra sus pensamientos, sus prejuicios, su emocionalidad: su *significado*. De este modo, los significados emergen de la relación entre el sujeto y la obra, activados a través de la memoria personal o colectiva de lo que allí reconocemos.

Hustvedt (2017) ha sostenido que los significados de una obra de ficción en realidad habitan en “las realidades emocionales, sensoriales y musculares del cuerpo humano”. Y que el sujeto lleva a la obra sus recuerdos, pensamientos, imágenes mentales, así como sus prejuicios y limitaciones. El lector y la obra “forman una alianza de significados que no tiene una realidad objetiva, pero crea otra zona intermedia, un intercambio intersubjetivo, que a veces funciona y otras no” (pág. 211).

Fenomenología y Feminismo

“La fenomenología es un humanismo con implicaciones para el feminismo, porque es la toma de conciencia de las diferencias de la humanidad en interrelación con las identidades pretendidas” (Sáenz, 2014). El interés de la fenomenología por la experiencia vivida del cuerpo y del sentido otorgado a ella, la hacen una filosofía adecuada para pensar las diferencias de género.

En *El Segundo Sexo* (De Beauvoir, 2014) encontramos la descripción de la experiencia femenina, de la misma forma en que en la *Fenomenología de la percepción* encontramos la descripción del sujeto que percibe. Para Simone De Beauvoir, en contraste también con el pensamiento cartesiano, “la existencia no se deduce del pensamiento, sino que es la existencia la que condicionará el pensamiento” (Cazares-Torres, 2019, pág. 23). Por este motivo, para la autora, es muy significativo situar, *sexuar* el ser en el mundo, antes

de reflexionar sobre la condición de la existencia; es decir, enunciarse primero como *una mujer*:

A un hombre no se le ocurriría la idea de escribir un libro sobre la singular situación que ocupan los varones en la humanidad. Si quiero definirme, estoy obligada antes de nada a declarar “soy una mujer”; esta verdad constituye el fondo del cual se extraerán todas las demás afirmaciones. Un hombre no comienza jamás por presentarse como individuo de un determinado sexo: que él sea hombre es algo que se da por supuesto (De Beauvoir, 2014, pág. 17).

Por lo tanto, apunta, que la relación entre los dos sexos no es la de dos polos opuestos, puesto que el hombre representa no solamente el positivo, sino el neutro, hasta el punto en que cuando se habla de la Humanidad decimos “los hombres”. La mujer, por tanto, aparece como el negativo, la limitación, sin reciprocidad. De Beauvoir describe cuánta irritación le produce que los hombres le dijeran que su pensamiento obedecía al hecho de ser mujer y ella contestara “lo pienso así porque es verdad”, anulando de ese modo la subjetividad; cuando lo que ha podido contestar es “usted piensa lo contrario porque es hombre”. Y esto es porque el tipo humano absoluto se identifica con el masculino y las condiciones singulares de la mujer (sus ovarios, su útero) la encierran en su subjetividad; como si los hombres no tuviesen, a su vez, hormonas y testículos. De manera que se considera al cuerpo del hombre como un puente directo a la objetividad del mundo, mientras el de la mujer se piensa como una cárcel o un obstáculo.

De Beauvoir afirma que, para dilucidar la situación de la mujer, ciertas mujeres están mejor situadas, gracias a que han tenido la suerte de ver cómo los privilegios del ser humanos les eran restituidos y, así, permitirse el lujo de la imparcialidad, ya que “muchas

de nosotras no hemos tenido nunca que sentir nuestra feminidad como un estorbo o un obstáculo” y “muchos problemas nos parecen más esenciales que los que nos conciernen de manera singular; y ese mismo desprendimiento nos permite abrigar la esperanza de que nuestra actitud será objetiva” (De Beauvoir, 2014, pág. 30).

No obstante, defiende que como mujeres conocemos más íntimamente el mundo femenino que lo que pueden hacerlo los hombres, porque aprehendemos de forma inmediata las implicaciones para un ser humano de tener un cuerpo femenino: “¿en qué habrá afectado nuestra existencia el hecho de ser mujeres? ¿Qué oportunidades, exactamente, nos han sido dadas y cuáles nos han sido negadas? ¿Qué suerte pueden esperar nuestras hermanas más jóvenes y en qué sentido hay que orientarlas?” (pág. 30)

Aspectos biológicos, como el menstruar y parir, diferencian el cuerpo femenino del masculino. Pero Beauvoir, en su existencialismo, afirmará que la mujer no puede estar definida solamente por esta condición. La autora reflexiona sobre la relación mujer-mundo y el cuerpo como un devenir: la mujer no nace, se hace. El cuerpo de la mujer no es determinación ni esencia (o no limitado a ella), sino que es un hecho sociocultural.

De Beauvoir también define el cuerpo femenino como objeto de la mirada masculina. La autora señala que quien experimenta la objetivación de su cuerpo es la mujer, y que es el hombre quien tiene el poder de objetivarla, como el objeto de su deseo (Bergoffen, 2000). Y si el cuerpo de la mujer tiene que ver con la interpretación que hace el poder dominante sobre él, y al ser interpretación es posible transformarla, esos significados de opresión que impone el orden masculino pueden ser resignificados a través de la narración de las voces femeninas (Cazares-Torres, 2019). Dicho de otra manera, si el cuerpo es el motivo de la dominación de las mujeres, si la biología es la excusa para

objetivar el cuerpo femenino, allí es donde hay que romper esta lógica y conseguir entender a la mujer como algo más allá de él, para lograr la liberación. Esto se alcanza a través de la subjetividad de los cuerpos femeninos, de su conciencia encarnada a la luz de las experiencias vividas y sus significados culturales.

La descripción de esos modos específicos de la existencia femenina encuentra en Iris Marion Young (2005) un contrapunto con la fenomenología de Merleau-Ponty, al abordar el problema de “la existencia corporal de las mujeres, su manera de moverse en el mundo, con el objetivo de averiguar qué podemos entender por existencia vivida en femenino” (Martín L. , 2013). Young identifica un estilo corporal típicamente femenino, a partir de tres modalidades de experimentación de la espacialidad en Merleau-Ponty, caracterizándolas hacia la motricidad corporal típicamente femenina: trascendencia ambigua, intencionalidad inhibida y unidad discontinua (Young, 2005).

Young (2005) plantea que las mujeres tienen experiencia de su cuerpo como sujetos, pero al mismo tiempo también como objetos para los otros, producto de la extendida cosificación y objetivación de los cuerpos femeninos por parte de las sociedades patriarcales. Una parte esencial de la situación de ser mujer, dice la autora, es vivir la posibilidad siempre presente de ser contemplada como un mero cuerpo, como una forma y una carne que se presenta como el objeto potencial de las intenciones y manipulaciones de otro sujeto, más que como manifestación viva de acción e intención. La fuente de esta existencia corporal objetivada está en la actitud de los demás hacia ella, pero la mujer misma a menudo toma activamente su cuerpo como una mera cosa. Ella lo mira en el espejo, se preocupa por cómo luce para los otros, le da forma, lo moldea y decora.

En resumen, las modalidades de la existencia corporal femenina tienen su raíz en el hecho de que la existencia femenina experimenta el cuerpo como una mera cosa, una cosa frágil, que debe ser aprehendida e impulsada a moverse, una cosa que existe cuando *se la mira y se actúa sobre ella*. Sin duda, cualquier cuerpo vivido existe como una cosa material y también como un sujeto trascendente. Para la existencia corporal femenina, sin embargo, el cuerpo a menudo se vive como una cosa que es diferente a eso, una cosa como otras cosas en el mundo. En la medida en que una mujer vive su cuerpo como una cosa, permanece arraigada en la inmanencia, se inhibe y se aleja de su cuerpo como movimiento trascendente y del compromiso con las posibilidades del mundo (Young, 2005).

Esta relación entre fenomenología y feminismo ha sido analizada por otras teóricas feministas, como Fisher (2000), quien ha llamado la atención sobre la ausencia generalizada en la fenomenología en lo relacionado con el análisis de la diferencia de género o sexual, la falta de reconocimiento de la experiencia de las mujeres y la especificidad de esa experiencia. Pero esta autora no lo ve como una evidencia de la resistencia de la fenomenología al feminismo o las cuestiones de género, sino que sugiere que esto tal vez sea un indicativo de la resistencia del fenomenólogo a tales cuestiones; fenomenólogos, del pasado y del presente, que son producto de un contexto y una época que no fue ni es abrumadoramente consciente de la importancia de estos asuntos.

Por lo tanto, Fisher examina el contexto y la posibilidad de una relación entre la fenomenología y el feminismo, argumentando que algunas dificultades son solo aparentes, a menudo basadas en conceptos erróneos o resistencias, y sosteniendo que incluso las dificultades legítimas se compensan con ciertas compatibilidades y perspectivas compartidas (2000). Al detallar estas perspectivas compartidas, la autora esboza la base

para una interrelación viable de la fenomenología y el feminismo, sugiriendo que tal relación puede extenderse más allá de una mera conjunción, para consistir en una integración más fundamental: una fenomenología feminista o un feminismo fenomenológico. Esta fenomenología feminista, sostiene, no solo es un desarrollo factible, sino más importante aún, uno potencialmente fructífero y significativo, que promete mejorar y extender tanto el feminismo como la fenomenología en nuevas direcciones importantes.

Es así como, por un lado, se elogia a Merleau-Ponty por haber abordado el tema del cuerpo, por haber implementado tan ampliamente una fenomenología de la encarnación y de la experiencia corporal vivida. Pero, por el otro, en la medida en que su relato no explora las especificidades de género y sexo, ni se pregunta si existen diferencias relevantes con respecto a la encarnación femenina, Merleau-Ponty es criticado por permanecer en el nivel de un cuerpo genérico, sin sexo y no ir lo suficientemente lejos suficiente en su análisis de la experiencia vivida particularizada; de hecho, por haber manifestado un sesgo masculinista (Fisher, 2000).

Esto en el sentido de que el género y el sexo deberían ser categorías clave en la descripción de la subjetividad vivida, particularmente desde la perspectiva de una explicación de la corporeidad (Fisher, 2000). Sobre todo, porque, como hemos visto antes con De Beauvoir (2014), la subjetividad masculina es presentada con una pretensión de neutralidad y objetividad.

Para Luce Irigaray (2007), en el marco del feminismo de la diferencia sexual, es necesaria la reflexión sobre el propio cuerpo para la subjetividad femenina, porque el mirarse y tocarse permite reconocerse en otro orden simbólico, en oposición a las

representaciones y apariencias que le han disfrazado (Silva, 2017). Para la autora, es preciso crear un lenguaje nuevo, que enuncie lo femenino fuera del imaginario patriarcal.

Sostiene Irigaray (1992):

El sexo es una importante dimensión cultural, pero necesitamos encontrar un nuevo equilibrio para las relaciones entre los sexos en la lengua, la sociedad y la cultura.

Sin renunciar a poner en palabras la diferencia sexual, es conveniente que las mujeres sean más capaces de situarse a sí mismas como un yo, yo-ella(s), de representarse como sujetos y de hablar con otras mujeres (pág. 31).

Esta posibilidad de reinventar la historia, individual y colectiva, solamente es posible a través del respeto a los cuerpos y las percepciones de cada uno.

Para Merleau-Ponty, siempre encontramos experiencias que no han sido explicitadas, aportes del pasado y del presente, “toda una «historia sedimentada» que no afecta solamente a la *génesis* de mi pensamiento, sino que determina su *sentido*” (1993, pág. 404). De este modo, los significados y las experiencias vividas se registran en el cuerpo y se expresan más adelante en hábitos corporales. Nos dice Merleau-Ponty: “la percepción aparece en la perspectiva de mi historia individual (...) una síntesis general constituida de una vez por todas, y es eso lo que yo expreso al decir que percibo con mi cuerpo o con mis sentidos —mi cuerpo, mis sentidos, siendo precisamente este saber habitual del mundo, esta ciencia implícita o sedimentada” (págs. 252-253).

En este sentido, Fisher (2011) presenta la noción de “cuerpo significativo”, refiriéndose a la capacidad del cuerpo femenino de extraer significado de eventos pasados y recrearlos en las acciones corporales del presente; de *interpretar* y *entender* su lugar en el mundo: “es el cuerpo que recuerda” (pág. 98). Agrega que cuando el cuerpo recuerda, este

puede incorporar nuevos significados a tales eventos. Lo que esto quiere decir es que podemos entender la memoria como una memoria corporal, aprendida y reafirmada a través de hábitos y otras acciones en nuestro presente.

La importancia que tienen estas ideas para este trabajo reside en que los valores y sentidos que le damos a nuestra vida como mujeres están condicionados por lo sociocultural, que se *sedimentan* en nuestros *recuerdos encarnados* y que, en algunas ocasiones, no nos permiten ser conscientes de cuánto influyen nuestro comportamiento y acciones cotidianas.

Pese a las limitaciones que varias teóricas encuentran en la fenomenología para reconocer la experiencia femenina, autoras como Alcoff (2000) consideran que muchas de las categorías de encarnación de Merleau-Ponty pueden ponerse al servicio de análisis específicos de las formas en que la subjetividad de género emerge de las prácticas sexuales. En su opinión, la concepción ampliada de la razón y el conocimiento que ofrece la fenomenología puede atribuir un valor cognitivo a la experiencia: no solo que a través de la experiencia se comunica el conocimiento, sino que la experiencia produce conocimiento. Como veremos a continuación, sobre esta noción se consolidó el feminismo tanto político como académico, y la metodología de la concienciación feminista. Comprender la dimensión de nuestra experiencia femenina nos permitiría transformar esos hábitos sedimentados que impactan nuestra cotidianidad.

La Concienciación Feminista

Durante los años setenta, se originó una metodología feminista en el seno de la segunda ola del feminismo en Estados Unidos: la concienciación. Este método propio

exponía las vivencias de cada mujer, en temas como la maternidad o las relaciones sexuales, en un entramado de formación de “conciencia” sobre el género que incluía tanto el estudio de bibliografía como el apoyo entre mujeres en situaciones difíciles. Para la jurista académica Catharine MacKinnon (1982), la concienciación es la principal técnica de análisis, estructura de organización, método de práctica, y teoría del cambio social del movimiento de las mujeres, que descubre y analiza el impacto de la dominación masculina a través de la conversación colectiva de la experiencia de las mujeres, tal y como la viven las mujeres.

Cuando una mujer presenta su experiencia de vida, otra mujer puede encontrar en ella algo de su propia historia, aunque existan detalles distintos. El hallazgo de ese significado común es la concienciación, que permite comprender como colectivo un problema que antes solamente se creía personal y, por lo tanto, su solución también tendrá que ser colectiva (Aránguez-Sánchez, 2019).

Es la percepción de que lo personal es político. Los cuatro descubrimientos epistémicos del método de la concienciación de MacKinnon, recogidos por Aránguez-Sánchez (2019), resumen este lema:

El primero consiste en reparar en que las mujeres como grupo están dominadas por los hombres como grupo. El segundo consiste en darse cuenta de que la subordinación no tiene causa en las elecciones personales de cada mujer ni en la naturaleza de las mujeres. El tercero consiste en reparar en que existe una división sexual del trabajo que condena a las mujeres a la subordinación y que determina incluso los sentimientos personales en las relaciones de amor y amistad que entablan las mujeres. El cuarto es que “puesto que los problemas de una mujer no

son suyos individualmente, sino que son los de las mujeres en su conjunto, no pueden resolverse si no es como conjunto”. (pág. 243)

De manera que la concienciación es ese esfuerzo de las mujeres por advertir su situación a través de sus sentimientos de insatisfacción y orientarlos hacia la transformación social a través de la lucha colectiva. Evitar la culpa por sus reacciones emocionales a esa opresión y verlas como una consecuencia racional a la misma. “La conciencia de ‘clase sexual’ que surge es la precondition de la organización feminista y de su acción colectiva” (Aránguez-Sánchez, 2019, pág. 243).

Esta exposición de la desigualdad sistemática entre los sexos permitió teorizar sobre el género y el patriarcado, y acceder al conocimiento necesario para interpretar sus experiencias. Nociones como “depresión postparto”, “acoso sexual”, consentimiento”, e innumerables avances epistemológicos en diversos campos además de los de la salud o el derecho, surgen de conectar las experiencias de las mujeres, romper el silencio, nombrarlas y categorizarlas. Esta transmisión de conocimiento y de conciencia feminista influye en la agenda política pero, sobre todo, modifica la vida cotidiana al cuestionar la estructura social.

Como sostiene la historiadora Gerda Lerner, en su ensayo *La creación de la conciencia feminista* (2019, págs. 257-258), “las mujeres han estado privadas del conocimiento de su propia historia y así cada mujer tuvo que discutir como si ninguna mujer antes que ella hubiera escrito o pensado”. La autora documenta en este libro una contraparte de la historia del patriarcado, una especie de Historia de las Mujeres, mostrando cómo estas han peleado por liberar sus mentes y construir un pensamiento feminista durante siglos. Señala que la propia esencia de la relación tan diferente que hombres y mujeres tienen con los procesos históricos proviene del hecho que las mujeres tuviesen que

invertir mucha energía en “reinventar la rueda, una y otra vez, generación tras generación”, mientras los hombres formaban su pensamiento a partir de los de otros hombres, que recogieron los conceptos más importantes de la civilización occidental, transmitidos de una generación a otra. El género femenino, por el contrario, se enfrentaba a milenios de pensamiento patriarcal sin poder basar sus argumentos en obras de mujeres anteriores a ellas, sino empezar de cero cada vez. De ahí que la creación de caminos alternativos y vías de escape del pensamiento patriarcal se haga tan importantes.

Kate Millet, en el epílogo de *Política sexual* (1995), se refiere a una revolución sexual que incluya una toma conciencia que nos permita revisar las maneras en que nosotras mismas hemos contribuido a que sigan permaneciendo las categorías y roles instituidos. En este sentido, además de una reestructuración política y económica, considera que la revolución cultural debe proceder, en oposición a la necesidad habitual de recurrir a métodos violentos, de una verdadera reeducación y maduración de la personalidad:

No hay que olvidar, en efecto, que modificar cualitativamente el modo de vida equivale a transformar la personalidad, lo cual supone una liberación de la humanidad respecto de la tiranía ejercida por las castas económicas, raciales y sexuales, y por la adecuación a los estereotipos de naturaleza sexual (pág. 609).

La autora defiende también los alcances globales del feminismo y su papel en la transformación social, inspirando la movilización de otros grupos oprimidos. De esta manera, la educación y la toma de conciencia son una marca de identidad del feminismo, y una buena vía para acelerar estos procesos consiste en las redes de apoyo que hacen posible el cuestionamiento de la subordinación a una escala global.

El feminismo contemporáneo, según fue evolucionando, considera que los hombres no son el único grupo que perpetúa el pensamiento y la práctica sexistas y que las mujeres también lo hacemos: el haber nacido mujeres no nos hace defensoras automáticas del pensamiento feminista. Por lo tanto, antes de cambiar la estructura social, debíamos cambiar nuestro propio pensamiento, teníamos que tomar conciencia.

bell hooks³ sostiene que “la intervención más poderosa que hicieron los grupos de conciencia fue, de manera significativa, la reivindicación de que todas las mujeres deben enfrentarse a su sexismo interiorizado y a su lealtad al pensamiento y a la acción patriarcal”, y que esa intervención todavía se necesita, como un paso necesario para quienes opten por una política feminista. En este orden de ideas, propone “transformar al enemigo interior antes de que podamos enfrentarnos al enemigo exterior”, y ese enemigo no es otro que el pensamiento sexista (hooks, 2017, pág. 52).

En el campo de la psicología, Downing y Roush proponen un modelo para definir cinco etapas en el desarrollo de la identidad feminista en las mujeres, que establece el nivel de conciencia de la desigualdad sexista y el compromiso adquirido con la lucha para derrotarla, como un proceso que ocurre de forma progresiva (Downing & Roush, 1985). La primera etapa es la de *aceptación pasiva*, en la que la mujer acepta los roles de género tradicionales, donde los hombres son superiores a las mujeres, con el objetivo de evitar la confrontación y mantener un sentido de equilibrio personal; la segunda, de *revelación*, donde la mujer reconoce su posición de subordinación y se visibiliza como víctima de discriminación sexual; una tercera, de *inmersión*, le permite conectarse con otras mujeres y

³ Nombre construido por la autora Gloria Jean Watkins, que combina parte de los nombres y apellidos de su madre y abuela, escrito en minúsculas para cuestionar el canon gramatical hegemónico, alegando «lo más importante es lo que digo en mis libros, no quién soy».

resolver sentimientos de culpa e ira a través de esos vínculos de apoyo; la cuarta etapa, de *síntesis*, marca el progreso de la identidad feminista al percibir que el sexismo no es la raíz de todos los problemas y evaluar los roles de género con estimaciones menos estereotipadas; por último, la quinta etapa de *compromiso activo* es la que se expresa en la acción colectiva con otras mujeres, comprometida con el cambio social y la igualdad de oportunidades entre los géneros (Castillo & Montes, 2007; Alonso & Bleda, 2005).

Nuria Varela (2008) usa “La metáfora de las gafas violetas” como subtítulo para un capítulo de *Feminismo para principiantes*, pues el tema con el feminismo o los feminismos hoy en día, es que se dan por sentados muchos aspectos que, en realidad, son conquistas, que antes fueron verdaderas batallas de quienes lucharon por la igualdad antes que nosotras; porque en muchas ocasiones se ignoran estas luchas, ya sea por desconocimiento o menosprecio y es necesario *darse cuenta* de ello. Hay que tener conciencia tanto de las luchas como de los logros alcanzados y de las carencias que aún se mantienen en la actualidad.

Un concepto importante para el feminismo, en sus distintas olas, además de una herramienta clave en la lucha contra la estructura patriarcal, es la sororidad. El término, que inicia con *sor*, por hermana, busca desmontar el mito de la enemistad entre las mujeres y cambiarlo por el de la amistad, hermandad y solidaridad. Para Marcela Legarde (2009), “la sororidad tiene un principio de reciprocidad que potencia la diversidad. Implica compartir recursos, tareas, acciones, éxitos... Reconocer la igual valía está basado en reconocer la condición humana de todas, desde una conceptualización teórica de lo que significa” (pág. 3). Se refiere también, no al cariño, sino al respeto, para enfrentar la misoginia y construir

la igualdad. Para Legarde tiene que ver con ir asumiendo la construcción de las mujeres como sujeto y está relacionada con el empoderamiento individual y colectivo.

El feminismo no ha dejado de ser un movimiento social y un discurso político que se basa en la búsqueda de la justicia y es posible por el análisis de las mujeres de su propia realidad, por la toma de conciencia de las discriminaciones en función del sexo. Desde la Revolución Francesa, cuando fueron guillotinas las mujeres que cuestionaron que los derechos para todos los seres humanos no las incluyeran también a ellas, hasta el desprecio actual por las feministas que denuncian el machismo farmacéutico en lo que se refiere al desarrollo de anticonceptivos masculinos, la ética feminista, la sororidad y la toma de conciencia cambian la vida de muchas mujeres en todo el mundo.

Lo cierto es que el feminismo supone, en primer lugar, esa «toma de conciencia», pero se trata de una conciencia de grupo o colectivo humano que sufre opresión por parte del colectivo de los varones, en el marco de una cultura patriarcal. Hago esta claridad porque ese primer paso es muy importante, pero no se puede quedar en una lucha individual o un estilo de vida que responda únicamente al empoderamiento particular de cada mujer, sino que avance a articulaciones sociales y políticas que mejoren el mundo para todos.

Tomar conciencia, ponerse las gafas violeta para ver el mundo de una forma distinta, nos pone en contacto con las historias de discriminación, grandes y pequeñas, que hemos sufrido las mujeres, y con el espíritu de aquellas a quienes se les debe que podamos alzar la voz. Una herencia que se transforma, a la vez, en guía para las generaciones venideras.

De la Percepción a la Recepción y la Paradoja de la Ficción

Desde el campo de las neurociencias, Damasio (1996) no utiliza las palabras “sentimiento” y “emoción” como intercambiables, porque afirma que no todos los sentimientos se relacionan con o tienen su origen en las emociones. Considera que el *sentimiento* es “ese proceso de monitoreo continuo, esa experiencia de lo que tu cuerpo hace *mientras* se despliegan pensamientos sobre contenidos específicos”. Es decir, que el sentimiento depende de la yuxtaposición de imágenes: las de cuerpo con las de otras cosas (como la de un rostro e, incluso, la imagen auditiva de una melodía). La esencia de un sentimiento “se concreta con los cambios en los procesos cognitivos que son simultáneamente inducidos por sustancias químicas”, como los neurotransmisores (pág. 170).

El autor explica esta noción de yuxtaposición de imágenes:

La idea de que lo “calificado” (un rostro) y lo “calificante” (el estado corporal yuxtapuesto) están combinados, pero no fusionados ayuda a comprender por qué es posible sentirse deprimido, aunque pensemos en personas o situaciones que en ningún sentido implican tristeza o pérdida, o estar alegres sin ninguna explicación inmediata. Los estados de lo calificante son inesperados y a veces oportunos. Su motivación psicológica puede no ser aparente, ni siquiera existente, si el proceso surge en un cambio psicológicamente neutral. En términos neurobiológicos, los calificantes inexplicables confirman la autonomía relativa de la maquinaria neural que subyace en las emociones. Pero también nos recuerdan que existe un vasto dominio de procesos no conscientes, parte del cual es explicable psicológicamente y parte no” (Damasio, 1996, pág. 171).

De esta manera, un sentimiento respecto de cierto objeto está basado en la subjetividad de la percepción de ese objeto, en la percepción del estado corporal que genera y en la percepción de la eficiencia en los procesos de pensamiento.

Para Merleau-Ponty, toda conciencia es conciencia de algo, y es a través de ella que atribuimos sentido en el momento de la percepción. El abordaje fenomenológico de esta investigación nos permite acercarnos a la comprensión de la relación entre el sujeto espectador y el producto audiovisual. La televidente es ser encarnado en el mundo y mira la serie dotándola de sentido, la percibe (la vista, el oído) y la siente (músculos, nervios) con su cuerpo, y la obra audiovisual se convierte en un medio para la constitución del mundo. Ha dejado de ser un objeto, de igual forma que, en el ejemplo que ofrece Merleau-Ponty, un bastón deja de serlo para un ciego: “aumenta la amplitud y el radio de acción del tacto, se ha convertido en lo análogo de una mirada” (1993, pág. 160).

John Dewey considera que la existencia del arte es la prueba de que “el hombre usa los materiales y las energías de la naturaleza con la intención de ensanchar su propia vida, que lo hace de acuerdo con la estructura de su organismo, cerebro, órganos de los sentimientos y sistema muscular” (2008, pág. 29). Allí nos habla de la naturaleza encarnada del arte y de la capacidad del sujeto de unir “los sentidos, necesidades, impulsos y acciones características de la criatura viviente” a través de la restauración consciente en el plano de la significación. Estas ideas se encuentran muy en concordancia con el pensamiento de McLuhan de que los medios actúan como extensiones de los sentidos humanos (West & Turner, 2005).

Creo, como Hustvedt, que “la experiencia imaginaria también es experiencia” (2017, pág. 270). Nos entregamos completamente a lo que sucede en una serie de televisión

y, al mismo tiempo, sabemos que podemos pausar su visionado para escapar de una emoción fuerte que esta nos provoque.

Esto es la paradoja de la ficción, que ha sido estudiada y abordada desde diversos campos, y que Emilie Guyard (2012, pág. 55) resume en dos vías de interpretación principales:

- La primera busca explicar la paradoja a partir de la semántica, cuyos teóricos sostienen que la dimensión referencial del lenguaje descriptivo se suspende radical y definitivamente en el texto de ficción. En el texto ficcional el lenguaje deja de denotar y, haciendo un uso particular del mismo, busca producir la experiencia de la ficción y no de la realidad. De tal manera que no nos planteamos la veracidad de lo que allí se cuenta, sino que entendemos que lo narrado no existe fuera de la narración. Suscribe a la idea, presentada por Hamburger y Cohn, de que el texto de ficción presenta propiedades estructurales y formales únicas, que funcionan como signos y marcadores de que se está en un universo ficcional, donde se abandona la lógica referencial del lenguaje.
- La segunda interpretación es opuesta a la anterior: la explicación de dicha paradoja es pragmática y no semántica. Sostiene, siguiendo a John Searle, que “no hay ninguna propiedad textual, sintáctica o semántica que permita identificar un texto como una obra de ficción” (citado en Guyard, 2012), por lo que la forma de identificarlo como tal radica necesariamente en la actitud intencional del autor. Existe la noción de fingimiento lúdico, que permite describir la experiencia de la ficción y resolver la paradoja. “Si no tenemos

la sensación de ser engañados al leer esas aseveraciones falsas es precisamente por su carácter fingido” (Guyard, 2012, pág. 57).

En relación con el receptor, la experiencia ficcional sucede en el marco de un fingimiento lúdico y compartido, que Schaeffer (citado en Guyard, 2012) llama *convenio intersubjetivo*. Se da, entonces, un doble proceso de creación y recepción de la ficción, donde el radio de inmersión que el autor utiliza para crear un universo representacional es reactivado de igual forma por los receptores. Este convenio es posible porque la conciencia del receptor (y del creador) se desdobra y da paso a un estado mental bifurcado entre una postura representacional y otra neutralizadora de los efectos de dicha representación. Dicho de otro modo, no se trata de si el texto de ficción es referencial o no, sino que existe un *pacto de lectura*: mientras leemos (u observamos) la obra de ficción, suspendemos nuestro descreimiento para poder creer mientras estamos inmersos en su universo, en la *realidad* que se nos cuenta. No se trata de creer o no creer que lo que estamos leyendo o viendo no es real, porque sabemos que no lo es, sino de, en concordancia con las ideas de Schaeffer, suspender el vínculo entre lo que percibimos y nuestro sistema de creencias.

Si esta experiencia imaginaria o simulada, perfectamente emocional y encarnada, es vivida como *segura*, también tiene la facultad de abrirnos hacia experiencias humanas que de otro modo serían peligrosas. Aristóteles hablaba de la catarsis en su *Poética*, ya que a través de la ficción (las mentiras) se pueden descubrir verdades emocionales que de otra manera no estarían a nuestro alcance (Hustvedt, 2017).

Autores como Martha Nussbaum han reflexionado sobre el papel que puede jugar la literatura en la configuración de nuestra subjetividad; refiriéndose, además, a su contribución a la vida pública. Nos dice que las obras literarias, y no los libros de historia o

las biografías, “que promueven la identificación y la reacción emocional derriban esas estratagemas de autoprotección, nos obligan a ver de cerca muchas cosas que pueden ser dolorosas de enfrentar, y vuelven digerible este proceso al brindarnos placer en el acto mismo del enfrentamiento” (1997, pág. 29). Reseñando las ideas de Aristóteles, argumenta que la historia se limita a contar lo que sucedió y no lo que podría suceder; lo que sí hace la novela y, por lo tanto, invita a hacer reflexiones y preguntas sobre las posibilidades para la vida humana.

Sostiene que “la imaginación narrativa constituye una preparación esencial para la interacción moral” y que la empatía, hecha hábito, puede conducir a un cierto tipo de ciudadanía y de comunidad que cultive “una resonancia compasiva hacia las necesidades del otro y entiende el modo en que las circunstancias las condicionan, a la vez que respeta el carácter individual y la intimidad del otro” (Nussbaum M. , 2005, pág. 123). Nuestra preocupación por el destino de los personajes y la compasión que hacia ellos sentimos nos hace sentido sobre la propia vulnerabilidad: esa persona podría ser yo, si las circunstancias fueran diferentes. Esto lo ilustra muy bien la autora cuando se refiere a cómo los límites de la nacionalidad, la raza, el género u orientación sexual pueden ser superados con el pensamiento y las ficciones imaginadas, pues, aunque no se pueda cambiar de raza, por ejemplo, al menos podríamos imaginar qué se siente al ser de otra raza. Esta identificación empática del espectador puede ampliarse a través de la “noción de los riesgos que son comunes a todos los seres humanos” (pág. 127). La literatura ni transforma la sociedad por sí misma ni es su deber u objetivo hacerlo, pero nos permite percibir, por un momento, lo que nos une a las otras personas, aunque nos separen rasgos y circunstancias. Nussbaum menciona la literatura, pero también llama la atención sobre el cine y la televisión como

medios populares hoy en día, además de los libros, pues considera que pueden estimular la imaginación e influir muy directamente en la experiencia de los más jóvenes (Nussbaum M., 2013, pág. 212).

En este capítulo, hemos visto cómo la fenomenología da cuenta de la experiencia del sujeto en tanto corporal y personal, es decir, de la existencia encarnada; por lo tanto, brinda herramientas metodológicas y conceptuales para los estudios de género, ya que las diferencias entre hombres y mujeres son vivenciadas como cuerpo sexuado, determinado por construcciones de género hegemónicas y atravesadas por factores de clase, cultura, etnia, orientación sexual, etc. Así mismo, hemos entendido la experiencia imaginaria como una experiencia vivida, a través de la noción de *fingimiento compartido* que se presenta al visionar una obra de ficción.

Ahora bien, si el feminismo tiene que ver con la autoconciencia, con identificar lo que sucede y ser políticamente conscientes, queremos comprender qué conexiones establece la televidente entre ese contenido ficcional televisivo y su propia realidad. Como hemos explicado, esta deconstrucción y reconstrucción del contenido audiovisual necesita de un proceso experiencial, emociones y sentimientos que despierta el visionado, y las reflexiones y pensamientos a los que estos las llevan. ¿Qué experimenta en su mente y en su cuerpo cuando lo ve? ¿Cómo cambiaría la historia la televidente? ¿Qué haría si fuera una de las protagonistas? ¿Cómo transformaría la historia contada en pantalla? ¿Cómo la transforma o previene en la vida cotidiana? Esas y otras interrogantes guían este trabajo.

Capítulo 3. *The Handmaid's Tale* como Caso de Estudio y la Ficción Distópica

Feminista

“No olvidéis jamás que bastará una crisis política, económica o religiosa para que los derechos de las mujeres vuelvan a ser cuestionados. Estos derechos nunca se dan por adquiridos, debéis permanecer vigilantes toda vuestra vida”.

Simone de Beauvoir

En este capítulo reflexiono sobre *THT* como un tipo de televisión feminista y cómo el contexto sociocultural influye en el éxito y recepción de esta obra audiovisual. Para ello, presento los aspectos más importantes presentes en la serie televisiva, su argumento y ficha técnica, así como algunos trabajos que han estudiado las repercusiones de esta y su caracterización de distopía feminista, las relaciones entre el producto audiovisual y la realidad de sus televidentes. El propósito es justificar la elección de esta serie de televisión por ser el resultado de una serie de elementos que pueden interpelar la conciencia feminista de sus espectadoras. Ya que como dice Moreno-Trujillo (2016, pág. 192), refiriéndose a la novela, pero aplicable también a la serie de televisión, “*El cuento de la criada* (1986) es uno de los más aterradores retratos de una sociedad totalitaria y una de las pocas obras que se ha aventurado a analizar la intersección entre política y sexualidad”.

La ficción televisiva actual, inspirada frecuentemente en la realidad social, ha incorporado a sus narraciones la evolución de la representación femenina, así como sus

problemas políticos e históricos. Tal es el caso de un nuevo auge del pensamiento feminista y movimientos como el #MeToo y #NiUnaMenos.

Hemos asistido, durante los últimos años, a la aparición de numerosas producciones que aportan al debate feminista, lo que hace que ya no podamos “seguir considerando la ficción audiovisual como al tramposo enemigo de antaño, reproductor y potenciador de estereotipos de género disfuncionales sino también (y parece que cada vez más) como a un valioso adalid de su causa” (Ramos, 2019, pág. 42). Existen muchos debates sobre qué es lo que permite definir una serie de televisión o un producto audiovisual como feminista y la discusión pasa por algunos frentes. En primer lugar, que una serie sea feminista no hace que el patriarcado haya sido expulsado completamente de su narrativa. Esto se entiende porque un contenido feminista no exige que la figura de la mujer sea representada de forma idealizada, sino que se muestre en un entorno muy parecido a la realidad, donde debe luchar contra el sexismo impuesto. Un ejemplo de ello es *Mad Men* (Weiner, 2007), la serie ambientada en los años 60 de una agencia ficticia de publicidad en Nueva York, donde a las mujeres se les oprime de diversas maneras, pero podemos observar su evolución y escuchar sus voces (por voces quiero decir vivencias, emociones, aspiraciones, temores), que estaban desaparecidas de la ficción televisiva de pocos años atrás, aunque contara historias ambientadas en un tiempo más presente que la serie de AMC.

Por otro lado, y en la misma línea de no-idealización, podemos considerar feminista el contenido que exhibe una representación de las mujeres que no es perfecta o acorde con lo socialmente aceptado. Todos esos personajes femeninos de series como *Girls*, *Killing Eve*, *Fleabag*, *Orange is the New Black*, *Better Things*, *The Fall*, que presentan rasgos de personalidad complejos, que se equivocan, que transgreden incluso la ley o los cánones

morales, aportan a la conversación un aspecto muy importante para el feminismo: no hay una forma correcta de ser mujer. Ramos llama la atención sobre cómo estas producciones pueden considerarse feministas, ya que operan de forma simbólica y no deben tomarse de modo literal. Considera que actúan en beneficio de la emancipación de las mujeres “y subrayan un argumento nuevo y muy necesario a este respecto: la liberación del opresivo corsé de la docilidad, la reconciliación con nuestra conflictividad, la transgresión como forma de avanzar y propiciar el cambio deseado” (Ramos, 2019, pág. 44).

En el mismo sentido, mostrar la violencia machista y cómo las mujeres luchan contra ella también puede ser considerado contenido feminista. Tal es el caso de *THT*, la adaptación televisiva de *ECC*, la novela de Margaret Atwood publicada en 1985, que muestra cómo un sistema democrático se ve rápidamente derrocado por uno dictatorial y ultra religioso, donde las mujeres son categorizadas en función de su capacidad o no para concebir.

La novela *El Cuento de la Criada* (Atwood, [1985] 2017) fue llevada al cine en 1990 con el mismo título. Fue protagonizada por Natasha Richardson como Offred, Faye Dunaway en el papel de Serena Joy, y Robert Duvall como el comandante (Fred). También fue una adaptación operística estrenada en Copenhague en 2000, presentada por la English National Opera en 2003 y en la Canadian Opera Company durante la temporada 2004-2005. Así mismo, tuvo una adaptación teatral para el Teatro Haymarket, que recorrió el Reino Unido en 2002. Pero sería en abril de 2017, cuando llegaría a la televisión a través de la plataforma de streaming, Hulu, que alcanzaría una relevancia mediática, producto de la nueva ola de conciencia feminista en todo el mundo, la elección de Trump como Presidente de Estados Unidos y la escalada conservadora en muchos países. La serie fue creada por

Bruce Miller, protagonizada por Elisabeth Moss, Joseph Fiennes, Yvonne Strahovski, Samira Wiley, Alexis Bledel y Ann Dowd, con Margaret Atwood como productora asociada, y obtuvo numerosos premios Emmy y Globo de Oro (Ver Ficha Técnica presentada más adelante). Sin embargo, lo que demuestra mejor su impacto es el hecho de que muchas mujeres, en distintos lugares del planeta, realizan manifestaciones para hacer crítica de distintas opresiones, vistiendo el atuendo de las criadas, un grupo de personajes de la historia.

El título de la obra ya revela mucho: es un *cuento*. En primer lugar, alguien lo narra. Y esta enunciación, que además está en primera persona del femenino, marca la pauta de libertad en medio de ese mundo restrictivo. En segunda instancia, *cuento* es también una metáfora: la protagonista expresa, en diferentes partes de su narración, “el deseo de que sus terribles experiencias no sean más que una *story* o un *fairy tale*, que pertenezcan al mundo de la ficción, porque sólo engañándose a sí misma se siente capaz de soportar el horror del mundo real” (Maceda, 1991, pág. 476).

THT narra lo que acontece en un estado totalitario llamado la República de Gilead, antiguo Estados Unidos, creada después de un golpe militar por parte de unos políticos teócratas, conocidos como Los Hijos de Jacob, cuyos ataques fueron atribuidos, como coartada, al terrorismo islámico. En esta nueva república, y con la excusa de actuar en defensa de la violencia, se aumenta el totalitarismo, disminuyendo las libertades y los derechos sociales. Como primera medida, la libertad de prensa se suprime y también los derechos de las mujeres. Estas se dividen en castas, quedando relegadas sus funciones a las reproductivas, a las de amas de casa y a las de esposas. Las criadas, una de la cuales es su protagonista, son consideradas objetos de valor por sus ovarios, objetos útiles para la

maternidad en este contexto donde la contaminación ha vuelto estéril a gran parte de las mujeres. Es así como conocemos la historia de Offred o Defred, en español, cuyo nombre es acuñado por ser la criada de Fred, el comandante que la posee como esclava para gestar y parir a sus hijos, que no serán de ella sino de él y su esposa.

Esta sociedad, ubicada temporalmente en un futuro próximo de nuestro siglo XXI, está dividida en las siguientes clases (ver Figura 2):

Hombres:

- Comandantes: clase dirigente. Visten de negro, símbolo de prestigio y elegancia.
- Los Ojos: autoridad política. Operan como una especie de policía secreta que vigila a la población en busca de signos de rebelión.
- Ángeles: Soldados en la guerra.
- Guardianes: se trata de soldados muy jóvenes o viejos, cuya edad no les permite ser Ángeles. Actúan como policía. Visten de verde.

Mujeres:

- Esposas: casadas con los comandantes, gozan de algunos privilegios. Visten de azul verdoso, color algunas veces asociado a las profundidades del océano; otras, a la Virgen María. Su ropa es elegante, pero muy austera.
- Hijas: biológicas o adoptadas por la clase alta. Visten de rosado hasta su matrimonio.
- Criadas: tienen la función reproductora en esta sociedad, pues la radioactividad ha contaminado el medio ambiente hasta el punto de convertir en estéril a casi toda la población. Son asignadas a la clase dirigente y visten

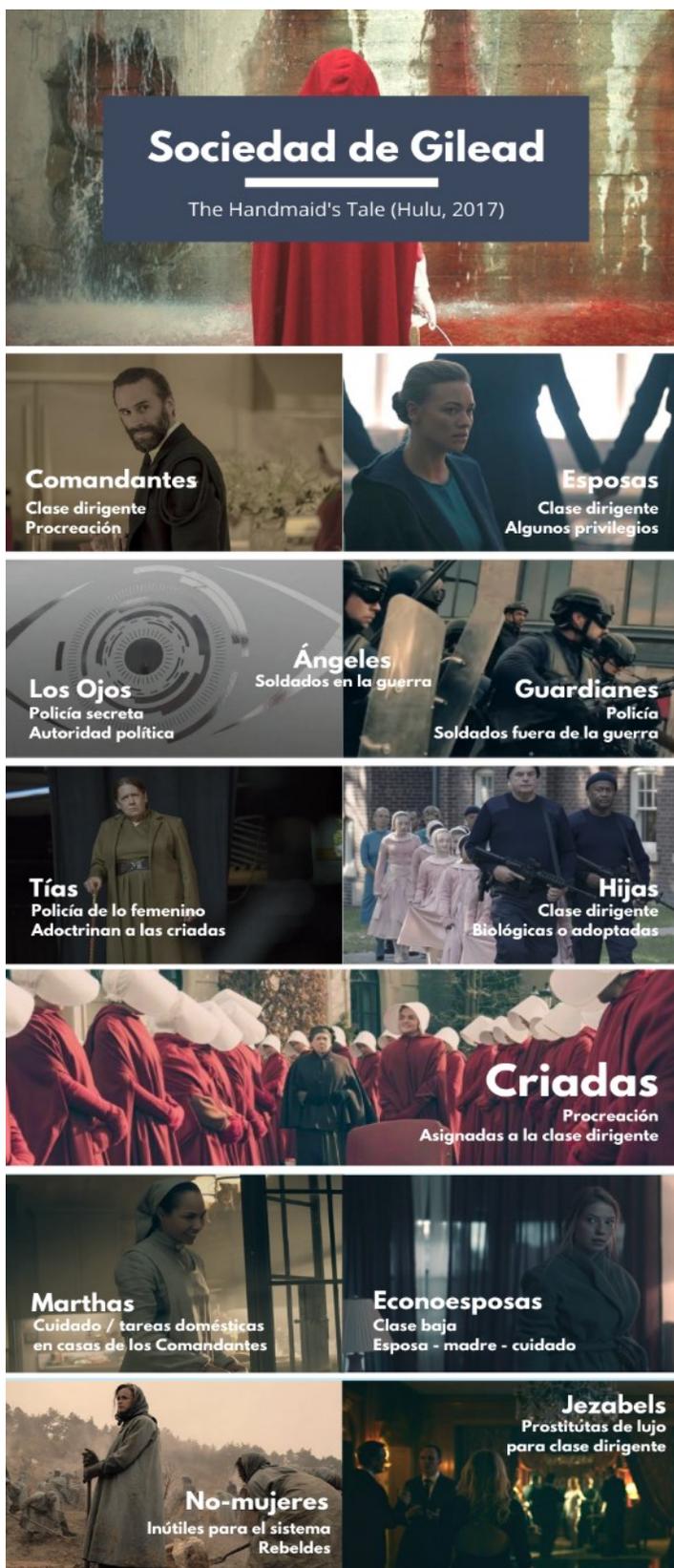


Figura 2. Elaboración propia, a partir de las clases sociales y fotogramas de *THT* (Hulu, 2017)

de rojo por la sangre del alumbramiento y por María Magdalena. Llevan tocas blancas que esconden sus rostros y se parecen a los hábitos de las monjas, aunque Margaret Atwood ha confesado que también proceden de *Old Dutch Cleanser*, un detergente de los años cuarenta, cuyo diseño mostraba a una mujer con el rostro oculto y que a ella le aterrizzaba desde niña.

- Marthas: son quienes realizan las tareas domésticas y de cuidado en las casas de los comandantes. Visten de color verde oscuro.
- Econoesposas: están casadas con hombres de menor estatus social, por lo que cumplen con los cometidos de las mujeres anteriormente mencionadas (atender a sus maridos como las

Esposas, tener hijos como las Criadas y cuidar la casa como las Marthas).

Pueden vestir de azul, rojo y verde, pero el tipo de ropa es diferente al de las anteriores para poder diferenciarlas.

- Tías: son las encargadas de adoctrinar y entrenar a las Criadas, actúan como una especie de policía de lo femenino, pues las supervisan constantemente. Visten de color marrón.
- No-mujeres: se encuentran relegadas por no resultar útiles al sistema o castigadas por haberse rebelado en contra de él. No habitan Gilead, sino que les espera la muerte en ejecución pública o el destierro a unas Colonias en las que sucumbirán a la polución de los residuos tóxicos.
- Jezabels: prostitutas de lujo que atienden a los hombres de la clase dirigente en prostíbulos secretos.

En esta sociedad, las mujeres no tienen derecho a su propio dinero, empleo, ni siquiera el nombre. No pueden tener propiedades, ni autonomía económica o independencia, pero, muy importante, tampoco pueden leer ni escribir, prácticamente ni hablar o poseer ningún tipo de comunicación que no sea con sus propietarios. Y, por supuesto, ningún tipo de actividad intelectual. Si las mujeres se rebelan, o si no son capaces de concebir, pueden ser conducidas a la ejecución o el destierro a las Colonias.

Pero que un régimen sea totalitario o despótico no significa que puede gobernar el pensamiento de una persona. Y mucho menos su deseo. Y este es el caso de Defred, la criada que nos cuenta en primera persona sus reflexiones y pequeños flashbacks de cómo era el mundo antes, un mundo muy parecido al que conocemos. Este hecho nos revela que

las situaciones pueden cambiar de un momento a otro; en palabras de Atwood, no se puede confiar en la frase «Esto aquí no puede pasar».

A continuación, presento la ficha técnica de la serie televisiva, el argumento de sus tres temporadas emitidas hasta el momento, los aspectos más importantes presentes en su narrativa, así como algunas investigaciones que se han ocupado de su análisis en relación con su caracterización de distopía feminista y la conexión con sus televidentes.

Ficha Técnica

Título original:	The Handmaid's Tale
Año:	2017
Temporadas:	3
No. de episodios:	36
Duración:	60 min.
País:	Estados Unidos
Dirección:	Bruce Miller (Creador), Reed Morano, Mike Barker, Kate Dennis, Floria Sigismundi, Kari Skogland, Daina Reid, Jeremy Podeswa, Dearbhla Walsh, Amma Asante, Deniz Gamze Ergüven.
Guion:	Bruce Miller, Ilene Chaiken, Dorothy Fortenberry, Lynn Renee Maxcy, Nina Fiore, Wendy Straker Hauser, Eric Tuchman, John Herrera, Kira Snyder, Leila Gerstein, Marissa Jo Cerar, Yahlin Chang, Jacey Heldrich (Novela: Margaret Atwood).
Música:	Adam Taylor
Fotografía:	Colin Watkinson, Zoe White, Stuart Biddlecombe
Reparto:	Elisabeth Moss, Joseph Fiennes, Max Minghella, Yvonne Strahovski, Alexis Bledel, Ann Dowd, Jordana Blake, O.T. Fagbenle, Samira Wiley, Nina Kiri, Amanda Brugel, Edie Inksetter, Madeline Brewer, Jim Cummings, Marisa Tomei, Grace Munro, Clea Duvall, Simon Northwood, Gary 'Si-Jo' Foo, John Carroll Lynch, Katie Messina, Robert Curtis Brown, Sydney Sweeney, Stephen Kunken, Erin Way, Ever Carradine, Jenessa Grant, Krista Morin, Angela Vint, Tattiawna Jones, Bradley Whitford, Amy Landecker, Kristen Gutoskie, John Ortiz, Christopher Meloni, Julie Dretzin, Ashleigh LaThrop.
Productora:	Hulu
Género:	Serie de Televisión. Drama. Distopía. Religión. Feminismo
Premios:	2020: Emmy: Nominada a mejor serie drama, actor de reparto, actriz de reparto y actriz invitada. 2019: Emmy: Mejor actor invitado (Whitford) y actriz invitada (Jones). 4 nominaciones

2018: Emmy: Mejor actriz invitada (Samira Wiley). 11 nominaciones
 2017: 8 Premios Emmy: Incluidos Mejor serie drama, actriz (Moss) y guion. 8 nominaciones.
 2018: Globos de Oro: Nominada a mejor actriz drama (Moss) y actriz secundaria (Strahovski)
 2017: Globos de Oro: Mejor serie drama y actriz (Moss)
 2018: Premios BAFTA TV: Nominada a Mejor serie de TV - Internacional
 2017: Premios BAFTA TV: Mejor serie de TV - Internacional

Argumento

Primera Temporada

En el contexto de la nueva República de Gilead, una familia de tres integrantes intenta huir a Canadá mientras es perseguida por un grupo de hombres armados. La madre,

June, y su pequeña hija, Hannah, son atrapadas y separadas, y se escuchan disparos en dirección a donde se encontraba el esposo, Luke. La mujer ahora es nombrada como Defred, la criada del comandante de alto rango del gobierno de Gilead, Fred Waterford, y de su esposa Serena Joy. En flashbacks, se puede observar cómo las mujeres fértiles (futuras criadas) fueron enviadas



Figura 3. Fotogramas *THT* S01E01.

al «Centro Rojo» para ser adoctrinadas. Junto a June se encontraba su mejor amiga, Moira, y Janine, una mujer que actuaba de forma rebelde con la supervisora, la tía Lydia, a la que luego vemos que le han removido su ojo derecho como castigo. También se detalla el ascenso de Gilead: June y todas las mujeres perdieron su trabajo y propiedades, y el

gobierno congeló todas sus cuentas bancarias. June y Moira acudieron a una protesta por estas leyes que fue reprimida con explosivos y armas automáticas.

Defred camina a hacer las compras junto a otra criada, Deglen, y observan una pared en la que se ha colgado a hombres por delitos como ser homosexual, trabajar en una clínica de abortos y ser sacerdote católico. En sus caminatas, Deglen le revela algunos hechos de su vida privada y le advierte que hay un Ojo en la casa de los Waterford. Ella posee esta información porque hace parte de una resistencia contra el gobierno llamada *Mayday*; le pide a Defred que se una, pero esta se niega. Al día siguiente, Deglen ha sido reemplazada por otra criada con el mismo nombre. Defred es interrogada por un Ojo y la tía Lydia acerca



Figura 4. Fotogramas *THT* S01E03.

de Deglen, y ella confiesa que esta era homosexual. Deglen entonces es acusada, junto a una Martha con quien tiene una relación, de “traición al género”. La Martha es ahorcada en presencia de Deglen (cuyo nombre real es Emily). Deglen recibe una sentencia menor por ser capaz todavía de concebir, pero es sometida a una cirugía de mutilación genital. En la tienda de comestibles, Defred vuelve a ver a la Deglen original, quien ahora se llama Desteven, le pregunta por el grupo de resistencia llamado *Mayday*, pero ella ya no es tan receptiva como solía ser. Desteven roba uno de los autos de los guardias y atropella y mata a uno de ellos, por lo que la atrapan y la meten en una camioneta.

El comandante Waterford intenta embarazar a Defred durante «La Ceremonia», la ritualización de una violación, mientras la criada es sostenida de los brazos por la esposa.

Debido a que después de algunas ceremonias, Defred no consigue quedar embarazada, Serena la conduce a la habitación de Nick, el chofer, para que tenga relaciones sexuales con él, en caso de que el comandante Waterford sea estéril; Serena se mantiene en la habitación, esperando mientras tienen sexo, como si se tratase de una ceremonia. Nick revela a Defred que él es realmente un Ojo. Más adelante, su relación se tornará más apasionada y tendrán sexo de forma deseada y placentera.

Defred, un día en que se refugia en el armario de su habitación, descubre una frase en latín escrita en la pared: *Nolite Te Bastardes Carborundorum*, que traduce *No permitas que los bastardos te destrocen*; este no es un hecho menor, pues las mujeres tienen prohibido leer y escribir en la sociedad de Gilead. Un grupo de delegados mexicanos visita la casa del comandante Waterford,



Figura 5. Fotogramas *THT* S01E04.

interesados en mujeres fértiles como mercancía para intercambiar entre las dos naciones. Defred no consigue ayuda, aunque cuenta la brutal verdad a la jefe delegada, pero se entera de que su esposo está vivo y que puede enviarle un mensaje. Luke, en Canadá, recibe una carta de June: "Te quiero mucho. Salva a Hannah".

Los flashbacks nos permiten conocer que, antes de Gilead, Serena fue una activista conservadora, autora de un libro llamado "El lugar de una mujer", y que ayudó a crear la actual sociedad.

Un día el comandante le ofrece maquillaje y un vestido de noche a Defred, y Nick los lleva a un burdel subterráneo donde trabajan las "Jezabels", prostitutas al servicio de los

hombres del régimen. Allí se encuentra con su amiga Moira, quien, atrapada después de intentar huir, tuvo que elegir entre ser enviada a las colonias o a uno de los burdeles. Más adelante, Moira logra escapar con éxito hacia Toronto. Allí se encuentra con el esposo de June y planean rescatarla.

En el mercado, Alma, otra criada, cuenta a Defred lo que sabe

sobre el grupo de resistencia *Mayday* y le pide que recoja un paquete en el burdel; por lo tanto, Defred convence a Waterford para que la lleve allí esa misma noche. El paquete contiene cartas de mujeres que han perdido familiares y han sido esclavizadas tras la ocupación de Gilead. Serena descubre las visitas al burdel y golpea a Defred con ira antes de obligarla a tomar una prueba de embarazo, que resulta positiva. Luego lleva a Drefred a la casa en la que Hannah vive ahora y le dice que nada malo le pasará a su hija si nada malo le ocurre al niño que lleva en el vientre.

Dewarren (Janine), otra criada, logra tener un hijo e intenta escapar con él. Las tías tratan de castigarla obligando a las otras criadas a apedrearla. Sin embargo, estas se niegan a hacerlo y desobedecen. La tía Lydia advierte que habrá consecuencias. Poco tiempo después, un furgón negro viene a llevarse a las criadas, entre ellas se encuentra Defred.



Figura 6. Fotogramas *THT* S01E10



Figura 7. Fotogramas *THT* S01E10

Segunda Temporada

Defred y un grupo de criadas son llevadas al *Fenway Park*, que antes era un famoso estadio de béisbol. Allí se les hace creer que serán ahorcadas por haber desobedecido, pero es un artificio para torturarlas emocionalmente. Son sometidas a más castigos, pero Defred es liberada por su estado de embarazo, aunque advertida sobre un posible castigo de encierro.



Figura 8. Fotogramas *THT* S02E01.

Luego, en una revisión médica, Defred consigue quedarse sola y escapar del hospital subiéndose a un camión de reparto de carne, que la lleva a una casa donde más tarde se reúne con Nick. June se quita el traje de criada y se corta el cabello, los quema, y se arranca la etiqueta que lleva en su oreja con unas tijeras. Es transportada a la antigua sede de *The Boston Globe*, uno de los lugares seguros de *Mayday*, donde debe esperar varias semanas antes de poder irse, pues todos la están buscando. June se enfada por esto, Nick le ofrece las llaves de un automóvil y un arma, pero ella decide quedarse y tienen relaciones sexuales. Más tarde, hará un altar en una pared para orar por las víctimas del periódico. Finalmente, luego de dos meses de estar allí, abandona ese lugar y trata de huir en una avioneta, pero unos Guardianes matan al piloto y lo impiden. June es regresada a la casa Waterford y los



Figura 9. Fotogramas *THT* 202E01

Waterford deciden que su desaparición se debió a que alguien la había secuestrado. Cuando, por la noche, Serena sube a estar con el bebé, June se esconde en el armario y nota que han borrado la frase. Mientras tanto, a Nick le es asignada una esposa, Eden, una niña inocente, creyente en el régimen.

Emily es llevada a las colonias, el lugar al que envían a las mujeres infértiles y desobedientes, consideradas No mujeres. Allí cavan la tierra altamente tóxica y muchas mueren por enfermedades causadas por la radioactividad. Emily las ayuda con los pocos consejos médicos que puede dar y se hace amiga de una esposa que fue enviada allí por cometer un pecado carnal, pero más tarde le da medicinas que, en la dosis que ella le

recomienda, la conducen a la muerte. El motivo de Emily para cometer este asesinato es por haber sido capaz de «abrazar a una mujer mientras su marido la violaba». Janine llega a las Colonias y Emily la saluda.

En flashbacks, vemos escenas de la vida antes de Gilead. Por un lado, de la vida de June. En una ocasión, Hannah ingresó en el hospital por presentar fiebre mientras se encontraba en la escuela y June fue interrogada por personal del hospital acerca de darle medicación y eludir la «política de fiebre de la escuela», de tal manera que no tuviese que faltar a su trabajo para cuidarla. Más tarde, al llegar a casa, June y Luke ven una noticia sobre el ataque al Capitolio y a la Casa Blanca.

Por otro lado, también vemos flashbacks de la vida de Emily.

Después del ataque a los edificios gubernamentales, su jefe, Dan, le comunica que ella no dictará clases el próximo semestre como una medida



Figura 10. Fotogramas *THT* S02E02

de precaución: un bajo perfil, pues ha recibido muchas críticas por su orientación sexual. Luego el profesor aparece ahorcado colgando de un edificio de la universidad con la palabra «faggot» (maricón) pintada en el suelo debajo de él. Emily trata de emigrar a Canadá junto a su esposa, Syl, y su hijo Oliver, pero, al conocer que ella es la madre biológica y ya no ser válido el matrimonio homosexual, se le impide hacerlo y solo ellos logran salir del país.

También conocemos más sobre la vida de los Waterford antes de instaurarse la nueva sociedad: Serena es recibida con abucheos en una universidad donde asiste a dictar una conferencia y advertir sobre la baja en la tasa de natalidad. Es tachada de nazi, fascista y, cuando está a punto de subirse al auto, le disparan. Fred luego asesina a la esposa del perpetrador del atentado.



Figura 11. Fotogramas *THT* S02E06

En el presente, una de las criadas provoca una explosión que cobra la vida a 30 criadas y casi igual número de comandantes. Debido a este ataque y la escasez de criadas, Emily y Janine regresan de las colonias. Waterford resulta gravemente herido y se desata una persecución en las calles, con ejecuciones a plena luz del día. Ante esta situación, Serena falsifica documentos oficiales en nombre de Fred para frenar esa ola de represión, con ayuda de June, haciendo honor a su antiguo trabajo de editora. Cuando Fred se recupera, castiga a Serena con azotes por haber tomado algunas decisiones por él. Cuando Janine y Emily se encuentran con otras criadas en el supermercado, comienzan a llamarse por sus nombres en un acto de subversión y de dignidad.

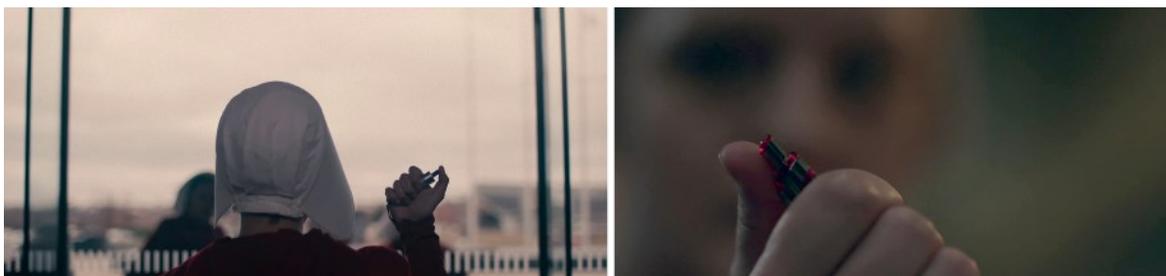


Figura 12. Fotogramas *THT* S02E06-07. Una criada detona un explosivo; June vuelve a utilizar un bolígrafo.

Más adelante, Fred y Serena Waterford visitan Canadá. Allí, Nick se encuentra con Luke y le informa sobre el paradero de June, su embarazo y le entrega las cartas de las Criadas, que después Luke hace públicas. Esto deteriora la imagen de Gilead en el exterior.

June sufre contracciones, pero es una falsa alarma. Le suplica a Fred ver a su hija Hannah después del parto, pero él le niega esta solicitud, por lo que June sugiere que el niño del que está embarazada no es de él y que nunca podrá tener un hijo biológico. Más tarde, Fred viola violentamente a June, mientras Serena la sostiene, con el pretexto de inducir el parto. Luego de eso, Fred autoriza que se



Figura 13. Fotogramas *THT* S02E09

encuentre con Hannah en una casa abandonada, donde después de verla, logra esconderse y dar a luz a una niña mientras se encuentra sola. La llama Holly, aunque después Serena la nombrará Nichole.

Eden le es infiel a Nick con Isaac, un guardia, y cuando son descubiertos los sentencian a muerte; los ahogan en una piscina y luego los cuelgan en el muro. June, al buscar en las pertenencias que dejó Eden, encuentra una Biblia con anotaciones, a pesar de que es ilegal que las mujeres y las niñas lean en Gilead. Le cuenta esto a Serena y discuten sobre el futuro de Nichole, quien no podrá conocer a Dios a través de su palabra, porque no se le permitirá leerla. Debido a esto, Serena, junto a varias esposas, propone una enmienda ante el Consejo para que se enseñe a las niñas a leer la Biblia, y lee un pasaje durante su presentación. Por tal motivo, es castigada con la amputación de uno de sus dedos, ante lo que Fred se muestra impasible.

Emily ha sido asignada a una nueva casa, pues el comandante falleció durante la última ceremonia. Tía Lydia va a visitarla y, al finalizar el encuentro, Emily la apuñala violentamente y la arroja por las escaleras. Su nuevo comandante, Lawrence, quien además no tuvo intenciones de realizar la ceremonia con ella y conoce muchos aspectos de su pasado, la ayuda a salir de la casa.

Al mismo tiempo, un fuerte incendio cerca de la casa de los Waterford permite que June escape con su hija, con ayuda de Rita, la Martha de esa familia. Antes de abandonar su habitación, escribe *Nolite Te Bastardes Carborundorum* en la pared. Fred no puede detenerla, porque Nick se lo impide, amenazándole con un arma. Serena tampoco lo hace, pues a mitad de la fuga se despide de la bebé y decide que June se la lleve.

Finalmente, varias Marthas de diferentes casas ayudan a que madre e hija se reúnan con Emily, quien ha sido llevada a una carretera a esperar un camión que las lleve fuera de Gilead. Sin embargo, en el

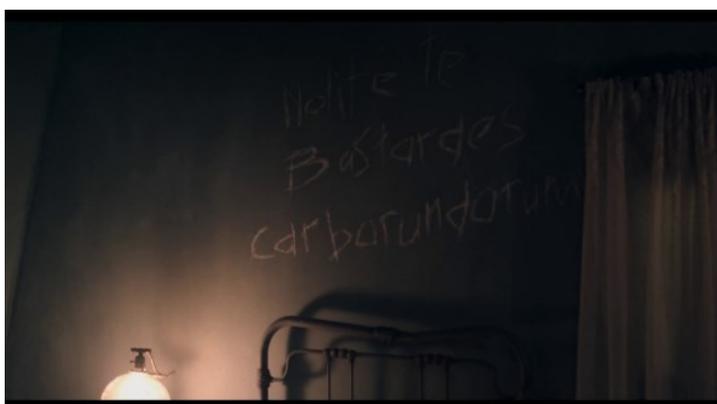


Figura 14. Fotogramas *THT* S02E13

último momento, June decide no subirse a él y quedarse en Gilead por su hija Hannah. Le entrega a Emily su bebé y le pide que la llame Nichole y le diga que su madre la ama.



Figura 15. Fotogramas *THT* S02E13

Tercera Temporada



Figura 16. Fotogramas *THT* S03E01-04

Emily escapa con la hija de June, Nichole, a Canadá, donde se les concede asilo después de atravesar algunas adversidades. La niña queda ahora bajo el cuidado de Luke y Moira; Emily se queda con ellos un tiempo hasta que es convencida de contactar a su esposa Syl y reunirse con ella y su hijo Oliver.

En Gilead, June visita a su hija mayor, Hannah, antes de que los Guardianes la recapturen y la regresen a la casa Waterford. Antes de irse, la nueva madre de Hannah le advierte que si vuelve a visitarla podría ser ejecutada frente a la niña. Del “secuestro” de la niña se culpa a Emily y Serena trata de suicidarse, pero es rescatada por June y Rita. June es castigada en el Centro Rojo y, posteriormente, reasignada en una casa, la del comandante Joseph Lawrence, quien facilitó la huida de Emily y Nichole a Canadá. El nuevo nombre de June es DeJoseph y su nueva compañera de compras es Dematthew, una verdadera devota de Gilead.

En la casa Lawrence, June se une a la célula de resistencia de las Marthas Beth, Cora y Alison. Esta última es una ex profesora de química que sabe fabricar bombas y fue la responsable de la que estalló en el Centro Rojo.

June se reúne con Nick, quien ha sido ascendido a comandante, y los dos comparten un afectuoso y tierno momento. Los Waterfords reciben un video de Nichole con Luke en Canadá durante una manifestación y le piden a June que organice una reunión con ellos. Luke acepta con la condición de que únicamente Serena asista a la reunión. Ya en Canadá, esta le asegura a Luke que June se encuentra a salvo y que ambas renunciaron a Nichole para que la niña tenga una vida mejor fuera de Gilead. Le da a Luke una grabación de June, donde se revela el nombre que esta le dio a la niña (Holly) y la identidad de su padre biológico (Nick).

En Gilead, June es forzada a aparecer en una transmisión televisiva, declarando que junto a los Waterford conforman una familia, que Nichole fue secuestrada y que exigen al gobierno canadiense que la devuelva a su país. Varias acciones serán emprendidas para presionar a Canadá, como acudir a una delegación suiza en Washington D.C. para que

intervenga y oraciones masivas con difusión internacional junto al Monumento a Washington, ahora convertido en una gran cruz. En Washington las criadas son tratadas de forma más extrema que en Gilead, siendo amordazadas para que no puedan ni hablar.

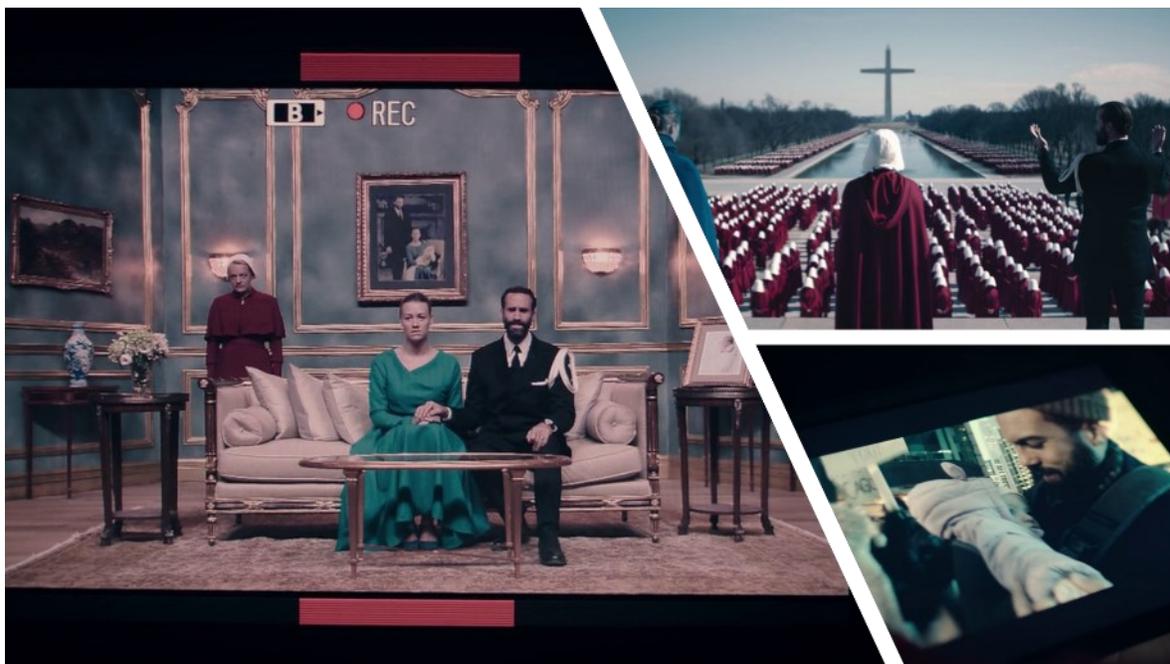


Figura 17. Fotogramas *THT* S03E04-5-6

June planea una nueva huida junto a su hija Hannah, con ayuda de una Martha, pero una criada delata el plan y este se frustra. Entonces pone en marcha otro plan para sacar niños de Gilead; con ayuda de criadas y Marthas, a través de *Mayday*. Esto la lleva al burdel para contactar a un informante, acompañada del comandante Winslow. Luego de que él intente violarla, June lo asesina y las Marthas que trabajan en el burdel incineran el cuerpo.

Por otro lado, los Waterford viajan a reunirse con el representante estadounidense Mark Tuello y tramitar el regreso de Nichole; pero, sin que Fred lo sepa, cruzan la frontera con Canadá y allí el ejército canadiense los arresta por crímenes de guerra. Más adelante, Serena le revela a Fred que ella estuvo involucrada en su captura, para poder pasar tiempo

con Nichole. Luke y Moira se encuentran con Fred y Serena, respectivamente, y ella puede ver a la niña. Más adelante, Fred informa a Tuello de los crímenes que ha cometido Serena y ella también es detenida.

Entretanto, los niños empiezan a llegar a la casa de los Lawrence y, antes de que los Guardianes revisen la casa, los dirigen hacia el aeropuerto. June, otras criadas y Marthas deben arrojar piedras a dos soldados para permitir que Rita y los niños suban al avión.

Finalmente, los niños consiguen llegar a Canadá, pero el destino de June es incierto ya que ella ha quedado malherida en Gilead, al recibir un disparo de un soldado. Sin embargo, varias compañeras criadas la encuentran y la cargan con su capa. June cierra los ojos

y recita las palabras de Éxodo 3: 7-8: *“Y el Señor dijo: he visto a mi pueblo esclavizado y he escuchado su lamento. Conozco sus penas. Vine a salvarlos de los malvados, así que he determinado acabar con sus penalidades y llevarlos a una tierra que mana leche y miel”*.

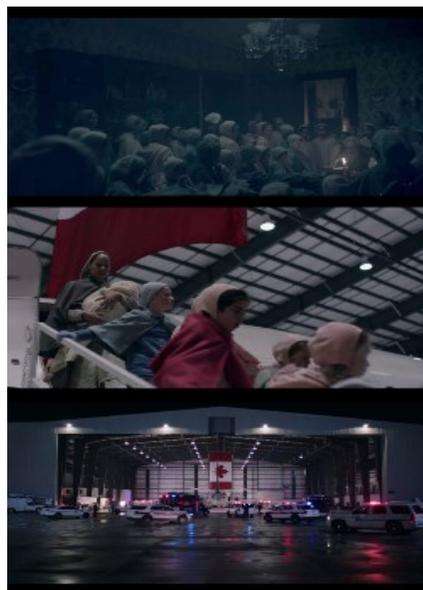


Figura 19. Fotogramas *THT* S03E13



Figura 18. Fotograma *THT* S03E13

Temas Relevantes en *The Handmaid's Tale*

La autora de la novela, en el prólogo de la más reciente edición, se ha referido al interrogante de si el libro es una predicción, pregunta que suelen hacerle cada vez más a menudo. Ella responde que la cantidad de variables y posibilidades impredecibles hacen imposible predecir el futuro; pero que *ECC* podría ser una anti-predicción: “si este futuro se puede predecir de manera detallada, tal vez no llegue a ocurrir”, aunque agrega que no podemos confiarnos demasiado de esa idea bienintencionada. Atwood llama especialmente la atención sobre la forma literaria que adopta la novela y, posteriormente, la serie de televisión: la testimonial; fijando en ella un acto de esperanza que encierran las historias registradas para que alguien en el futuro las lea.

Otro punto clave a resaltar sobre *THT* es cómo nos habla de los peligros inherentes a mezclar religión y política. La novela hace énfasis en la teología y en el Antiguo Testamento de varias formas. Cada comandante con cierto rango tiene una criada, quien, por cierto, se llamará igual, aunque sea una mujer distinta, y esta criada está obligada a mantener relaciones sexuales con este mientras su esposa debe sujetarla. Este ritual, que en realidad es una violación, recibe el nombre de "La Ceremonia", inspirada en lo plasmado en el capítulo 30 (1-13) del Libro del Génesis de La Biblia⁴, donde se hace referencia a Raquel, Bilhá y Jacob. Los rituales son medidas tomadas por una asociación de comandantes, quienes dirigen a Gilead en un sistema centralista. Estos fueron promovidos para "reformular y reestructurar" a la población que muestre actos de contrariedad al sistema político teocrático impuesto. En el libro no se encuentra esta escena en concreto, pero la

⁴ <https://www.biblegateway.com/passage/?search=G%C3%A9nesis%2030&version=RVR1960>

serie da un paso adelante mostrando cómo el grupo de dirigentes decide tomar este pasaje bíblico para lograr convencer a las esposas de permitir estas violaciones.



Figura 20. "La Ceremonia". Fotograma de *THT* S01E02

Diversos trabajos han dado cuenta del éxito y la posterior repercusión que la adaptación televisiva de *ECC* ha tenido, tanto desde una perspectiva histórica y sus relaciones con los sucesos sociales y políticos de la actualidad, como desde el punto de vista de la tradición distópica, tanto literaria como audiovisual. De ellos he tomado como referencia diversos aspectos que permitan establecer un horizonte de discusión sobre el producto audiovisual, antes de pasar a conocer la experiencia de las televidentes al visionarla.

El trabajo de Raquel Abad-Gutiérrez (2019) realiza una comparación de las similitudes y diferencias entre la serie y la novela homónima escrita por Margaret Atwood en 1985, con el objetivo de precisar el momento histórico en el que se escribió la obra literaria y los aspectos que fueron reconstruidos para adaptarla al producto televisivo, inmerso en otro contexto social. Abad-Gutiérrez destaca que resulta inquietante la actualidad del argumento de *THT*: “la pasividad ante los abusos machistas en una sociedad ultrarreligiosa y dictatorial en la que las mujeres han quedado relegadas a ser meros medios

de producción nacionalizados por el estado”, que ponen sobre la mesa “los temas que marcan la agenda política actual: la libertad reproductiva de las mujeres, las reivindicaciones en materia de libertad sexual, el férreo control de las fronteras y el auge de los nacionalismos, entre otros” (pág. 34).

Anota que la emisión del primer episodio de la serie televisiva sucedió tres meses y pocos días después de que tomase posesión Donald Trump, quien es antiaborto confeso, había hecho declaraciones machistas y misóginas como candidato, además de mostrar la intención de construir un muro en la frontera entre México y Estados Unidos. Hecho que, sin duda, trae un clima de ansiedad y miedo sobre el peligro que puedan correr las libertades civiles. Otro tema de actualidad que trata la serie, y que subraya el estudio, es la gestación subrogada, donde una pareja o persona contrata a una mujer para gestar un hijo, renunciando, luego del parto, a ser su madre en beneficio de sus nuevos progenitores.



Figura 21. Acción de las “Radical Handmaids” en Parliament Hill. Fuente: Public Service Alliance of Canada. <http://psac-ncr.com/updates/radical-handmaids-action-parliament-hill-against-motion-312>

También acentúa la repercusión que ha tenido *THT*, más allá de premios y datos de audiencia, en términos de simbolización de la lucha de las mujeres, a través de las Criadas y su vestimenta, “dando lugar a todo un movimiento social de carácter internacional” (Abad-Gutiérrez, 2019, pág. 53). Cuenta que, en 2012, antes de la creación de la serie, un grupo de feministas canadienses y lectoras de la novela, llamadas

“Radical Handmaids”, dieron vida a los personajes en Parliament Hill, en protesta por la Moción 312, que intentaba reabrir el debate sobre el aborto. A continuación, relata los

sucesos más importantes de esta puesta en escena, como la protesta en marzo de 2017 (un mes antes de la emisión del primer episodio) en el estado de Texas, “cuando un grupo de mujeres ataviadas con túnica roja y cofia blanca irrumpieron en el Senado mientras se debatía un proyecto de ley que permitía a los médicos mentir a las mujeres susceptibles de abortar en caso de detectar anomalías en el feto”. Otro grupo de Criadas se



Figura 22. Mujeres vestidas de Criadas manifestándose contra los recortes de fondos a Planned Parenthood fuera del Capitolio Nacional en Washington. Fuente: The New York Times.

<https://www.nytimes.com/2017/06/30/us/handmaids-protests-abortion.html>

manifestó silenciosamente frente al Capitolio Nacional en protesta por los recortes del programa *Planned Parenthood* y varias protestas tuvieron lugar en diferentes estados de los Estados Unidos (Ohio, Texas, Colorado, Tennessee, Alabama y New Hampshire), así como en Polonia, Irlanda del Norte y Argentina, todas para reclamar derechos sexuales y reproductivos relacionados con la educación sexual, los métodos anticonceptivos y la legalización del aborto (pág. 54)

Sigiliano, D., y Borges, G. (2018), en su análisis sobre las dimensiones de la alfabetización mediática que están en funcionamiento en protestas organizadas por fans de *THT*, concluyeron que, desde la trama de la serie, los espectadores se comprometen a favor de los derechos de las mujeres y la igualdad de género, trazando un paralelismo entre el universo ficticio de la serie y el pensamiento contemporáneo sobre estos temas. Los autores también destacan la importancia de la lectura crítica y creativa del contenido mediático.

Y es que, como apunta Ramos (2019), series como *THT* nos ponen en preaviso de lo que puede ocurrir a una sociedad que se deje llevar por el discurso del miedo y aniquilar en

poco tiempo los avances que se han conseguido desde hace más de un siglo. Considera que el desarrollo experimentado en los últimos años por parte de la cultura popular en materia feminista, aunque no sepamos si será suficiente “para frenar al mamut que trata de huir embravecido de un cambio cultural irreductible”, es, sin duda, “una de las manifestaciones más revolucionarias que han acontecido socialmente desde los albores del movimiento”.

Es rasgo característico de la ficción distópica el ubicarse a pocos años de su creación, de manera que sirva como advertencia y crítica a sucesos del presente. Y es lo que ha hecho *THT* (Hulu, 2017), al estrenarse “en un momento idóneo en el que las circunstancias socio históricas han favorecido el éxito de la misma”, reflejando los miedos de la sociedad actual, al mismo tiempo que permite la identificación del espectador con el universo de la serie (Abad-Gutiérrez, 2019). Es importante reflexionar acerca del hecho de que esta obra no solamente advierte sobre el futuro, sino sobre nuestra ignorancia acerca de los hechos pasados y, por lo tanto, nuestra permisibilidad para que vuelvan a ocurrir.

Una forma de conseguirlo es a través del efecto de la “familiaridad y la extrañeza” (Howell, 2019), no solo producido por los escenarios de la novela de Atwood, sino por la adaptación televisiva: el aspecto y sonido cinematográficos, el diseño de producción y el vestuario, que lograron crear un mundo que parece “inquietantemente ‘normal’ y familiar”, incluido el vestuario de las criadas. Esto permite que el espectador no piense que es algo que no les afecta por suceder en otra época, pues esta combinación de familiaridad y extrañeza en su diseño refleja la interpretación y los compromisos afectivos con la adaptación televisiva de *THT*, por lo tanto, su resonancia y uso político (pág. 225).

Holladay y Classen (2019) reflexionan sobre las relaciones de los espectadores con la adaptación de Hulu de *THT*, como ficción distópica. Consideran que las emociones

negativas impulsan el compromiso del espectador con la serie, pues las reacciones de miedo, ansiedad y enojo fundamentan la lectura que de ella hacen, al mismo tiempo que les alienta a interrogarse críticamente por el entorno político contemporáneo. También aseguran que las obras distópicas de tipo feminista poseen características ambiguas que son, a la vez, reflejo del contexto cultural y construcciones sociales de antes y después de la época en que fue concebida la obra. En última instancia, sostienen que las narrativas distópicas feministas son afectivas y analíticas al mismo tiempo.

El estudio de Holladay y Classen, que comprendió entrevistas a 34 espectadores de la serie en su mayoría mujeres blancas y estadounidenses, reclutadas a través de un foro de discusión de Facebook, incluyó preguntas sobre los personajes favoritos de los participantes, su comprensión del papel de los hombres y las mujeres en Gilead, sus reacciones emocionales y a quién percibían como el espectador "típico" de la serie. Destaca dentro de sus conclusiones el rechazo al binario que opone pensamiento a sentimiento y su argumento de que *THT* es un objeto cultural que no solo hace que los espectadores sientan, sino que también piensen, en una práctica simultánea (2019).

Entendemos que la distopía es la “representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana” (RAE, 2020) y que su intencionalidad invita a ver lo que podría ocurrir en un futuro si continuamos comportándonos de cierta manera. Sus protagonistas suelen ser personas comunes que, debido a algunas circunstancias, toman conciencia de esas características negativas y deciden hacer algo al respecto o luchar para cambiarlas. Por lo tanto, sin resistencia no hay distopía.

El subgénero de la distopía crítica presenta, además, la esperanza de derrotar esa sociedad, y por ello es necesario que se pueda “concebir la historia como un aviso de aquello que puede llegar a suceder en su propio tiempo, para que quepa la posibilidad de albergar la esperanza de escapar de ese panorama pesimista y opresor que se nos pinta como posible” (Moreno-Trujillo, 2016).

Moreno-Trujillo (2016) percibe tres tipos de factores interrelacionados en las distopías feministas. El primero de ellos es la crítica negativa que se hace al patriarcado; el segundo, la realidad de autoconsciencia que se necesita para reconocer las realidades utópicas que permiten la enunciación de la distopía; y el tercero, la masa crítica necesaria para producir una reacción mediante la que se establezca una resistencia. Estos tres factores se encuentran evidenciados en la serie *THT*, por lo tanto, la entendemos como una serie de televisión distópica feminista.

En relación con el hecho de que, gracias a la oferta global televisiva, muchos contenidos estadounidenses son recibidos y ampliamente consumidos en Latinoamérica, Núñez (2017) piensa que es posible que ciertos sistemas de valores puedan considerarse universales, lo que permite que los consumidores se identifiquen, de una u otra forma, a través de la experiencia de los personajes. Otra posibilidad, apunta, sería el que los contextos sociohistóricos guarden algunas características parecidas a las presentadas por las series de televisión, que son identificadas por el espectador y, a causa de esto, “empatiza” con el respectivo producto. Esto hace que el consumo masivo de una serie de televisión, y su conglomerado ideológico, sea un objeto de estudio interesante; pues la circulación de ideas no es casual e influye en los espectadores, lo que también sucede con las construcciones de género y el lugar que ocupan en las ficciones contemporáneas (pág. 87).

Tanto Estados Unidos como Europa y Latinoamérica presentan (y presentaron) acontecimientos sociales, medioambientales y políticos que la serie está problematizando.

En palabras de Margaret Atwood:

El cuento de la criada se nutrió de muchas facetas distintas: ejecuciones grupales, leyes suntuarias, quema de libros, el programa Lebensborn de la SS y el robo de niños en la Argentina por parte de los generales, la historia de la esclavitud, la historia de la poligamia en Estados Unidos... La lista es larga (Atwood, [1985] 2017, pág. 18).

La autora cuenta que participó en el rodaje de la serie con un pequeño cameo en una escena de la primera temporada, donde las Criadas son reclutadas en un edificio llamado Centro Rojo. Allí, ellas son sometidas a una especie de lavado de cerebro, aprenden a renunciar a sus identidades anteriores y a asumir las responsabilidades actuales que le brindarán cierta protección, pero ningún derecho verdadero. En otra escena de la serie, a diferencia de la novela de 1984, las Criadas participan (o son obligadas a participar) en algo llamado “la deshonra de las zorras” contra Jeanine, una de ellas, a quien se le obliga a relatar una violación grupal que sufrió en la adolescencia. Las otras criadas corean “fue culpa suya, ella los provocó”, y Atwood dice que la escena le produjo “una horrenda perturbación”, por lo parecido que era todo a lo que a veces vemos en nuestra cotidianidad y en esta era de las redes sociales: mujeres que se agrupan para atacar a otras mujeres.

Carrasco-Calvi (2018) analiza el contenido de la novela *ECC* y de su adaptación televisiva *THT*, en relación con el contexto de producción de la obra (1985) y el de emisión de la serie (2017-2018), con base en lo que aconteció en la dictadura cívico-ecclesiástico-militar argentina (1976-1983) y lo que ocurre en la actualidad de ese país, a partir de la visibilización de las luchas feministas. La autora precisa que los principales crímenes que se cometieron durante la dictadura argentina fueron el secuestro, la tortura, la violación, desaparición y muerte de las detenidas desaparecidas, entre las que se encontraban cientos de embarazadas o madres de menores de edad. Estos niños, nacidos en cautiverio, sufrieron luego la apropiación por parte de familias cercanas al poder, disfrazada bajo la figura de la adopción. Carrasco-Calvi recoge cinco puntos en común entre las Criadas y las detenidas desaparecidas: la pérdida de sus nombres e identidad, las violaciones por parte de hombres ligados al poder del Estado, su situación de opositoras al régimen y la separación forzada de sus hijos e hijas y de sus familias. Por otro lado, asegura que otro de los puntos en los que la ficción distópica se cruza con la realidad nacional argentina tiene que ver con la

actualidad de la violencia

patriarcal y los feminicidios.

Traza, también, un paralelismo

entre lo vivido por la protagonista

de la serie en su segunda

temporada y “las diferentes aristas

de la realidad de millones de

mujeres argentinas: desde los

feminicidios hasta el debate por la



Figura 23. Mujeres vestidas de Criadas manifestándose a favor del aborto legal fuera del Congreso de la Nación Argentina. Fuente: TN https://tn.com.ar/sociedad/aborto-legal-periodistas-argentinas-se-visten-como-en-el-cuento-de-la-criada_881470/

Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE)”, lo que podría explicar que una parte de las argentinas se sientan interpeladas por la figura de Defred y de sus pares (Carrasco-Calvi, 2018, pág. 34).

La autoconsciencia y la resistencia también pueden verse reflejadas en la serie. Conforme personajes como June, la protagonista, y Moira, su mejor amiga, van tomando conciencia de las redes de resistencia existentes en Gilead, podemos observar cómo la unión de varias mujeres, incluso de distintas clases, ofrece una puesta en escena de empoderamiento femenino y esperanza en medio de un escenario hostil y castrador. Existe en la resistencia, incluso, el grupo secreto *Mayday*, conformado por distintos miembros de la sociedad, que busca desestabilizar al sistema.

La otra cosa que hace muy bien *THT* como serie televisiva de ficción distópica es hacer que identifiquemos el germen de ese mundo en nuestra propia cotidianidad: “Ahora he despertado al mundo, antes estaba dormida. Así es como dejamos que pasara. Cuando arrasaron con el Congreso, no despertamos, cuando culparon a los terroristas y suspendieron la Constitución, tampoco despertamos. Dijeron que sería algo temporal. Nada cambia instantáneamente”, nos dice June en el tercer episodio de la primera temporada. Y agrega: “En una tina que se va calentando gradualmente, puedes hervir hasta la muerte antes de que te des cuenta”. Esta queja por la pasividad de los ciudadanos habla directamente al espectador, quien puede ver, además, que los personajes se movilizaban en Uber y utilizaban teléfonos celulares antes de la instauración de Gilead; lo que demuestra que este mundo no es tan lejano del nuestro.

Para sintetizar los temas relevantes que presenta la serie de televisión *THT*, en relación con la capacidad para interpelar a sus televidentes y su conciencia feminista,

podemos enumerar los siguientes: los roles de género asignados a la mujer (esposas, madres, prostitutas, sirvientas), su poca decisión sobre el propio cuerpo (derechos sexuales, reproductivos y de orientación sexual), violaciones, trata de personas y apropiación de niños, ablación o mutilación genital femenina, y la limitación intelectual y expresiva de las mujeres (no pueden leer ni escribir).

Capítulo 4. Metodología

El presente trabajo es una investigación de tipo cualitativo con perspectiva fenomenológica. En primer lugar, porque el método fenomenológico me permite reflexionar sobre la experiencia de ser una mujer televidente de un producto audiovisual de corte feminista y, en segundo lugar, porque este enfoque facilita repensar la relación entre el cuerpo y el conocimiento, sobre todo en lo que tiene que ver con la conciencia feminista.

Este enfoque considera que no es posible estudiar un fenómeno de manera objetiva, ya que el investigador modifica con su interacción lo que estudia; y los sujetos, a su vez, son quienes le dan sentido a los fenómenos que experimentan. Si el conocimiento es construido, entonces el conocedor no puede estar totalmente separado de lo que es conocido —el mundo es co-constituido (Morehouse & Maykut, 1994, pág. 11). La fenomenología estudia la experiencia vital del mundo de la vida y procura explicar los significados en los que estamos inmersos en nuestra vida cotidiana, y no las relaciones estadísticas a partir de una serie de variables, el predominio de tales opiniones sociales o la frecuencia de algunos comportamientos. En otras palabras: entender qué es ser desde la perspectiva y experiencia de los sujetos en el mundo, qué significa para ellos ser hombre, mujer o niño en el conjunto de su mundo, de su entorno sociocultural. Es el pensar sobre la experiencia originaria, el

estudio de la subjetividad y la producción de sentido que de ella se desprende. Lo que queremos conocer es la percepción de un grupo de televidentes latinoamericanas de una serie de televisión anglosajona con corte distópico feminista y la significación que ellas le dan a ese contenido.

En relación con este modo de construir conocimiento, desde la perspectiva cualitativa, el objetivo final es el de desarrollar un cuerpo de conocimientos en la forma de texto fenomenológico que describa la experiencia de casos individuales.

Un texto fenomenológico nos hace “pensar” y hace que el mundo se dirija a nosotros y nos llame a pensar nuestro sentimiento en el sentido más amplio y profundo del término. Nos mueve a experimentar reflexivamente el significado de la vida en el nivel de la conciencia sensorial y pre-reflexiva, así como en el nivel del significado reflexivo que concierne a nuestro lugar en la vida (Van Manen, *Phenomenology of practice: Meaning-giving methods in phenomenological research and writing*, 2016).

Los significados de la vida no se pueden captar solo en argumentos sistemáticos y sistemas teóricos. La vida vivida es compleja y requiere no solo argumentos sino también, y especialmente, lenguajes y sensibilidades creativas y expresivas (evocadoras) para capturar lo que es primordial. Las metáforas, los mitos, las poesías, las novelas, la descripción de la experiencia, el texto de ficción, los textos fenomenológicos y, por supuesto, también los argumentos, las observaciones científicas, la investigación empírica y las conclusiones experimentales pueden tener un lugar en los estudios fenomenológicos sobre temas de la existencia humana (Van Manen, 2019).

En este sentido, esta investigación cualitativa se relaciona con el paradigma interpretativo, cuyos fundamentos filosóficos se hayan en el idealismo y la hermenéutica;

donde la realidad es múltiple intangible y holística; sujeto y objeto de investigación se moldean mutuamente y son inseparables; y la finalidad es la comprensión de las relaciones internas y profundas, desde el significado y el sentido que los actores sociales atribuyen a los procesos en los que se ven inmersos; por tanto, interesa lo particular (Briones, 1996). El grado de transferibilidad dependería de la similitud entre contextos o circunstancias determinadas y “el esfuerzo del investigador debe dirigirse hacia la identificación del patrón estructural que caracteriza su objeto de estudio” (Martínez, 2004, pág. 43; citado en Bonilla, 2008).

Metodología Feminista

Las implicaciones de una perspectiva de la ciencia como una construcción social impactan y hacen posar la mirada en la responsabilidad ética del investigador. A diferencia de una investigación tradicional, donde se mira desde el exterior, este enfoque metodológico requiere que el investigador interactúe con los sujetos participantes y ambas partes cooperen y compartan sus experiencias. Y es a partir de esta interacción, y del acto interpretativo, que se genera el conocimiento, no exento de una examinación crítica que es posible mediante la reflexividad (De la Cuesta-Benjumea, 2011). Reflexividad, en el contexto de la investigación cualitativa, entendida como una toma de conciencia, como el proceso de volver hacia uno mismo (Davies, 1999) para examinar críticamente el efecto que se produce en el desarrollo de la investigación y de qué manera es importante admitir y ser consciente de esta subjetividad e intersubjetividad, aunque no se puedan controlar en un sentido positivista. En este orden de ideas, la acción reflexiva puede tener el rigor del conocimiento científico.

Pero la reflexividad, como bien apunta De la Cuesta-Benjumea, no sólo permite cuestionarnos acerca del papel que sobre la investigación juega nuestra interacción con los participantes, en el sentido de que los hallazgos pudieran ser el resultado de la presencia del investigador, sino que también se presenta como algo formativo, que cambia la visión del observador para siempre, a nivel académico, científico y personal. “La reflexividad no sólo mejora la calidad de nuestros estudios, sino que además puede hacernos mejores investigadores. (...) Requiere de un aprendizaje y de grandes dosis de honestidad intelectual. Bueno, todo lo que merece la pena acarrea un esfuerzo, lo peor que nos puede pasar es convertirnos en mejores personas” (De la Cuesta-Benjumea, 2011, pág. 166).

Esta labor investigativa, donde se va más allá de una acción reflexiva para pasar a un investigador reflexivo, cuestiona los supuestos de neutralidad hacia los “objetos” de investigación, reemplazándolos por una visión más amplia y una nueva epistemología y metodología: la feminista que pone “cuerpo” a la ciencia tradicional *situando* el conocimiento. En ella, estos valores de imparcialidad son reemplazados por una subjetividad consciente que va más allá de la empatía, donde la identificación parcial se da desde una distancia crítica y dialéctica con los “sujetos” de investigación (Martínez, Epistemología Feminista y Postmodernidad, 2003). El paso de objetos a sujetos de investigación nos lleva a cuestionar esa relación vertical tradicional entre el investigador y el investigado, donde el primero mira “desde arriba”, para que ahora lo haga “desde abajo”, desde el mismo punto que mira el segundo, cosa que no sería posible sin esa parcialidad consciente.

Martínez (2003) anota que la metodología feminista da la posibilidad de realizar una investigación enmarcada en un contexto de parcialidad consciente que reemplace los

postulados de objetividad y neutralidad donde, a diferencia de un puro subjetivismo, se busca la identificación parcial que intermedie entre la lógica del investigador y su "sujeto" de estudio. En este trabajo consideramos los criterios para una metodología feminista que recoge María Mies, sintetizados por Martínez, y que presentamos a continuación:

- 1) El postulado de una investigación libre de valores, de neutralidad e indiferencia hacia los "objetos" de investigación, debe ser reemplazado por una parcialidad consciente, que se logra por medio de una identificación parcial con los objetos de la investigación. La parcialidad consciente es diferente del mero subjetivismo o de la simple empatía, ya que la identificación parcial crea una distancia crítica y dialéctica entre el investigador y sus "sujetos" de estudio.
- 2) La relación vertical entre el investigador y los "objetos de investigación", la "visión desde arriba", ha de ser reemplazada por la "visión desde abajo". Ésta es una consecuencia necesaria de la parcialidad consciente y de la reciprocidad. La investigación debe ser realizada para servir a los intereses de los grupos dominados, explotados y oprimidos, particularmente de la mujer, cuando lo es. La relación hombre-mujer representa uno de los ejemplos más antiguos de la visión desde arriba; por ello, la solicitud de una "visión desde abajo" sistemática posee tanto una dimensión científica como ético-política.
- 3) El "conocimiento de espectador" contemplativo y no involucrado ha de ser reemplazado por una participación activa en las acciones, movimientos y luchas de la emancipación de la mujer. No podemos contentarnos con reducir los estudios sobre la mujer a una pura tarea académica, encerrada en la torre de marfil de ciertos

institutos de investigación y universidades. Cuando se integran la investigación y la praxis, se logran unos resultados más ricos y, por ello, también más "verdaderos".

4) La participación en las acciones y luchas sociales y la integración de la investigación en estos procesos implica, además, que el cambio del status quo sea el punto de partida de una interrogante científica. Este enfoque sigue el lema: "si quieres conocer una realidad, trata de cambiarla". En el caso, por ejemplo, de las mujeres explotadas y oprimidas, solamente entenderemos a fondo tal situación (su extensión, dimensiones, formas y causas) si tratamos de luchar para cambiarla.

5) El proceso de investigación debe convertirse en un proceso de "concientización", tanto para los científicos sociales que realizan la investigación como para los sujetos investigados, es decir, los grupos femeninos. Aquí se siguen las ideas de Paulo Freire (1974), que desarrolló esta orientación y la aplicó con su método de problematizar las situaciones, proceso y acciones que –según él– no debían realizar los investigadores, cuyo trabajo consistiría no sólo en dar las herramientas al pueblo, sino que debían realizarlo las personas objeto de la opresión.

6) Más allá de Freire, habría que señalar que la concientización colectiva de las mujeres por medio de la metodología problematizadora debería ir acompañada por el estudio de la historia individual y social de la mujer. En efecto, aunque las mujeres han hecho su historia (sus luchas, sufrimientos, sueños e ilusiones), en el pasado no se la han apropiado y hecho suficientemente suya como sujetos.

7) Las mujeres no pueden apropiarse de su propia historia a menos que comiencen a colectivizar sus propias experiencias. (...) Esto las llevaría posiblemente a superar el aislamiento estructural dentro de sus familias y a comprender que sus

sufrimientos individuales tienen causas sociales. (Mies, 1999, citada en Martínez, 2003).

Recogiendo la Experiencia Vivida

En esta etapa, cuya naturaleza es de tipo descriptiva, se recogió la experiencia vivida de las televidentes a través de dos fuentes principales: relatos escritos de experiencia personal y entrevistas en profundidad. En el caso de una de las participantes, cuya profesión y modo de expresión es ser dibujante, en lugar de relato escrito se le solicitaron dos dibujos que había realizado sobre la serie de televisión.

Para la escritura de los textos, se pidió a las participantes que describieran, en la extensión que ellas consideraran, su experiencia al ver la serie, qué reflexiones le suscitaba, qué escenas, momentos o temas eran los que más le habían impactado o les resultaban más interesantes en ella. La finalidad de tales orientaciones apuntaba a que los sujetos participantes describieran su experiencia a partir de las sensaciones que experimentaban al ver el producto audiovisual, qué temáticas identificaban como las más relevantes e, indudablemente, qué escenas o secuencias eran las más recordadas por ellas.

Van Manen (citado en Fuster-Guillen, 2019) señaló la escritura de la experiencia propia como una forma muy rica de acceder a las experiencias de los sujetos. Cuando las personas escriben sus anécdotas de vida, buscan una relación entre lo que viven y piensan: situación y reflexión.

Para ampliar este contenido compartido a través de los relatos y dibujos, se concertó una entrevista en profundidad con cada una de las participantes, para confirmar y profundizar en la fidelidad de estas experiencias. Considero que no se trató de entrevistas

semi-estructuradas, aunque existió un cuestionario que incluía aspectos relacionados con las preguntas de investigación, pues se siguió “el modelo de una conversación entre iguales, y no de un intercambio de preguntas y respuestas” (Taylor & Bogdan, 1987). Las entrevistas en profundidad se desarrollaron entre una y dos horas de duración, en persona y por vía tecnológica (Skype, Google Meet), y buscaban recoger la experiencia de las televidentes desde su propia perspectiva.

La estructura de las entrevistas se fue desarrollando a partir de aspectos importantes que podrían ser explorados: los temas relevantes de la serie televisiva que las espectadoras identificaban en ella, las emociones que despertaba al visionarla, la relación que lograban establecer entre el contenido audiovisual y la realidad, incluida la personal, y la identificación de tipo feminista con estos temas. Estos aspectos se presentaron de forma espontánea y fueron, en algunos casos, modificados por los propios sujetos y la investigadora a partir del avance de la entrevista y de la misma investigación. Las preguntas iniciales que buscaban explorar esos aspectos mencionados fueron:

- ¿De qué trata *THT*?
- ¿Cuáles son los temas más importantes en la serie?
- ¿Por qué ves la serie?
- ¿Qué momentos te han impactado más?
- ¿Qué sientes cuando la ves?
- ¿Te ha sucedido algo parecido a los personajes?
- ¿Te has sentido discriminada o violentada por ser mujer?
- ¿Qué no podrías hacer, que haces en tu vida diaria, si estuvieses ahora mismo en Gilead?

- ¿Con qué personaje te identificas más?
- ¿Te identificas como feminista?
- ¿Crees que *THT* es una serie feminista?

Cuando se avanzó en el proceso de investigación, algunas de estas ideas adquirieron más profundidad y se reflexionaba sobre ellas añadiendo más preguntas y temas de interés. Se buscó poder explicar ciertas relaciones que los sujetos establecían entre sus emociones y lo presentado por la serie, así como entre la vida real y lo mostrado en la ficción. De igual manera, se reflexionó con algunas entrevistadas sobre su condición de feministas y en el contenido televisivo de este tipo. Las preguntas que se sumaron a las entrevistas, según cada caso, fueron:

- ¿Qué te gusta y te disgusta de la serie?
- ¿Has querido abandonarla en algún momento? ¿Por qué?
- ¿Qué experimenta tu cuerpo cuando la ves?
- ¿Qué harías si estuvieses ahora mismo en Gilead?
- ¿Harías algo para transformar esa realidad?
- ¿Qué sucesos de la vida real crees que podrían llegar a ocurrir en nuestro mundo?
- ¿De cuáles tienes conocimiento que ya hayan ocurrido?
- ¿Cómo previenes que suceda lo mostrado en la serie? En tu cotidianidad.
- ¿Te consideras feminista?
- ¿Cómo aprendiste sobre feminismo? ¿Cuándo adquiriste conciencia feminista?
- ¿Qué otras series que consideres feministas ves?

Los relatos escritos por las participantes y los dibujos fueron recopilados entre mayo y octubre de 2019 y las entrevistas se concertaron después de haber realizado un análisis preliminar de estos. La intención era abordar cada entrevista con un conocimiento previo sobre la experiencia de la televidente, aunque se incluyeran preguntas que pudiesen haber estado respondidas. Se les indicó a las participantes que, en caso de recordar información adicional, podían escribir al correo electrónico de la investigación y un par de ellas lo hizo. Igualmente, el correo permitió contactarlas para aclarar conceptos que no habían quedado claros o reafirmarlos.

Las entrevistas se realizaron entre mayo de 2019 y mayo de 2020, con el consentimiento de las participantes, y grabadas en audio (tanto las presenciales como las mediadas por tecnologías). Las entrevistas presenciales realizadas en Argentina coincidieron con mi estancia doctoral en ese país. El consentimiento informado, que aparece como anexo de este trabajo, leído y firmado por todas las participantes, explicaba el procedimiento del estudio, la voluntariedad, los riesgos y beneficios, así como el carácter confidencial de su participación en el mismo, por lo que cada televidente eligió el seudónimo a utilizar en este informe.

El propósito era obtener un panorama de su visionado. En esencia, quería comprender los criterios a los que se ajustaban las televidentes cuando elegían una serie de contenido distópico feminista como *THT*, que no podría definirse como placentera de ver, y que indudablemente exigía de la espectadora una interpretación de los hechos más allá de los presentados. Me guiaba la idea de que este enfoque permitiría entender las motivaciones y las implicaciones de su visionado y, contrario a la tradición de encontrar aspectos de tipo hegemónico en los contenidos mediáticos y cómo las televidentes podían cuestionarlo,

deseaba saber cómo las televidentes decodificaban un contenido que podía considerarse alternativo o de una lectura ideológica feminista.

También es importante la consideración de que las espectadoras narraban y contaban sus experiencias de televidencia desde la subjetividad y la memoria (todas las entrevistas se realizaron después de que la primera temporada hubiese terminado al menos hace 2 años), por lo que un alto grado de distorsión podía presentarse; sin embargo, considero este aspecto como parte del propio proceso de producción de sentido del sujeto: lo que recordamos no son simples hechos sino los que consideramos relevantes, la forma en que lo recordamos es la interpretación que damos a ello. Jackie Stacey (2013) presenta el concepto de *memoria atesorada* para clasificar aquellos recuerdos que involucran una inversión particular personal. Muchas de sus encuestadas, en su investigación sobre los recuerdos que tienen las espectadoras de las estrellas de Hollywood, se referían a recuerdos que atesoraban y que siempre recordaban como una forma personal de dirigirse a lo familiar e íntimo. La autora dice que la noción de memoria atesorada sugiere un lugar que se puede volver a visitar con regularidad (pág. 64), que puede estar matizado con las construcciones sociales, históricas y culturales que nos delimitan, además de las experiencias personales.

Por otra parte, Oliver (2004) plantea la noción de *witnessing* o *atestiguar*, refiriéndose no solo a ser testigo ocular de hechos históricos, sino también de lo que no se ve, de lo experimentado desde la subjetividad y que da cuenta del sufrimiento que trasciende estos hechos, como una verdad *fenomenológica* para la humanidad. Oliver ofrece el ejemplo de Dori Laub, un psicoanalista que entrevistó sobrevivientes como parte del Video Archivo de Yale de Testimonios del Holocausto y examinó la naturaleza y función

de la memoria en el acto de atestiguar, la relación diferenciada entre conocimiento y evento. Laub describió cómo el testimonio grabado de una mujer que fue testigo ocular del levantamiento de Auschwitz, en el que los prisioneros prendieron fuego al campo, informaba de la existencia de cuatro chimeneas que se incendiaron y explotaron, en contradicción con los historiadores que insistían en que solo había explotado una; para estos últimos su testimonio era incorrecto y debería ser desacreditado en su totalidad por demostrar ser una testigo poco confiable. Pero los psicoanalistas respondieron que la mujer no testificaba sobre el número de chimeneas que habían explotado, sino sobre algo más 'radical' y más 'crucial': la aparición aparentemente inimaginable de la resistencia judía en Auschwitz, es decir, la verdad histórica de la resistencia judía en Auschwitz (pág. 83).

Siguiendo los criterios de Oliver, Flores y Gómez (2019) se propusieron examinar las posibilidades que ofrecen los testimonios narrados desde la subjetividad del oprimido en dos relatos audiovisuales que cuentan la realidad de los desplazados internos por el conflicto armado en Colombia, desde la perspectiva de los niños inmersos en el conflicto: *Pequeñas voces* (2011) y *Las niñas de la guerra* (2015), y su capacidad para movilizar las conciencias y producir aperturas hacia la población desplazada, en un grupo de jóvenes universitarios. Hallaron que cuando los testimoniantes de estos relatos audiovisuales narraron el horror, la pérdida o el miedo, los participantes respondieron de forma afectiva con base en diferentes formas de identificación que experimentaron. Así mismo, se les solicitó que produjeran un testimonio que compartiera la experiencia que habían tenido acerca del desplazamiento, buscando que se convirtieran ellos, a su vez, en *testimiantes del testimonio*. Los resultados mostraron una autoconciencia de motivos y deseos que no se tenía anterior al ejercicio, lo que permitió reconocer la presencia del sujeto

fenomenológico. Postulan también las autoras la presencia de un sujeto psicoanalítico, cuyos elementos inconscientes han llevado a los participantes a «testimoniar» desde el afecto (págs. 106-107). Este estudio llamó mi atención porque se proponía documentar no lo verificable, sino lo inefable, a lo que sus autoras anotan que se puede acceder a través de la experiencia vivida de quienes han sufrido y cuya subjetividad “entra en contacto con la subjetividad de quien recibe el testimonio” (pág. 103). Afirman que, al “atestiguar”, los jóvenes participantes restauraron la agencia del sujeto oprimido, al mismo tiempo que exploraron la propia subjetividad: “al postular la humanidad de los otros, encontraron la suya propia y el camino hacia una otredad no fundada en la diferencia, sino en la historia de la cual todos hacemos parte” (Flores & Gómez, 2019).

Como lo que nos interesa en el presente estudio es la relación entre las televidentes y la obra audiovisual, las percepciones, experiencia al verla, emociones y reflexiones que suscita, conocer lo que ellas recordaban se constituyó en una narración oportuna para desentrañar aquello a lo que daban mayor relevancia y significación.

Las Televidentes

El proyecto de investigación quiso indagar sobre la percepción de las televidentes latinoamericanas de la serie televisiva anglosajona *THT*, por lo que convocó a participantes que ya hubiesen visionado la serie en el momento de iniciar el estudio. Inicialmente, se realizó una convocatoria a través del grupo privado de Facebook “El cuento de la criada latinoamericana”, con permiso de su administradora, que cuenta con más de 3,042 miembros, y que se define a sí mismo como “un lugar donde puedes expresarte libremente acerca de todo lo que piensas sobre el cuento, la película, la serie El Cuento de la Criada”.

Adicionalmente a ello, se convocó a través de las redes sociales de Twitter, Facebook e Instagram, y de anuncios en formato físico distribuidos en librerías, bibliotecas y universidades de La Plata, Argentina. El muestreo se realizó por conveniencia (Izquierdo, 2015; Blanco & Castro, 2007), teniendo como principal criterio la permanencia de la participante durante todo el estudio: desde la escritura del relato personal hasta la entrevista en profundidad. En segundo lugar, que la televidente fuese latinoamericana, aunque no es propósito de esta investigación presentar un concepto de América Latina y de la mujer latinoamericana.

En principio, muchas televidentes respondieron al llamado para consultar de qué se trataba y solamente continuaron las que enviaron el texto personal; con ellas se acordó la entrevista en profundidad. El muestreo concluyó cuando se alcanzaron 14 participantes, 7 de las cuales son naturales de Argentina, 4 de Colombia, 1 de Venezuela, 1 de Ecuador y 1 de México, con edades comprendidas entre los 18 y los 50 años, de diferentes profesiones, estados civiles y orientaciones sexuales, con el objetivo de hallar una diversidad de perspectivas. En medio de la diversidad de las participantes, hay que resaltar que, al tratarse de televidentes interesadas en una serie específica, y en cierto tipo de tramas y situaciones, las espectadoras pueden presentar muchos elementos comunes entre ellas, por ejemplo, el nivel educativo. La convocatoria estuvo abierta desde marzo de 2019 hasta junio del mismo año.

De acuerdo con los criterios mencionados, las personas elegidas para participar en la investigación ofrecieron una descripción de sí mismas, cuya información utilizo para presentarlas a continuación:

Luz

Vive en la ciudad argentina Tandil, a donde llegó en 2003 para estudiar profesorado de teatro. Su familia vive en otra ciudad que se llama Necochea, a menos de 200 km de Tandil. Está en pareja con Facundo, con quien tiene un bebé pequeño. Trabaja en la universidad, en la misma facultad donde estudió, dictando clases ahí y en la parte administrativa que recibe a los docentes. Tiene 33 años, una hermana mayor, y primos, quienes viven en la misma ciudad. Relato personal, 29 de abril de 2019. Entrevista (Skype), 15 de mayo de 2019. Correos electrónicos, 15 y 17 de mayo de 2019.

Marcela

Vive en lo que se llama Gran Buenos Aires, a 20 minutos de Capital Federal en Argentina, donde trabaja de lunes a viernes como comerciante. Tiene 50 años y 24 de casada. Con su esposo tiene 2 hijos, un chico de 23 y una chica de 15 años. Cuenta que a sus 20 años quedó embarazada y decidió, junto a su pareja, abortar. En Argentina esto todavía es ilegal, por lo que tuvieron que recurrir a lo clandestino. Fueron juntos, sin contarle a nadie de sus familias, quienes todavía lo desconocen. Relato personal, 1° de mayo de 2019. Entrevista (Skype), 20 de junio de 2019.

Lorena

Vive en la ciudad de Tucumán, al norte de Argentina, con sus gatos y su hermana. Es arquitecta y trabaja en el sistema provincial de salud. Tiene 41 años, es soltera, heterosexual y no tiene hijos. Se considera seriéfila, en el sentido de que no solamente ve

las historias, sino que luego lee los libros, si están basadas en ellos, escucha podcasts y lee críticas sobre las series. Así llegó al estudio, por la cuenta de Twitter de un podcast, que retuiteó nuestra convocatoria. Le gusta bailar, tomar vino, ver películas y es militante social, por lo que se declara enloquecida con la legalización del aborto en la Argentina. Relato personal, 29 de abril de 2019. Entrevista (Skype), 21 de mayo de 2019.

Trewelina

Su seudónimo, que también utiliza para firmar sus dibujos, es un juego de palabras que tiene que ver con Trelew, su ciudad de origen, ubicada al sur de Argentina. Se dedica al dibujo y está por recibirse de profesora de artes plásticas. Dibuja e ilustra lo que ve a su alrededor, lo que pasa en su contexto, lo que le impacta; le gusta llevarlo al papel. Tiene 38 años y se enuncia como lesbiana. Dibujos proporcionados y entrevista (presencial), 24 de mayo de 2019.

Pía

Estudia terapia ocupacional en la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde vive. Dice que va a ser una profesional de la salud con perspectiva de género y que le gusta mucho el cine y las series de televisión. Tiene 28 años y es becaria extensionista en un proyecto con mujeres trans migrantes de la ciudad de Mar de Plata. También es militante en una agrupación feminista. Es una mujer bisexual, pero actualmente se encuentra en una relación heterosexual. Relato personal, 8 de mayo de 2019. Entrevista (presencial), 4 de junio de 2019.

Carolina

Es socióloga, tiene 29 años y se encuentra cursando un doctorado en ciencias sociales, becaria de investigación doctoral de Conicet. Además, dicta clases en la Facultad de sociología. Vive sola desde hace dos años en Mar del Plata, es soltera y heterosexual. Antes vivía con su familia, con sus papás y con un hermano que tiene un año menos que ella. Relato personal, 29 de mayo de 2019. Entrevista (presencial), 4 de junio de 2019.

Vanina

Tiene 43 años y vive en Totoras, una ciudad que está en el sur de la provincia de Santa Fe en Argentina. Vive con Agatha, su gata, y Mármol y Negrita, sus dos perros. Es periodista y trabaja en el área de prensa y comunicación de la Municipalidad (Alcaldía). Por otro lado, hace parte de agrupaciones feministas y trabaja para una agrupación proteccionista de animales. Vive en una casa alejada de la ciudad porque le gusta el silencio. No está en pareja en este momento. Relato personal, 15 de junio de 2019. Entrevista (Skype), 20 de julio de 2019.

Carol

Colombiana, de 44 años, trabaja como gerente de proyectos de tecnología. Es lesbiana, no está casada ni tiene hijos, pero sí un perro. Es de clase alta (estrato 6) y tiene una maestría. En sus tiempos libres se ve con sus amigos, hace ejercicio, cocina o está con su familia. Se considera fan de *THT* y de otras series. Relato personal, 1° de mayo de 2019. Entrevista (Skype), 21 de mayo de 2019.

Catherine

Es de Bogotá (Colombia), ingeniera industrial con estudios de maestría. Tiene 40 años y trabaja en una empresa de software alemana en el área financiera administrativa. Vive en unión libre con su pareja masculina, no tiene hijos. Relato personal, 3 de mayo de 2019. Entrevista (Skype), 25 de julio de 2019.

Cristina

Es colombiana, de Cartago Valle del Cauca, pero vive en Pereira. De Profesión Ingeniera Industrial, Magister en Administración del Desarrollo Humano y Organizacional. Actualmente trabaja en la Universidad Tecnológica de Pereira, en la Vicerrectoría Administrativa y Financiera. Fue educada en un colegio católico dirigido por la congregación de Franciscanas y, si bien su familia es católica, considera que ya no son practicantes, no porque no crean en Dios y en el mensaje de Jesús, sino que no creen en la institución. Relato personal, 17 de junio de 2019. Entrevista (Skype), 26 de junio de 2019.

Diana

Nació en Bogotá, Colombia, tiene 26 años y es docente de inglés, egresada de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. No se considera una consumidora de series de TV ávida, pues siempre se inclinó más por los libros. *THT* fue la primera serie que vio completa y fue la que la hizo meterse más en la tarea de seguir otras. Vive con sus padres, un hermano y un gato. Relato personal, 20 de junio de 2019. Entrevista (Skype), 3 de agosto de 2019.

Jorbelys

Es venezolana, pero actualmente vive en Madrid, España. Siente que se define bastante como migrante. Se considera un ser humano común y corriente que trata de encontrar ese hogar, ese espacio y trata de buscar algo para aportar positivamente al mundo. Tiene 33 años, está casada, es tía. Incluye esto último porque considera que es su mejor definición: le encantan sus sobrinos. Relato personal, 17 de mayo de 2019. Entrevista (Skype), 10 de agosto de 2019. Correo electrónico, 26 de agosto de 2019.

Sofy

Tiene 32 años, es de Quito, Ecuador, donde vive. Es Licenciada en Comercio Exterior con mención en Negocios Internacionales. Trabaja hace 5 años en el departamento contable de Cablevisión, un canal de televisión de su ciudad. Es mamá de dos niñas, una de 9 y una de 16 años. Actualmente vive con ellas y con su madre. Relato personal, 30 de abril de 2019. Entrevista (Google Meet), 1° de mayo de 2020.

Montse

Tiene 18 años y vive en México. Sus pasatiempos son leer, ver y analizar series de televisión y películas. Es alegre, tiene buen sentido del humor y le gusta escuchar y aconsejar a las personas. Terminó su preparatoria en mayo de 2019, cursó luego un semestre de pedagogía, pero no le gustó la carrera. Por esto y por falta de recursos económicos, no se encuentra estudiando en el momento. Relato personal, 21 de mayo de 2019. Entrevista (Google Meet), 22 de mayo de 2020.

En la tabla 1 se presentan los seudónimos de las catorce (14) participantes de la muestra, el código utilizado, país, edad y nivel de estudio de cada una de ellas.

Tabla 1. Muestra

<i>Seudónimo</i>	<i>Código</i>	<i>País</i>	<i>Edad</i>	<i>Nivel de estudios*</i>
<i>Luz</i>	PA1	Argentina	33	Postgrado
<i>Marcela</i>	PA2	Argentina	50	Secundario completo
<i>Lorena</i>	PA3	Argentina	41	Postgrado
<i>Trewelina</i>	PA4	Argentina	38	Superior
<i>Pía</i>	PA5	Argentina	27	Superior
<i>Carolina</i>	PA6	Argentina	29	Postgrado
<i>Vanina</i>	PA7	Argentina	43	Postgrado
<i>Carol</i>	PC1	Colombia	44	Postgrado
<i>Catherine</i>	PC2	Colombia	40	Postgrado
<i>Cristina</i>	PC3	Colombia	27	Postgrado
<i>Diana</i>	PC4	Colombia	26	Superior
<i>Jorbelys</i>	PV1	Venezuela	33	Superior
<i>Sofy</i>	PE1	Ecuador	31	Superior
<i>Montse</i>	PM1	México	18	Media Superior (Preparatoria)

Fuente: Elaboración Propia *De acuerdo con el término utilizado en cada país.

Las entrevistas se codificaron de acuerdo con el país y número de la participante (PA#, PC#, PV#, PE#, PM#) y se procedió a realizar la transcripción de 853 minutos de grabación, lo que corresponde a 14 horas. El total de páginas para analizar, sumando 16 correspondientes a los relatos escritos de experiencia personal y 3 de correos electrónicos,

sumó 213, más dos dibujos, para lo que se empleó inicialmente el software Atlas.ti.7. Este instrumento me permitió ordenar y codificar los datos recolectados, para establecer unidades de significado y su clasificación en temas fenomenológicos.

Análisis Temático

Se considera el análisis temático como una opción para el tratamiento de la información en investigación cualitativa, pues permite identificar, analizar, organizar, describir con detalle y reportar patrones o temas a partir de los datos recogidos (Braun & Clarke, 2006). Esto es establecer temas y estructuras que revelen las experiencias, realidades y significados de los sujetos de estudio, así como las circunstancias sociales en que estos ocurren.

Las seis fases a través de las cuales se desarrolla el proceso del análisis temático con rigor científico, de Braun y Clarke, son: familiarización con los datos, generación de códigos iniciales, búsqueda de temas, revisión de temas, definición de temas y producción del informe final (2006, pág. 87).

La familiarización con los datos se realizó a través de la lectura y relectura de las entrevistas, relatos y correos electrónicos, con el objetivo de profundizar en el contenido, buscando significados y patrones en los testimonios ofrecidos. Durante esta fase, es una buena idea que el investigador tome notas o marque ideas para la codificación, a las que luego se volverá en las siguientes fases (pág. 87). Por ejemplo, identifiqué que las participantes hicieron un énfasis especial en los sentimientos fuertes de impotencia y ansiedad que visionar la serie les causaba. Las testimoniadas también destacaban las conexiones entre el universo ficticio de Gilead y la situación de muchas mujeres en el

mundo real. Estas conexiones eran muy claras para algunas de ellas en términos de premisas feministas y para otras muy sutiles, pero allí presentes.

Para generar los códigos iniciales, siempre vinculando las ideas más significativas para las televidentes con los intereses de este estudio, utilicé el software de análisis cualitativo Atlas Ti. Reconocí las relaciones entre cuerpo femenino, percepción televisiva y conciencia feminista, y fue muy importante identificar si las entrevistadas se sentían interpeladas a hacer algo con ese contenido después de verlo: desde una conversación con amigos, la propia reflexión sobre las prácticas cotidianas, hasta acciones políticas más reconocibles, como militar en el feminismo.

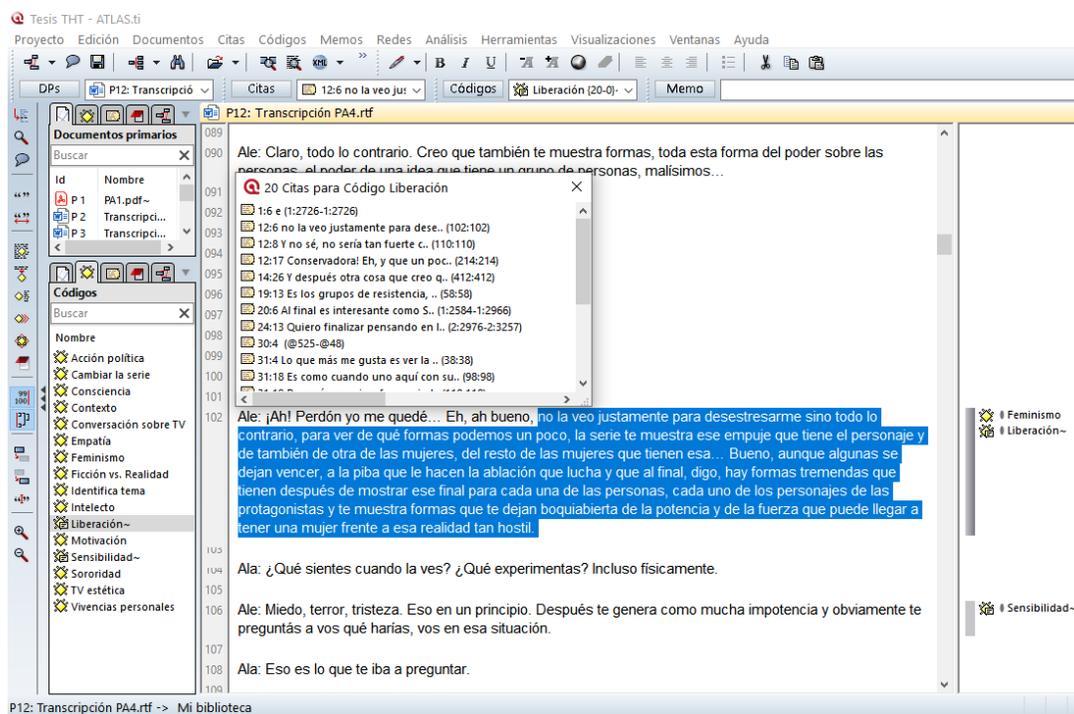


Figura 24. Ejemplo de codificación mediante ATLAS/ti

La búsqueda de “temas” consideró una nueva lectura de las expresiones de las participantes, con el objetivo de extraer el sentido de su experiencia. Esta reducción fenomenológica comprendió la transcripción de fragmentos de texto que presentaran ideas,

anécdotas, historias, reflexiones, tal y como fueron narradas por las televidentes, que capturaran algo importante para las preguntas de investigación. En esta fase emergieron los temas de la comprensión logopática (aproximación afectiva y racional al contenido televisivo), las relaciones entre la ficción y la realidad, y las posibles implicaciones de sus reflexiones acerca de la serie en su propia realidad.

Los temas pueden entenderse como las “estructuras de las experiencias”, ya que al analizar un fenómeno lo que intentamos describir es la experiencia vivida; sería un error pensar los temas como afirmaciones categóricas o abstracciones conceptuales (Fuster-Guillen, 2019). Los temas fenomenológicos, entonces, son “nudos en los entramados de nuestras experiencias” en torno a los que se “van hilando ciertas experiencias vividas como un todo significativo” (pág. 212).

Al revisar estos tres temas, noté que, para comprenderlos mejor, era necesario profundizar en la identificación como feministas y el reconocimiento de las premisas feministas que hacían las testimoniadas. De igual modo, las motivaciones que las llevaban a elegir *THT* determinaban la lectura que hacían de la misma. Debido a las tensiones y contradicciones entre las participantes en estos nuevos temas, reconocí uno que podía unir la visión de todas y que atravesó de forma recurrente todos los temas anteriores incluso si no se consideraban feministas: la sororidad. Finalmente, integré todo en una narrativa o informe final que, en este caso, se trató de la elaboración del texto fenomenológico, donde presento elementos tanto cognitivos como emotivos, descriptivos como ilustrativos; lo que en otras investigaciones comprende el análisis de resultados.

En la tabla 2 se exponen los dieciséis (16) códigos iniciales y los seis (6) temas fenomenológicos sintetizados que emergieron de la investigación realizada.

Tabla 2. Correspondencia entre Códigos Iniciales y Temas Fenomenológicos Sintetizados

<i>Códigos iniciales</i>	<i>Temas fenomenológicos sintetizados</i>
1) <i>Conciencia</i>	Ser feminista
2) <i>Feminismo</i>	
3) <i>Motivación</i>	Motivación para ver la serie de tv
4) <i>TV Estética</i>	
5) <i>Contexto</i>	Relación entre ficción y realidad (personal y colectiva)
6) <i>Vivencias personales</i>	
7) <i>Identifica tema</i>	
8) <i>Ficción vs. Realidad</i>	
9) <i>Sensibilidad</i>	Comprensión logopática: La TV en el cuerpo
10) <i>Intelecto</i>	
11) <i>Conversación sobre la TV</i>	
12) <i>Empatía</i>	Sororidad
13) <i>Sororidad</i>	
14) <i>Liberación</i>	Acciones políticas: Derrocando Gilead
15) <i>Cambiar lo que sucede en la serie</i>	
16) <i>Acción política</i>	

Fuente: Elaboración Propia

En este cuarto capítulo he explicado el diseño metodológico utilizado, las preguntas que guiaron la investigación, el propósito perseguido, las participantes del estudio y el proceso de recolección de la experiencia vivida y análisis de los datos, así como otros aspectos éticos.

A continuación, presento el texto fenomenológico, utilizando de forma recurrente los testimonios de las participantes, sus voces, reflexiones y aportes con los que, como investigadora, puedo ilustrar la experiencia vivida por ellas al visionar la serie de televisión. Adicionalmente, comparo mis reflexiones sobre su experiencia con la bibliografía propuesta sobre televidencia y feminismo.

Capítulo 5. Viendo *The Handmaid's Tale*: reflexiones y prácticas feministas

¿Feminismo?

Según el Diccionario de la Lengua Española (RAE, 2020), feminismo es el “principio de igualdad de derechos de la mujer y el hombre” y el “movimiento que lucha por la realización efectiva en todos los órdenes del feminismo”. Es decir, su concepción se fundamenta en la igualdad de derechos entre los géneros, no necesariamente en la negación de la diferencia entre los mismos. De igual forma, también se le conoce como feminismo al movimiento que lucha por la práctica de esta idea en la realidad.

Me hago la pregunta de cuál es la aproximación que hacen las televidentes participantes a las premisas feministas. ¿Ocurre, esencialmente, a través de los textos académicos o del debate intelectual? ¿Pasa por la militancia, el activismo, o también son sus vivencias, recuerdos y sentimientos los que se resignifican para el conocimiento de su situación?

La reportera y escritora mexicana Alma Guillermoprieto se pregunta, en el ensayo *¿Será que soy feminista?* (2020), si para reconocerse feminista hay que comenzar por el daño propio. Refiere una ocasión, hace más de 40 años, en que escribió un texto con una amiga, denunciando los cómics para hombres que presentaban ilustraciones de violación y engaño, donde sus protagonistas femeninas muchas veces acababan muertas, ya sea por asesinato o suicidio, en situaciones de humillación. Este texto, que la autora clasifica como el único explícitamente feminista que ha producido, lo escribió “por ofendida y no por feminista” (pág. 11); no asiste a mítines o reuniones feministas; dejó de leer hace décadas sobre la opresión de género; y nunca ha declarado *soy feminista*, aunque reconoce que sus

ideas sobre lo que es ser mujer coinciden plenamente con el feminismo. También aclara, y esto me parece muy importante, que nunca ha sido un obstáculo para ninguna colega, ni ha recurrido al coqueteo o al maquillaje para conseguir favores, o se ha casado para no estar sola, ni considerado que un hombre es más o menos capaz de realizar una tarea u oficio que una mujer, ha dado la voz protagónica a muchas mujeres en sus textos y, supone, que es porque ha asimilado lo que se podría llamar una *ética feminista* (págs. 16-17).

Traigo este ejemplo porque, a través de un producto cultural como los cómics, la periodista se siente interpelada y ofendida por la representación que en ellos se hace de las mujeres y es lo que la motiva a protestar. Protesta como sabe hacerlo: escribiendo un texto; pero indica que no realiza otras acciones consideradas feministas como enunciarse como tal, marchar o reunirse, o leer textos sobre la opresión de género. Lo que sí reconoce son otros ejercicios vinculados a su idea de ética feminista: la sororidad, la no asignación de roles basados en el género y el protagonismo femenino. ¿Pueden las mujeres enunciarse feministas de muchas maneras? ¿Qué entienden por feminismo?

A la pregunta de si se consideran feministas, algunas testimoniantes de este estudio manifestaron serlo y otras se encontraban un tanto dudosas. La exploración del término permite ver qué entienden por él y cuáles son esas prácticas que consideran feministas.

Feminista, es que yo no sé qué es feminista. (...) Yo no sé, creo. Pues, a mí me ha tocado mostrarle al mundo que por el hecho de ser mujer y estar sola no dejo de hacer cosas, no necesito la ayuda de un hombre. (...) Creo que las mujeres tenemos los mismos derechos que los hombres. (...) A tener los mismos cargos, los mismos sueldos. No sé si eso me haga feminista (PC1).

La creencia absoluta en la igualdad de derechos, sin dejar de reconocer la diferencia existente entre los hombres y las mujeres, es la constante en las participantes que tienen ciertas dudas con enunciarse feministas. Es decir, la palabra puede resultar un tanto difícil de aceptar debido a diversos malentendidos entre los que se encuentra el hecho de que el vocablo se refiere únicamente a la mujer, pero el principio de que tenemos derecho a ser igualmente respetadas persiste.

(Feminismo) es luchar por la igualdad. Es alcanzar esos derechos que nos faltan, tenemos muchos, o sea yo por ejemplo puedo estudiar, tengo una maestría, puedo ir a donde quiera. Pero, sin embargo, me siguen gritando cosas en la calle. (...) Si ando en el carro, entonces los tipos quieren que me quite simplemente porque voy yo al volante (PC3).

No sé (si soy feminista). O sea, yo creo en la igualdad, la igualdad de derechos, aunque seamos totalmente diferentes y ahí está lo chévere de ser hombres y mujeres. (Lo piensa un momento) Yo creo que sí, en términos, digamos, ideológicos. Digamos que el término feminista está bastante corrompido, tal vez, porque, digamos, siento que a veces hay una rama que quiere ser como los hombres y a mí eso me parece que no. Yo creo que nosotros deberíamos tener los mismos derechos al igual que los mismos deberes, pero no ser iguales a los hombres porque creo que somos mejores en unas cosas y ellos son mejores en otras; entonces en ese sentido yo creo que sí, pero no en el sentido más radical de la expresión. Estoy donde estoy y soy la persona que soy porque tengo la oportunidad de tener los mismos derechos de salario, a estudiar, o sea, sería el colmo no serlo, pero no en el sentido más

radical de la palabra porque creo que los hombres y las mujeres tenemos cosas valiosas en nuestro género y no me interesa ser igual que ellos. (PC2)

De este modo, vemos cómo no existe un total desconocimiento de lo que significa el feminismo, pero sí se asocia el término *radical* a una visión exagerada que busca la supremacía de la mujer sobre el hombre. Hay que aclarar que el feminismo radical no se refiere a una posición extrema, sino a ir *a la raíz*; esto es, considerar que el origen de la opresión de las mujeres es el patriarcado y perseguir, por lo tanto, la igualdad entre hombres y mujeres. Precisamente, uno de los aportes más significativos de las feministas radicales fueron los grupos de concienciación o autoconsciencia feminista que buscaban reinterpretar políticamente la vida privada y cotidiana: los derechos conseguidos continúan siendo insuficientes para corregir la discriminación basada en el género.

La creencia extendida de que el feminismo se ocupa de la superioridad femenina proviene, en gran parte, de pensar que machismo y feminismo son conceptos opuestos y que cada uno defiende un género en particular. Es por este motivo que muchas de las informantes persiguen la noción de igualitarismo.

No (soy feminista). Para mí el feminismo es tratar de ver únicamente por un grupo sin mirar a nadie más, tratar de lograr algo y tratar de acaparar. No me considero feminista, sí trato de ser justa y esa percepción de tratar de ser justa, si es que hay algún inconveniente, a mí me gusta escuchar las dos partes y llegar para mí a una propia conclusión, y ahí sí tomar medidas (PE1).

Cuando esta participante expresó esta idea, le dije que el feminismo no busca la supremacía de los hombres ni de las mujeres, busca la igualdad, busca lo que ella misma acababa de decir: que ambas partes tengan los mismos derechos y no solamente una. Ella, de vuelta,

tomó mis palabras y dijo: *No me considero feminista, la verdad. Yo trato de que las cosas sean justas, porque, como tú bien dices, el ser feminista es tratar de buscar un bien solamente para las mujeres... (PE1)*. Allí tuve que interrumpirla, pues yo no había dicho eso, sino lo contrario. Me resultaba interesante que, durante toda la entrevista, sus ideas eran supremamente feministas, pero al preguntarse si se enunciaba como tal, su respuesta fue negativa. La televidente, después de un momento de aclarar el significado del término conmigo, respondió:

Sí, sí, sí. Tienes razón. (...) Sí me considero feminista -risas- en realidad. Pero muy por debajo, porque es un poquito complicado. Como te dije, en base a la ley y todo, tratar de llegar a, porque siempre tratan algunas mujeres de acaparar y tratar bueno, ponerte la piedra ahí para decir que no (PE1).

Otros testimonios confirman esta visión:

Yo creo que es un término de verdad puteado, yo creo que sí porque yo no me considero una mujer machista ni creo que los hombres nos tienen que decir nada de eso, creo que tenemos habilidades y cualidades diferentes; unos hacemos cosas mejores que los otros, pero lo que yo sí creo es que nosotros todos deberíamos tener las mismas oportunidades, los mismos derechos y no ser calificados por una vaina tan boba como el género (PC2).

Diría que, bueno, es que hay mucha gente que ve al feminismo como a la mujer tratando de básicamente de, como que el hombre no es nada y hay gente que piensa que lo que queremos hacer es básicamente lo contrario. O sea, como ser el sexo fuerte y no es así. A mí, por ejemplo, me parece que cuando uno va en Transmilenio y sale una mujer toda brava porque un hombre no le da la silla y uno se pone a

pensar que tal vez ese hombre trabajó muy fuerte y está cansado. ¿Sí? O sea... No es ponerse por encima de él, sino que simplemente las cosas sean equitativas, ¿no? Tengamos los mismos salarios, tengamos acceso a los mismos trabajos, nos podamos desenvolver de la misma forma, ¿sí me entiendes? Entonces, en ese sentido, sí me considero feminista. Ahora, no creo que el hombre sea menos o que todo sea culpa del hombre, tampoco (PC4).

Por otro lado, hay para quien la palabra *feminismo* no produce rechazo, pero sí las prácticas que en la actualidad podrían ser consideradas feministas, en contraposición con otras estimadas más relevantes:

No sé, no, no te digo ni no, ni sí. (...) Yo conozco un montón de gente que se declara feminista y que tiene un montón de acciones que no lo son. Para mí digamos, debería tener más que ver con los hechos que con las palabras. Me parece que hoy hay un manto de palabras por encima de las acciones. Pero lo que pasa es que las acciones las tenemos tan impregnadas en el hábito y en el cuerpo que es muy difícil deconstruir todo eso, entonces, por ejemplo, yo pienso más en el intento de igualdad de género que también es muy complejo. (PAI)

La participante expresa que acaba de tener un hijo, entonces para ella no resulta sencillo pensar en la igualdad, pues quien se ha embarazado y quien amamanta al bebé es ella y no su pareja masculina. Pero es también quien sale a trabajar, un hecho no cambia el otro. “Digamos, en un espacio podemos hablar de igualdad de género, no como algo malo ni como algo bueno. No es que está mal o está bien, se intenta equiparar, pero me parece que ya biológicamente no lo es” (PAI). Se interroga sobre cómo se puede conseguir esa igualdad:

Hay grupos feministas que están con las banderas y “vamos por la igualdad” qué sé yo, y vamos a comer a la casa y todas las mujeres se levantan a lavar los platos, a poner la mesa, a levantar la mesa y todos los hombres se quedan tomándose el café, relajados y echados para atrás. Y no es de mala gente ni nada, pero digo, ¿por qué estamos marchando? (...) Y esas son las cosas en las que digo, yo no participo de las marchas, yo no voy a ningún lado, pero me quedo sentada en la mesa, porque por qué me tengo que levantar yo y no te levantas vos que estás enfrente; no me pongo a pelear, pero le digo a Facundo, a mi pareja, “che, yo estoy sentada, ¿por qué no te levantas vos el plato?”. Entonces tampoco se levanta porque ninguno de los varones se levantó y así estamos, levantando banderas, pero en los hechos, en las pequeñas acciones nadie modifica, nos cuesta mucho modificar (PA1).

En este sentido, se inclina por el accionar y por tratar de modificar desde su propio lugar, pero insiste en que se trata de un cambio interno, que opera en cada mujer. *“Me parece que hay mucho de lo que no nos damos cuenta. Por eso no sé si te puedo decir qué soy o qué no soy, porque seguramente hay cosas que hago y no me doy cuenta” (PA1).* Por lo tanto, un primer paso es esa concienciación de ciertas prácticas en lo privado, en lo cotidiano, que perpetúan la desigualdad.

Me considero feminista, sí, quizás no activa, en el sentido de que yo no estoy yendo a concentraciones quizá, o no participo activamente en política o en cosas así. No. Pero sí me considero feminista. Y bueno, trato también de bueno, si se toca el punto de la conversación tratar de llevar amablemente una idea porque claro, es un tema controvertido. (...) Entonces la gente se siente como atacada o muchos hombres

también: “que no me gusta tal, ¡las feminazis!”, algún comentario así, y trato de hacerlos llevar a que entiendan esa posición de privilegio y que no es un ataque (PVI).

Sobre esta conciencia feminista, otras participantes expresaron ese descubrimiento durante los años de su adolescencia e inicios de su edad adulta.

Yo la tendría que ver (la serie) con mi mamá, nosotras hablamos mucho de feminismo, como que ella cuando yo fui creciendo siempre la cuestión política estuvo presente en mi casa, obviamente mi constitución como militante tiene mucho que ver con mi mamá. Pero yo creo que el devenir feminista de las dos tuvo que ver más conmigo y mi adolescencia y demás y ahí nos vamos como retroalimentando las dos (PA5).

La noción de “cuerpo que recuerda” (Fisher, pág. 98) está presente aquí cuando la televidente extrae significados de vivencias pasadas que se sedimentan para interpretar y entender algunos hábitos y decisiones tomadas.

Hay un personaje también mediático que es Malena Pichot que dice que “de los 20 a los 30 es la década violada”. Nosotras, que nacimos en los 80 y que en el 2000 teníamos... ¿20 años? Sí, que en el 2000 teníamos 20 años y seguíamos siendo... bueno, todavía no estaba esta ola del feminismo para nada instalada como está ahora, hace 4 o 5 años, capaz que más. Sí, realmente te das cuenta, haciendo una retrospectiva, que sí, que es verdad. De los 20 a los 30 si no es tu novio, si no es un amigo, si no es tu viejo, tu tío, un familiar, un amigo de la familia de alguna forma te violó. O sea, tu marido también, ¿no? De no tener ganas y, bueno, “dale, cojamos” y no. Y sí, te das cuenta de que sí. Bueno, eso. Y te das cuenta cuando ya

tenés el agua en la cabeza. Y cómo salir de eso y cómo deconstruirte de eso, todavía sentimos mucha culpa las mujeres. Nos hacen sentir mucha culpa, y nacimos en eso (PA4).

Incluso, adoptar las ideas feministas cuesta más a las mujeres que no han tenido que enfrentar la discriminación o que, en palabras de De Beauvoir, no han tenido nunca que sentir su feminidad como un estorbo o un obstáculo (2014, pág. 29).

A ver, para mí, el feminismo fue algo que tuve que adoptar con el tiempo, o sea, yo me consideraba una mujer muy poco femenina, y para mí, yo no sentía la desigualdad de género, porque para mí, yo sentía que podía hacer lo mismo que los hombres y peleaba por mi lugar y militaba a la igualdad desde el “no voy a regalar ningún lugar y voy a hacer lo mismo que hacen los hombres”. Entonces, en esa posición que yo tenía de más chica negaba la desigualdad. (...) Yo estaba más en este lugar de decir, “peleo contra la desigualdad haciendo lo mismo que los hombres y así me gano mi espacio” (PA6).

Al no percibir esa desigualdad, al no experimentar la discriminación, los problemas de género resultan secundarios. También aparece el sentimiento de que el lugar propio se lo gana cada mujer por separado. Pero cuando se comparan las historias y se conocen las batallas de las otras mujeres, se comprende que ni la lucha es solitaria ni la forma de ganarla es individual.

Después, y con esta nueva ola feminista, me fui dando cuenta de la importancia de la causa y de que hay que luchar por un montón de espacios que no se ganaron todavía y que son luchas sociales mucho más amplias que lo que puede hacer uno desde su lugar individual (PA6).

La nueva ola feminista a la que se refiere la participante es la que Nuria Varela (2020) llama *tsunami feminista*, un “*fenómeno extraordinario* (que) es el hartazgo de millones de mujeres en el mundo que han reaccionado de manera impresionante frente a la violencia, la opresión y la discriminación” (pág. 94). Se trata de la cuarta ola del feminismo, surgida durante la segunda década del siglo XXI, “alimentada por las tres anteriores, las redes sociales y la toma de conciencia de las generaciones más jóvenes” (pág. 94). La metáfora del tsunami es acertada, pues la historia del feminismo se organiza en olas y este tsunami parece transportar una gran cantidad de agua agrupando con gran energía las olas anteriores. Esta cuarta ola, y su toma de conciencia mayoritaria, es de tipo global, intergeneracional y enmarcada en la sociedad de la información, por lo que se apoya en las redes sociales de Internet y la tecnología.

En primer lugar, el feminismo, actualmente, y por tercera vez en su historia, se ha convertido en un movimiento de masas. Antes lo había sido con el sufragismo (por primera vez) y más tarde también lo consiguió el feminismo radical, pero en este caso, esta cuarta ola presenta una novedad: el feminismo, por fin, es global. No hay país en el mundo en el que no haya –de una manera u otra– feminismo (Varela, 2020, pág. 104).

A partir de 2010, las calles se llenaron de mujeres protestando y manifestándose en contra de la desigualdad de género, los feminicidios y el derecho a decidir sobre su propio cuerpo. Estas movilizaciones masivas, que pusieron el tema al alcance de toda la ciudadanía, tuvieron en Argentina una gran representación para Latinoamérica. La marcha denominada *Ni Una Menos* tuvo lugar el 3 de junio de 2015 en varias ciudades de ese país. A partir de allí se discutió mucho más el tema del machismo, de la violencia contra la mujer

y de los derechos sexuales y reproductivos y no reproductivos. Una lucha colectiva que parte de las cotidianidades, de cómo se educa a la siguiente generación encasillada en estereotipos de género y que convoca a hacer pequeñas acciones todos los días. “En 2016, la lucha se intensificaba con la consigna «Vivas nos queremos» y en 2017, la movilización se extendía por Chile, Uruguay, Perú y México, bajo la consigna «Basta de violencia machista y complicidad estatal» (Varela, 2020, pág. 99). Para el 8 de marzo de 2018, Día Internacional de la Mujer y cuando los movimientos *Me Too*⁵ y *Time’s Up*⁶ ya habían surgido, las marchas se desarrollaron en todo el planeta, impulsando la lucha por los derechos de la mujer y la igualdad de género. Hubo manifestaciones multitudinarias en Latinoamérica, Estados Unidos, España, y hasta “Arabia Saudita, donde un grupo de mujeres también salió a correr por las calles de la capital –una de las actividades que hasta hacía pocos meses estaban prohibidas”– (pág. 99).

Mi primer acercamiento al feminismo fue a través de mis amigas que forman parte del colectivo LGBT. Compartir lecturas, artículos, empezar a internalizarnos en cuestiones y después fue creo que un despertar social que tuvimos en Argentina a partir de Ni Una Menos que terminó de cocinarnos, de cristalizar todo esto de decir, “bueno, ya está, no hay vuelta atrás”. Y sobre todo creo que lo que más me lleva a seguir aprendiendo y deconstruirme es este tema de uno reconocer las situaciones de violencia que he vivido (PA5).

⁵ Acusaciones de agresión y acoso sexual contra el productor de cine norteamericano Harvey Weinstein en octubre de 2017 motivaron a mujeres en todo el mundo, incluidas celebridades, a contar sus experiencias de violencia y misoginia en redes sociales con la etiqueta #MeToo o #YoTambién.

⁶ Coalición de más de 300 actrices, directoras, productoras y mujeres de la industria del entretenimiento en Estados Unidos para denunciar el acoso sexual en Hollywood. Surgió a inicios de 2018.

La verdad es que es un movimiento que no se ha visto, no hay antecedentes, digamos, nosotras salimos todas, yo... Esto va siempre en la mochila⁷ y se ata y nada, así vamos por la vida y ver eso, a las chicas de 12, 13, 14 años con su pañuelo, ya entendiendo de lo que estamos hablando, es maravilloso. La verdad, qué bueno. Ese es un proceso histórico que yo siempre digo, esto va a quedar en los libros de historia y nosotras vamos a decir “fuimos parte”. Yo también estuve en el Congreso el año pasado en las dos votaciones que se hicieron y bueno, un millón y medio de mujeres en las calles es impresionante, no hay con qué compararlo, ¿cómo comparas semejante manifestación social, política, pública? Semejante demostración. Es maravilloso. Más allá, uno interpreta la lucha, eso, como algo más allá de los motivos que nos llevan a esto y que sabemos por lo que pasan muchas mujeres (PA7).

Creo que nos pasa a todas, una vez que llegás a ese lugar no hay manera de escaparle, seguís leyendo, seguís interesándote, seguís escuchando las experiencias de compañeras. (...) Y bueno nada, una vez que una abre los ojos y los oídos y empieza a escuchar y a empatizar no hay vuelta atrás, pienso (PA5).

Soy militante social y ahora, por lo tanto, enloquecida con la legalización del aborto en la Argentina. (PA3)

Soy militante también en una agrupación feminista. (...) Voy a ser una profesional de la salud con perspectiva de género (PA5).

⁷ Se refiere al pañuelo verde, símbolo de la lucha por la legalización del aborto en Argentina, cuyo uso se ha extendido a otros países de Latinoamérica.

Sí, soy feminista. Sí, me di cuenta cuando estaba en Trelew, viví hace unos años en Trelew y me empecé a juntar con unas chicas y empecé a leer y empecé como... Todavía creo que me falta muchísimo, muchísima lectura feminista, muchísimo, muchísimo. Es que por tiempo no he podido, pero hace que siga y que yo me reconozca un poco (PA4).

Las participantes que expresan militar en agrupaciones feministas o asistir a manifestaciones callejeras son las más interesadas en leer textos sobre género, a la vez que comparten sus pensamientos en redes sociales de Internet y disfrutan contenido de la cultura popular de tipo feminista.

¿Por qué veo *The Handmaid's Tale*?

Si las personas no están motivadas de alguna manera para leer un texto mediático en particular, el proceso de recepción se detiene allí mismo. El concepto de "motivación" incluye procesos cognitivos y afectivos a través de los cuales las personas establecen, basándose simultáneamente en las otras dimensiones de la recepción, si un determinado mensaje mediático vale la pena (Schrøder, 2000). Los testimonios recogidos entre las participantes de esta investigación hablan de motivaciones que van desde la calidad audiovisual del relato y la trama cautivante que presenta *THT*, hasta la posibilidad de conversación y reflexión sobre las ideas feministas allí presentes. Empiezan a verla por recomendaciones de amigos o publicidad que encuentran en las redes sociales o en la misma televisión, pero entre las razones para continuar viéndola están el que les resulta una serie de televisión difícil de “disfrutar” como tal, el cariño hacia los personajes que se

reafirma con cada episodio, así como la esperanza de verlos salir de ese régimen y de liberarse con ellos a su vez.

Me parece que, como producto cultural, artístico, es muy valioso y la historia es atrapante (PA6).

No hay capítulo malo o yo no he visto un capítulo aburrido, malo. Siempre pasa algo o a veces está lento y se pone como, Dios mío, ahora me tengo que esperar y yo, en mi caso, que tengo que esperar una semana para verlo... Entonces, por eso, por eso la veo (...) Digamos que esa es una de las cosas que me mantiene viendo, igual a mí me gustan los temas como sociales o históricos, aunque esto no es histórico, pero sí tiene como, o sea podría estar viendo una película, si estuviera en el futuro podría estar viendo una película histórica si seguimos como vamos y como se ve que está... En este momento histórico en el que vivimos tú estás viendo mucha fuerza de los partidos de derecha en todo el mundo, el nacionalismo, ese tipo de cosas, uno podría decir, si no nos ponemos las pilas, vamos a llegar allá. Por un lado y por otro los papeles femeninos son muy fuertes, digamos, que cautivan y era lo que yo te decía en el escrito que te mandé en términos de Serena, que tú no sabes si odiarla, si quererla... O sea, son súper complejos. No es la mala mala, no es la buena buena sino que muestra, digamos, todos los matices que uno puede tener. Digamos, esa tía Lydia que es una bruja, pero a veces tiene unas chispas como de humanidad... Eso también me gusta de la serie, que no es los malos y los buenos, sino que todos los personajes tienen matices y uno también tiene que entender la historia de cada uno y cómo llegaron a esa situación en la que están actualmente. Entonces, eso me parece bueno y siempre te mantiene pendiente. (PC2).

Creo que porque me hace analizar, o sea, me permite ponerme en algún contexto de qué cosas podrían pasar, qué cosas han pasado y también quizás a veces esa empatía de ponerse en el lugar de personas que no han tenido las mismas oportunidades que tú. Me permite ponerme a pesar en que obviamente no lo estoy viviendo, uno siente, o creo que todas las mujeres que la ven sienten esa emoción, esa sensación de que quieren acabar con todo (PVI).

A mí en realidad la serie me impactó, o sea como te digo, para mí es una realidad a la que estamos muy cerca de pasarla. (...) Aquí en el Ecuador todavía seguimos con una sociedad machista, aunque no lo queramos aceptar, es una sociedad machista. Y a mí personalmente me impactó porque es como que tenemos ahí la parte de la oligarquía, la parte de los poderosos, de la gente de clase alta que pueden dominar a una clase baja y a una clase media para hacer sus cosas, y mucho más si es que en este caso está el hecho de los hijos, de decir “bueno, te quito a tus hijos y vas a seguir atrapada”. O sea, tener la impotencia de y el tener un anhelo de que a larga lo voy a poder ver, voy a poder estar ahí... Entonces lo van a conseguir, entonces eso a mí me impactó. Y por eso la veo, porque es una trama bastante interesante (PEI).

Yo creo que lo más interesante es esto, la posibilidad de pensar, de sentirte interpelada, de sentirte que te atraviesa como un rayo y decir, uff, bueno. Esto de la posibilidad de pensar, de darle, de ir construyendo un discurso, un relato, darle marco teórico a lo que a veces sentimos y en esta construcción que estamos haciendo del feminismo, que cada una lo hace con sus procesos, con sus tiempos, con su posibilidades, con lo que traemos a cuestras, con lo que nos falta, con lo que

nos sobra... -ríe- Entonces me parece que encontrar estas cosas que a mí me parece que ayudan a esto, a hacerse como un marco teórico, como a pensar y después poder hacer un relato, ir construyendo un discurso, que además no se termina nunca, digamos, no es que en un momento “ya entendí todo”. Está en permanente construcción, ¿no? Yo la miro básicamente por eso (PA7).

Lo que menciona la televidente sobre “darle un marco teórico” a la construcción que está haciendo cada una del feminismo habla de los temas abordados en la serie como una analogía o alegoría de los problemas que atraviesan las vidas de las mujeres. Su motivación es ir encontrando esas similitudes o conexiones entre la ficción distópica y la realidad. Observar series feministas o con protagonistas femeninas apareció como la motivación principal de varias de las entrevistadas.

La verdad me gusta mucho la serie porque desde los primeros capítulos te impacta. O sea, es una serie que yo considero, a mi punto de vista, que es feminista en cierto sentido, en algunas cosas. También es una historia en donde puedes ver mucha lucha entre las mujeres y también cierta sororidad; también es bastante cruda la serie porque muestra escenas bastante trágicas, pero que realmente pasan. O sea, tal vez no hay como tal un lugar en donde esté pasando esto, o bueno, no que yo sepa, pero pues sí, demuestra mucho el abuso y el control que, hasta hoy en día, se tiene a las mujeres. (...) Bueno, me parece importante ver la serie porque hay una protagonista mujer y entonces dije, “bueno, le voy a dar una oportunidad” (PM1). Me parece que es una historia que se debe contar y yo me acuerdo algo que dijo la actriz Elizabeth Moss⁸. Decía que, si uno no podía ver una serie de ese tipo, ¿cómo

⁸ Actriz que representa el personaje principal, June.

iba uno a enfrentar la realidad? Hay cosas que están pasando peores y tú sabes que de pronto en nuestro contexto colombiano pasan muchas cosas fuertes también y lo vemos en las noticias todos los días (PC4).

Primero, me encariñé con varios personajes; segundo, tengo un problema no resuelto con el personaje de Serena, que es como una relación amor/odio permanente de empatizar con ella. Con suerte, con el fin de la segunda temporada puedo decir que empaticé. Al final de la primera era como “ay, ya basta, me tiene cansada” y a la vez me daba culpa, decía “ay bueno, pobre niña también, todas las cosas que está pasando”. Y también (...) que no está esta cuestión maniqueísta de que las Handmaids son todo el epítome de la heroína y de la persona bien intencionada y no, son mujeres que también se equivocan y que también perjudican a otros. A veces porque no les queda otra y otras veces porque, bueno, no sé, son seres humanos. Serena lo mismo, a veces es una hija de puta que te dan ganas de matarla y otras veces decís “pobre mina” no sé, ella tenía una carrera prolífica y qué sé yo y en el orden este que se estableció en Gilead no es nadie, que eso también debe ser muy duro para ella (PA5).

La recurrencia con que las televidentes mencionan los matices que presentan los personajes de la serie nos muestra cómo para ellas es importante que el discurso mediático presente personas en las que se pueda reconocer su propia humanidad, con aciertos y equivocaciones. Pero, además, muestra que valoran las distintas y complejas conductas que exhiben los personajes femeninos que comparten el sistema opresor, aunque estén clasificadas en diferentes castas. Del mismo modo, personajes como Serena Joy o Tía Lydia permiten a las espectadoras cuestionar la dicotomía hombre/mujer como

opresor/oprimida, un aspecto del que el feminismo actual se ha ocupado, al concebir como enemigo al sistema patriarcal y no a los hombres.

Las informantes también mencionan los momentos de liberación o resistencia como ese bálsamo necesario para poder soportar la dureza de los eventos representados. La intencionalidad del género distópico es llamar la atención o advertir sobre lo que podría suceder a futuro si la sociedad continúa actuando de alguna forma, y una estrategia que utiliza es colocar en el centro a personajes comunes que toman conciencia de esto y se deciden a cambiar esa realidad. Esa lucha está representada en la resistencia, en la esperanza de derrotar ese régimen y en “la masa crítica necesaria para producir una reacción mediante la que se establezca una resistencia” (Moreno-Trujillo, 2016).

June es víctima de Gilead, pero ella siente que debe hacer algo para salir de ahí, pero a su vez como para tratar de acabar con ese régimen que tienen ahí. La veo porque me genera morbo la verdad tanta cosa tan horrible que pasa ahí, las ceremonias, cómo castigan, cómo hacen del castigo algo público para que la gente que está en contra del régimen de Gilead aprenda, cómo exponen a los ahorcados ahí en esas paredes, la doble moral que manejan los comandantes y cómo dentro de toda esa maldad hay como, la rebelión, que se ayudan para, que tienen como una red de apoyo para que su vida dentro de Gilead no sea tan tormentosa (PC1).

Y por otro lado también me encanta el hecho de que es una serie que, a medida que te va mostrando los problemas, también va mostrando resistencias a ese poder. Entonces es como que te deja esa puerta abierta de esperanza. No es como que de repente todo el horizonte es negro y no podemos hacer nada al respecto. Eso, y sobre todo me parece eso, que la historia es super atrapante y también en el último

tiempo, empezamos a ponernos, cuando ya salió la segunda temporada, los últimos capítulos, me empecé a juntar con una amiga a verla y como que se volvió un plan. No sé, es como sale el capítulo y nos juntábamos a cenar y a ver la serie y comentarla (PA6).

Pues a ver cómo va a cambiar este mundo esta vez. Como te dije, yo me leí el libro, y en el libro pues a la final te dicen como "ay, no sabemos si eso de verdad pasó, es simplemente unas grabaciones" y aclaran que el mundo, que el país, Gilead, en sus inicios, no se sabe muy bien cómo fue, pero que ya no es así. ¿Entonces en qué momento va a cambiar eso para llegar a como estaba ahí? Eso es lo que me llama la atención. Además, también es una historia súper dura la de todas (PC3).

Bueno, no la veo justamente para desestresarme sino todo lo contrario. (...) La serie te muestra ese empuje que tiene el personaje y también de otras de las mujeres, del resto de las mujeres. Aunque algunas se dejan vencer, a la piba que le hacen la ablación que lucha y que al final, digo, hay formas tremendas que tienen después de mostrar ese final para cada una de las personas, cada uno de los personajes de las protagonistas y te muestra formas que te dejan boquiabierto de la potencia y de la fuerza que puede llegar a tener una mujer frente a esa realidad tan hostil (PA4).

En este sentido, la dimensión de “motivación” (Schröder, 2000) se ocupa del "vínculo de relevancia" entre el universo personal de los lectores y el universo que el texto percibe como presentado (y la situación que rodea su consumo). Estos vínculos de relevancia pueden basarse en un 'interés' personal en el tema del mensaje, 'reminiscencia' (algo en el mensaje que recuerda al lector de personas o experiencias), 'innovación' (la experiencia de

obtener nuevos conocimientos proporcionados por el texto), 'identificación' (sentir algún tipo de apego a un personaje en el texto), 'comunidad' (sentir un sentido de pertenencia al universo textual), etc. (pág. 245).

Ficción, experiencia y realidad

Una aproximación que hace la televidente del estudio con la serie *THT* tiene que ver con la identificación de los temas principales que la trama presenta. En primer lugar, surge el tratamiento que se da a las mujeres de Gilead, el universo ficticio.

Es una serie que se enfoca o trata un mundo en donde las mujeres no son consideradas personas (...) no tenemos derechos de ningún tipo; no importa que ahí las clasifiquen en una estructura, ninguna tiene derechos (PV1).

Las participantes determinan que la serie lleva la lógica y funcionamiento del patriarcado al extremo, y que su puesta en escena discute lo que las mujeres viven cotidianamente al ofrecer situaciones representativas, que van “*desde los roles que se nos asignan a las mujeres, la constitución de la identidad (...), la forma de «aprender» el amor y la relación con la maternidad; pero, sobre todo las formas más «sutiles» de violencia hasta la violación*” (PA3). Al identificar los temas relevantes, la televidente establece unas relaciones con la vida real; unas literales y otras simbólicas que se entrelazan en redes asociativas de significado. La simbología, la distopía y la exageración suscitan emociones y ayudan a visibilizar aspectos o situaciones que parecen inofensivos en la cotidianidad.

Para mí es todo lo que pasa respecto a que ellas pierden toda su capacidad, digo, llevamos años luchando por tener trabajo, por tener igualdad económica, por oportunidades, porque se reconozca el trabajo, no sé, el trabajo reproductivo, y no

quede ahí como una forma de amor. Y digo todo esto porque venimos luchando, por lo menos las feministas, desde hace años, todo eso sí se ve amenazado porque ellas pierden la libertad económica, no pueden ejercer, no sé, estos cargos públicos o cuestiones de liderazgo (PA3).

La clasificación de las mujeres en castas está relacionada con los roles asignados en nuestras sociedades, y las participantes logran establecer esta correspondencia. También encuentran la represión de las libertades como algo contra lo que luchan las feministas hoy en día; esto es, la posibilidad del goce como una forma de resistencia, observado en todas las mujeres, pero, concretamente, en el caso de Emily, a quien le practican la ablación como una forma de cercenar no solo su capacidad de experimentar placer sexual, sino su identidad lésbica.

Pues quitarles el placer, que no vuelvan a sentir, que sean para lo que las necesitan en Gilead, ser matrices, no más. O sea, es otro indicativo de que en este país solamente las mujeres valen si son madres, si son criadas o si pueden reprimir a las otras como empleadas, como las tías. Las tías tienen una posición privilegiada, ante todo, podría decirse que hasta más que las esposas (PC3).

Esta participante colombiana inmediatamente conecta el tema de la ablación con lo que conoce de su entorno más cercano:

Pues es horrible porque cuando estaba en la U, vimos en Humanidades II algunos grupos indígenas en Risaralda, que son los Embera Chami, que aún practican la ablación del clítoris. Entonces yo hablaba con una compañera y me decía “marica, es como que te dejen sin ser tú, ni siquiera puedes tocarte tú misma, ¿qué vas a sentir?”. Entonces yo le decía a ella, en esa época, que te estoy hablando de hace

muchos años, "no es cierto", pero ahora verlo reflejado en una serie... Uno dice como, Dios mío, si eso es lo hacían allá quirúrgicamente, como a esas niñas que se lo hacen en estas culturas, muriéndose. Por ejemplo, una amiga que es enfermera me dice: "es que eso es normal, claro, uno tiene que atender a esas niñas que llegan con unas infecciones horribles" (PC3).

Por otro lado, algunas televidentes consideran que las situaciones recreadas en el relato audiovisual no son posibles en su entorno inmediato, debido al avance en tema de derechos que hemos tenido las mujeres en países de Latinoamérica, Europa y en Estados Unidos.

Quizás hay países donde se podría, la mujer no tiene los derechos que tenemos nosotros, pero acá en Argentina, en Estados Unidos, en Europa mismo hay ciudades ya civilizadas, países muy civilizados y me resulta imposible creer en algo así (PA2)

Pues yo no he visto que en alguna parte le corten un dedo a una mujer por leer (...)
Bueno, en los países por allá del oriente de Arabia y esas partes, pues sí, la mujer es un papel medio secundón en la vida, pero no llega a tanto (PC1).

Así mismo, una televidente argentina cree que tal vez habría sido posible hace algunos años, pero que la juventud actual en su país tiene muchas más libertades, conocimiento e información acerca de derechos humanos, en relación con las personas de su generación.

Me parece que hoy acá en Argentina, por lo menos los jóvenes hoy en día, no es que yo sea vieja -risas-, pero preadolescentes o adolescentes en adelante casi que tienen otra forma de estar y de vivir en el mundo con mayor libertad (...) Yo tengo

las hijas de una amiga que tienen 8 y 12 años y están super al tanto con la ley del aborto, con esto, con lo otro... ¡Son chiquitas! Como que están muy atravesadas con toda la información que hay y conforman una idea y una postura por más que por ahí piensen otra cosa más adelante o no sé, pero yo a los 8 años jugaba con una muñeca, no sé (PAI).

Lo interesante es que, en conversación a través de correo electrónico con esta participante, volvió a surgir el tema de la posibilidad de que el universo de la serie se presente en nuestra realidad.

También tu pregunta (sobre) si esto podía suceder o no, me remitió a la película La Tercera Ola, ¿la conocés? Es alemana, basada en hechos reales. Un docente de filosofía les pregunta a sus alumnos si creen que un régimen como el Tercer Reich podría volver a suceder y todos dijeron que no. Pues, a lo largo del año de cursada, él les demostró que sí podía volver a suceder, ellos mismos entran en ese juego, es muy interesante. No quisiera pensar que te digo que no podría suceder algo así y después, socialmente en práctica, finalmente sea posible. Quiero seguir creyendo que no (PAI).

Es decir, la televidente, después de haber reflexionado un poco más sobre ello, a través de otra ficción audiovisual, piensa que existe la posibilidad, aunque ella prefiera ser optimista y creer que no. Un poco la postura de Atwood, por cierto. Como un detalle anecdótico: más adelante, en otro correo electrónico, y ya habiendo atravesado seis meses de pandemia por Covid19, me dijo que todo lo del virus, portar barbijos⁹ y los protocolos para salir a

⁹ Tapabocas

comprar comida, hacían que no pudiera dejar de pensar en la serie, en la pregunta que le hice y en la certeza con la que me dijo que no.

No es que piense que algo así este pasando, pero la verdad esas imágenes se me vienen a la mente. Con una amiga decíamos esto es muy The Handmaid's Tale, sin saber si reír o preocuparnos... (PA1)

Esto va en concordancia con la noción de que los conceptos-imagen (Cabrera, 2015) poseen una pretensión de verdad, más en el sentido de la posibilidad que de la necesidad. La espectadora dice que no piensa que algo así esté pasando, pero las imágenes vistas en la serie se asemejan a algunas que estamos viviendo durante esta pandemia, cuando hasta hace unos meses no las creíamos posibles. Por lo tanto, la ficción distópica nos contó situaciones o hechos que no necesariamente nos están ocurriendo, pero que podrían ocurrirnos u ocurrirle a cualquiera.

Otra espectadora tiene la opinión de que la realidad no ha llegado a exhibir un escenario como el de la ficción, en el que todos estos males estén reunidos en un solo lugar, pero sí identifican el carácter alegórico de las situaciones allí presentadas.

La serie sí te muestra lo que muchas están viviendo en este momento. Aunque no haya un régimen como el que hay en la serie, muchas mujeres sí viven todos esos problemas de esclavitud sexual, no solo las mucamas sino las Marthas, por ejemplo, que son esclavas como las empleadas domésticas en muchas de nuestras ciudades; que son prácticamente esclavas, sin salario, que les dan solo... "Ah bueno, acá yo te estoy dando comida y vivienda, de malas". El tema de educación también, o sea, una cosa son los niños y otra cosa son las niñas. Entonces se educa de una manera a las niñas para ser esposas y madres, y a los hombres para mandar

y para gobernar. En este caso entonces sí, obviamente la serie muestra, digamos, en un solo lugar todos los reclamos, toda la injusticia que se vive en el mundo en general solo por el hecho de ser mujer (PC2).

El cuestionamiento sobre la posibilidad de que lo presentado en la ficción se concrete en la realidad atraviesa los temores de las televidentes. Se resalta el hecho de que, como es natural en una distopía, el germen de esta se encuentra alojado en el momento actual; además de un aspecto muy destacado por las entrevistadas: es posible porque Gilead fue posible poco a poco, paso a paso. Por tanto, podríamos estar viviendo el comienzo de algo espantoso sin que lo notemos, del mismo modo que los protagonistas de *THT* no lo hicieron en su momento.

Por momentos se encuentran de una forma que es aterrador, es verdad, la ficción y la realidad. Da miedo, nos da miedo, eso es lo que nos pasa con El cuento de la criada. Nos da miedo que eso pueda ser posible, porque no es tan lejano, no es tan lejano. Estamos mucho más cerca de lo que creemos. Eso es lo más impactante, me parece (PA7).

Para mí, personalmente, creería que se trata de una realidad (de la) que no estamos tan lejanas. Porque seguimos todavía dentro de una sociedad machista en la que podrían tomar esa decisión de la noche a la mañana de que nuevamente los hombres de las casas o los parientes más cercanos dominen el tema de las finanzas de cada hogar (PE1).

O sea, me parece, por un lado, que te hace hacerte muchas preguntas. O sea, como que te cuestiona. Sobre la actualidad, sobre lo que está pasando, sobre lo que vivimos de manera diaria en la sociedad y cómo las cosas pueden cambiar de un

momento a otro porque eso lo muestran cuando June está... cuando empiezan a haber cambios que siempre fueron, o bueno, empezaron a ser pequeños pero que, de un momento a otro, estuvieron en la inmundia. Entonces como que te hace preguntarte, ¿estamos cerca de algo parecido? ¿Las decisiones pequeñas pueden hacer cambios grandes? Y si uno no les presta atención, digamos, las decisiones que se toman, por ejemplo, políticas, pueden traer consecuencias graves a largo plazo (PC2).

Moreno-Trujillo (2016) considera que se necesita un nivel de autoconsciencia para reconocer las realidades utópicas que permiten la enunciación de la distopía. Lo mostrado en los *flashbacks* de la serie les dice a las testimoniadas que los protagonistas de esta pensaban que lo que sucedía era normal y que se fueron acostumbrando a los cambios introducidos poco a poco. Lo paulatino puede hacer creer que un asunto no es tan grave y, por ello, no llamar a la acción de quienes lo sufren. Al visionar estos eventos en la ficción, algunas de las televidentes entrevistadas experimentan una toma de conciencia sobre aquello que aparenta ser pequeño en nuestra realidad, pero que podría estar implicando una repercusión mayor para el futuro.

Por la serie uno ve que las cosas pasaron poco a poco. Como que no fue tan abrupto, sino que iban metiendo ideas poco a poco. Entonces sé que, por ejemplo, (de) llegar a abolir el aborto completamente tendríamos que salir las mujeres y al menos protestar (PC4).

Es que hay indicios que van marcando que las cosas van para ese lado y la sociedad las va como permitiendo: la posverdad, también esta cuestión de cómo hoy con la comunicación y con los discursos se pueden ir encubriendo ciertas

cosas, y algunos que por ahí tenemos una mirada más crítica o que tuvimos la suerte de poder estar formados en historia. Digo, no creo que nosotros seamos mejores o peores, sino que tuvimos la oportunidad de tener una formación más crítica, vemos que esto no termina bien y, sin embargo, triunfan las estructuras de marketing y bueno, la televisión en algún punto. Entonces en eso encuentro una conexión también con lo que nos pasa todos los días, digo, de que no estamos exentos de que mañana venga un régimen como Gilead y lo votemos, incluso (PA6).

De alguna forma, una de las mayores advertencias de ese futuro distópico es, en sí misma, la falta de consciencia sobre lo que sucede.

Mmm, -lo piensa- yo diría que podría ocurrir en el sentido de que, algunas veces nosotros mismos nos alejamos de las luchas, ¿sabes? Que uno dice, “ah sí, bueno sí, está mal lo que está pasando, está mal” pero nunca te involucras como tal, entonces quizás de repente cuando ya tienes como la rata encima es que despiertas y te das cuenta, “mira, ya pasó todo esto y mira no hicimos nada”. Entonces quizás, sí puede ser posible en el sentido de que nos ocupamos en unas cosas y no nos ocupamos en muchas temáticas sociales que, como seres humanos, no trabajamos. Obviamente, no todo el mundo puede luchar todo, no todo el mundo puede vivir una desbocada, pero sí hay temas en los que tenemos que poner un poquitico, un poquitico para que pongamos más (PV1).

Esta televidente reflexionó sobre esa *naturalización* de los acontecimientos también en la visualización de la serie. Dice que lo que más le genera terror o empatía al verla es comprobar cómo es posible este proceso, cómo los acontecimientos allí presentados causan

conmoción al principio, pero después vamos avanzando en la trama y nos parecen habituales.

Así como no me di cuenta de que llegamos a este punto en la serie, me hace acordar a cómo nosotros en varias cuestiones de la geopolítica uno fue llegando a esos lugares (PA6).

Y si bien *THT* advierte sobre el futuro, también es, como hemos visto, un epítome de hechos que ya han sucedido a los seres humanos en distintas partes del mundo. La televidente argentina encuentra una vinculación directa con el tema de la dictadura sufrida por su país entre los años 1976 y 1983, con la justificación que buena parte de la sociedad le dio a ese régimen en su momento y al papel que la iglesia, al igual que en la serie, tuvo en lo sucedido. Es decir, las argentinas reconocen un régimen totalitario como el de Gilead, experimentado por, incluso, algunos de sus familiares, y no una simple representación.

Por ejemplo, tiene mucha reminiscencia a casos históricos, no tanto quizás a lo contemporáneo, aunque también hay puntos de conexión, pero la dictadura en Argentina, ¿no? Cómo la gente justificó, legitimó ese régimen que llegaba, que era quienes venían a poner un orden a una sociedad desordenada, que todo, la represión estaba justificada por un bien mayor, muy fuertemente ligada, vinculada, a la iglesia católica. O sea que también hay una cuestión religiosa justificando esas imposiciones al mismo tiempo, eso, lo que había, sobre todo la cuestión de cómo contener o reprimir a la subversión y justificado, legitimado, por este orden social supremo y los horrores que se hicieron en consecuencia con eso al punto de apropiarse de los bebés de las mujeres, al punto de tener a las mujeres de esclavas o torturarlas. (...) Hubo genocidio, hubo torturas, hubo apropiación de bebés, hubo

un desastre nuclear donde algunas personas terminaron siendo víctimas de eso, y todo a expensas de un grupo, de una élite política que no tenía consecuencias con lo que hacía, o por lo menos no hasta el momento, ¿no? La sacaba barata y se hacía cada vez más rico e iba afianzando sus privilegios de clase o de grupo de poder a costa del malestar ajeno. Entonces todos esos son casos que se pueden encontrar casi idénticos en la realidad histórica (PA6).

La vinculo mucho a The Handmaid's Tale con todo lo que fue la dictadura acá en Argentina. Hay dinámicas que se dan en la serie que yo pienso que pueden haber sido tal cual así. Y mi vieja, por ejemplo, es una persona que por ejemplo durante los 70s fue una activista, una militante y tuvo que bajar un poco la intensidad y todo porque mi familia vivía en otra provincia y cuando estalló la dictadura mi mamá estaba militando, desaparecen un par de amigos de ella, se tiene que mudar acá a Mar de Plata, bueno... Es una persona que siempre las cuestiones políticas y la dictadura las tiene muy presentes y yo creo que eso le resonaría mucho (PA5).

Cuando June recibe todas esas cartas para sacar, me acordaba mucho de la dictadura acá en Argentina que debió haber sido así, cuando salían de la cárcel y mucha gente contaba, así que le daban papelitos chiquititos, la gente que estaba en las celdas clandestinas, para fuera. Esas también me impactaron mucho (PA3).

Una televidente, a quien le resulta imposible creer que algo como Gilead ocurra en países civilizados, me contó sucesos que vivió sobre la dictadura argentina:

Claro, si bien yo viví en la dictadura, acá no se sabía nada de lo que pasaba en esos momentos. Todo se fue sabiendo después; es más, yo vivo a 10 cuadras de un centro de detención muy conocido que es la Mansión Seré, yo vivo en Castelar y

estamos a 10 cuadras de un lugar que fue un lugar de tortura, que hicieron películas también de ese lugar. Hoy es un museo, pero en ese momento nosotros no vivíamos nada de eso que pasaba. Mi papá no era sindicalista, pero sí iba mucho a las marchas, a las movilizaciones en contra de los militares y nunca tuvimos un familiar ni un conocido que haya sido chupado, como se dice acá, por la dictadura. Lo único que vivimos una vez, que en esa época era muy común estar en la calle, no había la inseguridad que hay ahora, estábamos en la calle y pasó un patrullero diciendo que había... que estaban persiguiendo a unos ladrones y bueno, nos metimos todos adentro. Después, con los años, se supo que esos ladrones eran los chicos que se habían escapado de esa Mansión Seré, que le decían, que se habían logrado escapar y la policía estaba queriendo recuperarlos. Pero ya te digo, de momento de infancia en la dictadura, yo no viví nada de eso. Ahora con respecto a la serie, yo no sabía que la escritora había dicho que se inspiró en el tema de la dictadura argentina. Me lo había comentado mi sobrina, y yo después no indagué más, no leí sobre el tema y no lo sabía. Pero sí, acá las chicas que se llevaban embarazadas las hacían abortar o las hacían tener los hijos y muchos de esos hijos hoy los están buscando y los nietos también. Y se están recuperando, gracias a Dios se están recuperando.

Cuando ella me refiere este suceso, empezamos a charlar sobre el hecho de que la escritora de la novela, Margaret Atwood, cuidó de no colocar en la novela nada que no haya sucedido alguna vez en algún lugar del mundo, y que, en parte, se inspiró en la dictadura argentina; y que las ablaciones, el robo de bebés y ese tipo de acontecimientos aún siguen sucediendo en muchos lugares. Le pongo el ejemplo de que, hasta hace muy poco, 2018, las

mujeres en Arabia Saudí no podían conducir un automóvil, algo perfectamente normal para nosotras en nuestros países, como una forma de hacerle ver que hay situaciones que creemos imposibles, pero que simplemente las desconocemos. Le pregunto de nuevo si cree posible que lo que presenta *THT* pueda suceder o esté fraguándose a espaldas de uno, guardando las proporciones, de la misma manera en que ella y su familia desconocían que había un centro de tortura a 10 cuadras de su casa, en años de la dictadura. Ella me responde:

Claro, claro. Realmente no lo había pensado ni se me hubiera ocurrido, pero sí, realmente podría llegar a ser. Nunca se me hubiese ocurrido pensarlo, pero pensándolo así, desde ese lado, todo es posible también; así como pasó acá hace 30 años, 35 años, y en otros países pasan cosas similares, también puede volver a pasar, ¿por qué no? O sea, como decimos, no al nivel de la serie, pero sí cortándonos algunos derechos. Es factible también (PA2).

Schrøder (2000), en su modelo multidimensional de decodificación del texto mediático, se refiere a la comprensión, dentro de una semiótica social peirceana, como la dimensión según la cual los significados mediáticos codificados específicos son decodificados diferencialmente de manera denotativa y connotativa por los miembros de la audiencia, de acuerdo con factores tanto macrosociales (clase, género, etc.) como micro sociales (relaciones situacionales). Por lo tanto, la comprensión debe entenderse como un continuo de decodificación que va desde la divergencia completa hasta la correspondencia completa con los significados previstos por los codificadores o las lecturas producidas por otros destinatarios (pág. 246).

Las conexiones que realizan las testimoniadas entre ficción y realidad pasan por dos vertientes: lo que conocen que ha pasado a otros y lo que han experimentado. Al visionar la serie de televisión, las vivencias de los personajes presentadas en la pantalla hacen posible percibir lo experimentado por otros, por personas reales, lo que a su vez aumenta la comprensión sobre lo que ellas mismas experimentan. Es así como esta ficción distópica les permite reflexionar sobre el propio contexto, resaltando algunos de los problemas actuales que enfrentan las mujeres.

Y lo que pasa es que Argentina, como muchos lugares de Latinoamérica, que tuvimos dictaduras durante mucho tiempo, desapariciones de mujeres, de personas, hombres, mujeres, niños y que recién ahora la lucha de las abuelas de Plaza de Mayo sigue adelante encontrando a sus nietos, es tremendo que hoy siga pasando. A Johana Ramallo¹⁰ la desaparecieron porque no podía dejar de ser lo que ya le habían plantado y lo que tenía que ser: puta. Pobre y puta. Puta, negra y pobre (PA4).

Me gusta mucho la ficción distópica, creo que permite reflexionar sobre nuestro propio contexto resaltando algunos problemas actuales y, en este sentido, Handmaids pone de relieve un tema super actual como es la violencia de género. Si bien la novela se escribió en los ochenta, la adaptación a nuestros tiempos fue un gran acierto porque considero que ayuda a que uno se traslade a esos lugares, se ponga en situación y genere empatía con los personajes (PA6).

¹⁰ Joven argentina de 23 años, desaparecida en 2017 en un presunto caso de trata de personas, y cuyos restos humanos fueron encontrados dos años más tarde. https://www.clarin.com/sociedad/hallan-restos-joven-joven-johana-ramallo-desaparecida-hace-anos_0_zsmhyXHKW.html

Aquí en Ecuador, como te dije, seguimos en una sociedad machista de maltrato físico, psicológico, sexista y por más preparada que uno esté (...) aquí se dice "marido es, aunque el marido pegue, marido es". Y eso las mujeres lo tienen todavía en su mente. Yo, por ejemplo, cuando estuve casada, yo tuve maltrato físico y maltrato psicológico por parte del que fue mi esposo y yo soy una persona preparada, tengo mi título, pero yo también tenía, como te digo, esa creencia conmigo y yo sé que en algún momento la cambié. Y de igual manera, estas estadísticas se reflejan en mi país, por eso existe dentro del Ecuador tanto feminicidio, y lastimosamente bastantes denuncias de lo que es maltrato familiar, y lastimosamente es así (PE1).

Serena está en Washington todavía y la otra esposa la lleva a una casa abandonada y todavía se ven los zapatos, el periódico, o sea que se ve que a la gente la sacaron a las malas, ¿no? Y eso me hizo pensar un poco en lo que ha pasado acá en Colombia con el desplazamiento forzado. Entonces yo sí creo que no es que lleguemos al extremo de esa distopía, así tan fuerte, pero sí creo que han pasado muchas cosas y de hecho la autora del libro trató de incluir cosas que hubiesen pasado. Que ya hubiesen pasado (PC4).

O sea, en términos generales, estos micromachismos que nosotros tenemos cotidianamente o los machismos, los femicidios no están avalados hoy, del todo; a ver, sí por el patriarcado, pero quizás no como un régimen tan extremo, pero es un régimen cultural que legitima que muchas de estas cosas pasen, o que permiten o que dan garantía, que los hombres crezcan en un contexto sociocultural que haya naturalizado muchas formas de violencia contra las mujeres (PA6).

Bueno, justamente que a hoy día se siguen secuestrando mujeres, se siguen matando mujeres, aquí en México la verdad la tasa de feminicidios es altísima y ni con la cuarentena se ha podido bajar, ni los índices de violencia, ni los índices de homicidios, feminicidios, entonces también considero que eso puede ser una parte entre la serie y la vida real porque, pues sí, si nos vamos a eso, pues igual a las mujeres fueron víctimas de hombres que por el hecho de sentirse superiores pues matan a las mujeres porque no les sirven, o porque, en este caso de Gilead, porque no pueden tener hijos (PM1).

Por lo tanto, el nivel abstracto de los conceptos-imagen presentes en *THT* permite que, aunque represente situaciones concretas que no ocurren literalmente en el plano empírico, en un plano conceptual tiene sentido para las espectadoras y ellas perciben su simbolismo. Como anota Cabrera (2015), la obra audiovisual, con este nivel de abstracción, contribuye a la visualización de ciertos elementos que pueden pasar desapercibidos en lo cotidiano.

Esa preocupación sobre los temas que en la actualidad apuntan a que las mujeres no tengan dominio sobre sus cuerpos, como el derecho al aborto legal, es expresado recurrentemente durante las entrevistas con las participantes argentinas, quienes encuentran una relación directa entre el hecho de que una mujer no pueda interrumpir de forma voluntaria un embarazo y la imposición de Gilead a concebir y parir hijos.

Acá la serie se estrenó en pleno debate por la legalización del aborto, que fue el año pasado. Digamos, uno de los tantos debates, pero este fue el que hizo un quiebre, fue realmente el más masivo, democrático, federal debate que se haya visto en la historia de la Argentina. Entonces la serie estrena justo ahí, digo, no sé si me

explico porque tengo como muchas ideas... ¡Me apasiona! -ríe- Como que esto, cómo la ficción y la realidad se van encontrando en estos procesos. (...) Y bueno, por eso me impacta mucho la relación de la ficción con la realidad y digamos en el sentido de que El Cuento de la Criada no está tan lejano, o sea, hoy en Argentina hace algunos meses a una niña se la obligó a parir después de una violación, a una niña de 11 años que había sido violada por su padrastro, por su abuelastro, bueno no recuerdo bien ahora, pero se la obligó a continuar con un embarazo, al punto de tener que hacerle una cesárea de emergencia porque la niña se moría, porque estaban vulneradas todas sus condiciones de salud lógicas. Porque un cuerpo de 12 años no puede alojar un embarazo, y además vulnerados todos sus derechos, porque en realidad en Argentina tenemos un protocolo que se llama protocolo de ILE, de interrupción legal del embarazo, que está vigente y que debía haberse aplicado en ese caso. Eso se impidió, se dilató, se extendió más del tiempo previsto gracias a la presión de estos grupos. Incluso no quiero dejar de mencionar el papel de los grupos religiosos, fundamentalistas, de gente que está teniendo un papel en esto, fundamental. Y digo fundamentalistas porque creo que están luchando más por algo, fundamentalismo de la mano de los evangélicos y algunos católicos, ultracatólicos. (...) Digo que cualquiera de nosotras podríamos ser en Argentina, hoy, una criada violada y obligada a parir. Básicamente, y eso creo que es lo que más me impresiona de la serie, lo que más me impacta, son tantas condiciones. A cualquiera de nosotras nos podría pasar, me parece que ese es el punto clave de lo que hace la serie con nuestra percepción (PA7).

Esta televidente también refiere la ocasión en que la iconografía de la serie se mezcló con la de la lucha por el aborto legal en su país.

Recuerdo haber visto, entre las innumerables demostraciones artísticas y populares en el Congreso de la Nación, una puesta en escena que me llamó poderosamente la atención. Eran una docena, quizás un poco más, de mujeres vestidas con capas rojas y una especie de lámpara blanca en la cabeza. En una de ellas, me acuerdo de que llevaban una percha¹¹ (referenciando uno de los elementos que las mujeres usan para hacerse abortos). Simplemente caminaban con la cabeza baja y se paraban frente al imponente edificio, como una postal. Me preguntaba ¿quiénes son estas mujeres? ¿Por qué están vestidas así? (PA7).

Creo que sí, que sí existe el control de la fertilidad de las mujeres, no con el mismo objetivo, digo, el ejemplo nuestro que es por la legalización del aborto en una forma de control social donde el Estado y (...) la iglesia, todos tienen más decisión sobre el cuerpo de la mujer que la mujer misma o si no termina en cárcel y demás. Digo, esto de poder decidir cuántos hijos voy a tener, cuándo, en qué momento (PA3).

La relación más concreta que veo es que realmente no somos dueñas de nuestro cuerpo, todavía en este siglo, el siglo XXI, es muy triste porque no podés... Bueno, yo particularmente me hice un aborto porque yo sabía, yo nunca quise ser madre, entonces como cuando quedé embarazada dije “¡eh! No, ya tengo que hacerlo”. Tuve la posibilidad de que tenía amigos y me bancaron el aborto y después, bueno, pude haberme muerto en ese lugar, en una médica en medio de la nada, en una

¹¹ Gancho de ropa

casita y esa es la realidad que vivimos. Yo, en todo caso, privilegiada porque tenía los 1500 pesos en el 2006, que fue lo que me salió, que tenía la posibilidad de hacérmelo a pesar de que podía haberme muerto ahí, digamos, posibilidad y no posibilidad en el mismo momento, ¿no? Porque me pude haber muerto. Pero no tenía otra posibilidad. No podía hacerlo en un hospital. Entonces hoy se pide eso, que se haga en el hospital. Que se haga en el hospital porque tienes una cuestión de Estado, porque tiene que ver con nuestro cuerpo y tenemos que ser libres en este Estado. Entonces la relación es esa, la concreta es esa, que no somos dueñas de nuestro cuerpo, y te lo muestra claramente la serie. No lo sos. Bajo ningún poder, todavía no lo sos. No puedes tener el poder de decisión de qué es lo que querés o lo que no querés, todavía, entonces eso es lo que sí, por lo que se sigue luchando. Y gobiernos como este te enfrentan a eso, ¿no? Bueno, a ser más fuerte en la lucha. Si no, te aplastan los bastardos (PA4).

Esta espectadora es dibujante, y dos de sus ilustraciones presentan personajes de *THT*. En uno de ellos aparece el personaje de Janine, a quien sacan un ojo durante el adiestramiento en el Centro Rojo por mostrarse rebelde.

Me dedico mucho al dibujo, a la ilustración sobre todo de este contexto, de las cosas que veo, de las cosas que pasan, de lo que pasa en las calles. Trato de dibujar y de plasmar eso que pasa en este contexto, o sea lo que me atraviesa, y lo vuelvo al papel. Eso es un poco mi trabajo. (...) Sí, agarré un personaje, esta chica que le sacan el ojo que empieza a encontrar el amor romántico de vuelta con su secuestrador, ¿no? De alguna forma. Digo, como su manera de salvarse al mismo

tiempo claramente no se salva, ¿no? Porque termina re loca. Como que absolutamente le ataca la cabeza (PA4).

La imagen va acompañada de la frase “Nunca deberían habernos dado uniforme si no querían un ejército”, pronunciada por la protagonista, haciendo referencia a la vestimenta que están obligadas a llevar, y un pañuelo verde, símbolo de la lucha por el aborto legal en la Argentina. A través de este último se puede apreciar la conjunción de ficción y realidad.



Figura 25. Dibujo Trewelina. PA4, 2019.

El otro dibujo presenta a June, la protagonista de la serie, vestida como criada, con el pañuelo verde, y la frase en latín “*Nolite te bastardes carborundorum*” (No dejes que los bastardos te aplasten), que, durante un episodio, encuentra escrita en el armario y, más tarde, escribe en la pared.



Figura 26. Dibujo Trewelina. PA4, 2019.

Otro tema importante que emerge durante el visionado de *THT*, y que las televidentes conectan con la vida real, es la religión. Plantean la importancia de reflexionar sobre los totalitarismos, que restan autonomía y libertad a los ciudadanos.

A mí sí me preocupó pensar en esto de cómo, por ejemplo, las iglesias evangelistas han ido tomando el espacio de poder en todos los países de América Latina desde Estados Unidos. Eso que en los territorios que nosotros trabajamos, en todos los barrios están un día, está lleno, y como que esa fuerza visible desde algún punto hasta ahora está avanzando un montón y que estas cuestiones relacionadas a las libertades sexuales, me parece que esto los incomoda mucho, esto, lo del derecho al placer más que nada (PA3).

La televidente argentina expresa que, más allá del control de las actividades y del cuerpo, lo que le preocupa es el desdén. Es decir, la serie le dejó pensando que en realidad

no nos encontramos tan lejos de lo sucedido en el universo ficticio, pues la acumulación de factores conservadores, junto a un fuerte arraigo religioso, avanzaron mucho sin que lo notemos.

Tanto la televidente mexicana, como una colombiana, encuentran también similitudes entre la serie y la realidad, en relación con el aspecto religioso en lo que tiene que ver con la restricción de las libertades y derechos de las mujeres y de las minorías.

Aquí en un estado que se llama Nuevo León, aquí en México, aprobaron que en las escuelas no se hable del aborto, sino que se hable siempre de salvar las dos vidas. Cosa que, pues a mí no me pareció correcto porque estás dando una idea errónea de la salud sexual y reproductiva, porque pues en ese estado hay muchas personas religiosas, entonces todo lo ven como un pecado. (...) Entonces en esa parte de la serie lo puedo relacionar con la vida real, que es el hecho de que muchas veces la religión toma un papel importante a la hora de legislar o sí, de hacer nuevas leyes o de prohibir ciertas cosas, justamente porque la religión te dice que no lo hagas. Y aunque se supone que es un estado en donde cada quien puede practicar lo que quiera, yo sí considero que muchas veces la religión católica, cristiana o la que sea, siempre juega un papel importante (PM1).

Yo he encontrado mucha similitud. He pensado en la serie y el tema otra vez de la religión y que Colombia, supuestamente, es un estado laico, pero hay muchos partidos que son religiosos, y son los que se quieren imponer y esos partidos políticos que dicen “no a la igualdad de género”, “no a la adopción gay”, “no a las demostraciones de afecto en lugares públicos”, “es que eso no es normal, es que Dios hizo al hombre y la mujer” ... Entonces yo digo, si se le da poder a un partido

político de esos (...), pues no sé si van a llegar a ahorcar o a lapidar, pero van a terminar quitándole derechos a las minorías (PC1).

El matrimonio infantil y la gestión del dinero por parte de las mujeres también son coincidencias temáticas que las participantes encuentran entre la realidad y la ficción.

En la universidad hacen como un mercado agroecológico, en el que van las señoras, entonces van las emberas, suciecitas, horribles, con sus muchachitos, que son un montón, suciecitos, horribles y ellas están ahí, tejiendo, haciendo los collaritos, vendiéndolos y tratando de hablar en español, porque ellos tienen su propia lengua entonces hay algunos que ni siquiera hablan español. Pero en el momento en el que uno va a comprar ni siquiera les pasa la plata a ellas. Aparece el tipo como por arte de magia y entonces uno se la pasa a ellos, cuando uno sabe, por lo que es en los pueblos, que esos emberas bajan, se quedan con toda plata de lo que han trabajado las mujeres, y se van a un prostíbulo. Y las dejan a ellas sin ni siquiera leche ni pañales para los muchachitos. Pero si ellas los dejan entonces a ellas las castigan en su comunidad. Por ejemplo: en la universidad hay una chica que trabaja en el Centro de Gestión Ambiental, que es de esa cultura y ella escapó, o sea, literalmente escapó. Porque sucedió eso, a ella la iban a casar a la fuerza, todo ese tipo de cosas, y la mamá peleó con el papá porque la quería salvar y él no quería salvarla. Y entonces, ¿qué pasó? A la mamá la castigaron, le dieron una pela horrible y ella logró escapar y encontró gente que le ayudó y a esa comunidad no volvió. Pero su mamá nunca logró escapar, entonces para mí Gilead no es algo tan alejado, pues, mira, está ahí en las montañas (PC3).

En Gilead, las niñas solo las están preparando para ser esposas y administrar un hogar. Esta serie toca un tema terrible que son los matrimonios infantiles; en teoría solo esperan a que tengan su primera menstruación y están listas para el matrimonio (como la esposa que le asignaron a Nick), no pueden aspirar a nada más. Es tan triste saber que eso aún sucede, cuántas niñas son vendidas por sus propias familias, puesto que no tienen dinero para mantenerlas y son una carga (PC3).

Las participantes también reconocen una conexión entre lo que conocemos como micromachismos o microsexismos y situaciones de mayor violencia, como las violaciones grupales. La correspondencia que encuentran se refiere al hecho de culpar a la mujer en diversas circunstancias, incluyendo aquellas que les ponen en peligro.

Una cosa que me impresionó, creo que lo pude ver más esta temporada que en la temporada pasada, es cuando pasan el flashback de que las madres, por llegar tarde a la escuela, por no llevarlo (al niño) al médico, qué se yo, cuando era el momento, ya sufren penalidades. Es como todo asociado a una superestructura. Quizás ahora no es que sufres penalidad física o, digamos, tangible, ni de dinero, pero sí te juzgan. (...) Otra cosa que puedo ver es que quizás acá o viviendo acá lo he visto más, en España digo, lo de que ha ocurrido desde hace un tiempo lo de las violaciones grupales. Y, como siempre, se culpa a la mujer, es lo que tú te pusiste, es que estabas borracha, es que tú saliste a esta fiesta; siempre el peso va, la culpa siempre es de la mujer, no del hombre, no de todo lo que han hecho los demás, sino culpa mía (PVI).

THT también presenta personajes femeninos que colaboran con el régimen. Este hecho, a su vez, tiene su analogía en la realidad: aquellas mujeres que se identifican con el

opresor o que desconocen la magnitud de la dominación. ¿Existen Serenas Joy en nuestro mundo?

*Sí, Patricia Bullrich¹². Sí, sí, sí. Yo creo que pasa con las cuestiones de clase y pasa con las cuestiones de género que cuando el oprimido se identifica con el rol del opresor es terrible, porque hay secuencias de *The Handmaid's Tale*, como por ejemplo (cuando) Serena lo manda al marido a violarla a Offred, capaz que a él en ese momento, ese día no se le habría ocurrido eso, y ella como pergeñando esas opciones que uno dice... “Amiga, ¿por qué haces eso?” (PA5)*

Vemos cómo la espectadora, a través de su percepción de la serie de televisión, trata de comprender por qué alguien que después sufrirá la opresión, al igual que las demás, decide colaborar y hacerlo más difícil para todas. La participante cree que esto responde a una alienación, producto de la misma cadena de violencia y dominio.

Y pasa, pasa cuando la gente pobre se mete a policía, pasa cuando las mujeres están alienadísimas que dicen, bueno, me colocan en un rol de poder, que no ven que dentro de ese supuesto rol de poder que les dan también están siendo oprimidas. Nunca va a haber equidad con los hombres mientras siga existiendo este sistema patriarcal. Yo creo que eso pasa un montón. Me parece ingenuo creer en esta cuestión maniqueísta de que el patriarcado se sostiene solamente porque los hombres son violentos y malo. No, es un sistema que hombres y mujeres abonamos al mismo, nosotras también tenemos cuestiones machistas internalizadas y sí, creo que esa cuestión de Gilead llevada al extremo, pasa. Y sobre todo las mujeres

¹² Ministra de Seguridad argentina entre 2015 y 2019.

oprimidas que se identifican con el opresor y se vuelven a veces peor incluso, mucho más violentas (PA5).

Y al examinar las razones que pueda tener una mujer para actuar de esta manera, enciende la necesidad de desarrollar la comprensión no solo sobre sus motivaciones, sino sobre el carácter ambivalente de los seres humanos, quienes estamos hechos de luces y sombras. Notemos cómo una participante extiende la meditación que hace del personaje de Serena a la figura de la ministra de seguridad de su país.

Me sigue como ayudando esta cuestión de lo empático desde lo emocional, como que me encariñé con un montón de personajes. (...) Es lo que pasa con el personaje de Serena, que no puedes odiarla, quizás para otros sea más fácil porque tiene en realidad o tuvo muchas actitudes más horrendas que buenas, pero las actitudes buenas que tuvo o el por qué tiene esas actitudes horrendas todo el tiempo te hace empatizar. Y después llevarlo a tu vida y decir, bueno, ¿cómo hago para ser sorora¹³ con Patricia Bullrich? (...) Incluso las mujeres que son antiaborto y todas esas cosas, hay mujeres que realmente no han tenido otra posibilidad y aparte de sus proyectos de realización personal tienen que ver con ser madres, se construyen a partir de ahí y realmente para ellas la maternidad es como algo sagrado y no pueden entender cómo una mujer puede decidir abortar, y no me puedo enojar con esa mujer. No puedo decir “ah, vas en contra de mis derechos”. Es el sistema el problema, esa mujer y esa experiencia de vida que coloca la maternidad en un lugar sagrado (PA5).

¹³ Practicar la sororidad.

Estas respuestas actitudinales hacia cierto tipo de personajes que, moralmente, presentan unas acciones y valores opuestos a los de las televidentes, dan cuenta de la adopción de una postura hacia el texto, que incluye apreciaciones tanto de aceptación como de rechazo. Schröder (2000), refiriéndose a la dimensión posicional de la audiencia, destaca que esa aceptación no es necesariamente la adopción de una posición hegemónica que supuestamente está inscrita en el texto, sino un acuerdo del receptor con lo que percibe como el mensaje de este. Sustenta que, dentro de ese marco, la adopción de una postura por parte de la audiencia debe conceptualizarse como un proceso de “conmutación”, aunque siempre es posible que existan respuestas inequívocas de aceptación o rechazo. En el caso de personajes como Serena, la televidente puede rechazar lo que ella hace y pensar que está mal, pero, igualmente, comprender o tratar de comprender al personaje y el camino recorrido para llegar hasta allí. En otras palabras, entender, a través del personaje de Serena Joy, la opresión que el mismo sistema ejerce sobre sus víctimas, las más inconscientes; y, de esta forma, aceptar el mensaje que el texto quiere darle.

La TV en el Cuerpo

"Lo que usted llama sentir es, en el fondo,
una manera de comprender".

Simone de Beauvoir. *La invitada*.

Tal y como afirma Cabrera (2015), los conceptos-imagen que pueden extraerse del visionado de una obra audiovisual son organizados por el intelecto, pero se encuentran guiados por la sensibilidad. Su carácter «logopático», producto de la interacción entre lo

racional y lo afectivo, aporta un conocimiento sobre las experiencias de otros a través de la identificación con ese otro. Comparto con el autor que el lenguaje audiovisual ofrece un tipo de articulación conceptual que aumenta el impacto emocional y que este es una forma legítima de pensamiento. Esto es porque el lenguaje audiovisual, concretamente la ficción audiovisual, facilita la inmersión en el relato a través de la impresión de realidad que parte de la combinación de medios técnicos, y es mediante la experiencia de su visionado, y la interacción de los elementos lógicos, que logramos interpretarlo.

Dicho de otra manera: la imagen en movimiento, por ser más sensorial, se aproxima a la experiencia vivida. Y si atribuimos sentido a los objetos a través de nuestra percepción, la serie se convierte en una extensión de nuestro cuerpo, en un medio para conocer el mundo; como en el ejemplo *merleauPontyano*, el bastón pasa a ser para el ciego lo análogo de su mirada.

Como hemos visto, el método feminista implica la creación de conciencia, es decir, la reconstrucción crítica y colectiva del significado de la experiencia social de la mujer, tal y como la viven las mujeres (MacKinnon, 1982). Cuando las mujeres televidentes observan en la pantalla el sufrimiento físico y psicológico de los personajes femeninos de la serie, experimentan en su cuerpo un dolor a su vez, porque reconocen su propia experiencia corporal, como muestran los diferentes testimonios de este relato fenomenológico. Y cuando digo cuerpo, me refiero a nervios, músculos y emociones. De igual modo, las alegrías, por pequeñas que sean, también son experimentadas por ellas y atreviesan la pantalla. Merleau-Ponty (1964) lo llama *intercorporalidad humana*, presente en nuestra percepción, sin requerir una equivalencia reflexivamente consciente: no tengo que *ponerme en tus zapatos* porque *estoy en tus zapatos*; es decir, una expresión pre-reflexiva, que es

posible porque el propio esquema corporal, femenino en este caso, permite esa esfera de intersubjetividad.

La serie generó en mí muchos sentimientos, por momentos mucho odio e impotencia. Desde el primer capítulo me enganché con la historia, me parecía horrible lo que estaba viendo, pero no podía dejar de mirarla. Creo que fue en el primer capítulo que me llamó mi mamá en la mitad de la serie y tenía las mismas sensaciones que yo; no recuerdo qué fue lo que nos alteró, solo me acuerdo de que las dos decíamos una sola sílaba: ¡NO! ¡NOOOO! Así de choqueadas estábamos (PA2).

Mira, de agarrarnos las manos, de estar sentadas acá en frente a este monitor, y de agarrarnos las manos, de llorar en el medio, de quebrarte por lo que le estaba pasando y porque te parece que a vos también... Es muy emocionante, me parece, todavía me emociona, porque pasaba eso, le gritabas a la pantalla, realmente. Y sentías todo eso. Alegrías, cuando sucedía alguna liberación, pero después, todo el tiempo era tremendo, ganas de matar, también. Que sí, pero produce como llanto y ganas de que salgan airosas de alguna forma (PA4).

No pude parar. En realidad, sí, en el segundo capítulo puse pausa con la mano temblorosa. Fue justo en la escena del parto, el primero, cuando la criada Janine pare el bebé, para entregarlo a una esposa que simulaba un parto en una cama contigua. Creí que no podría continuar. Estaba agitada, aturdida, esa y las violaciones de las criadas eran las imágenes más fuertes que había visto en una serie jamás. Me rompió la cabeza... Cuando recuperé el aliento, seguí, y ahí sí, hasta el final (PA7).

“Y porque te parece que a vos también”, dice la espectadora. La serie duele en el cuerpo de las televidentes y, si bien pueden poner pausa y comprender en cierto momento que es una ficción, las espectadoras empatizan de tal modo que las emociones se vuelven inaguantables.

Me parece terrorífico, todo eso, el hecho de tener que tener un parto sola, más todas las incertezas de lo que le va a pasar después a ella y a su bebé. Eso me pareció horrible. Y sí, sí, que me generó como dolor físico total, o sea, fue como sentirme ahí en ese lugar y angustia. Como taparme la cara por momentos, no poder verlo, qué sé yo, esas cosas (PA6).

Yo he tenido momentos viendo la serie de no poder seguir, de una sensación como de agitación, de angustia al punto de llorar. Bueno, pues obviamente lloré. Me parece que es la conexión con lo real (PA7).

No me acuerdo qué fue lo que pasó que un capítulo tan fuerte que yo le digo a Facu, que la miraba con él, “ay no no no, no, ya si se va a poner así, ya no la miro más” -risas- Porque como quizás se desbordó de lo que podía llegar a tolerar. Es como que ya no me gustaba más, pero, ay, la mente no puede resistir. (Siento) impotencia y ansiedad porque lleguen esos momentos de liberación, querer seguir viéndola para ver cómo se desencadena, como con la esperanza de que eso se tiene que desarmar (PA1).

En el episodio en el que la tía Lydia le pone el cosito a June... (...) Oh por Dios... De verdad me dieron ganas de llorar, y luego mostraron las chicas con los labios cerrados, o sea aparte de que te despojan de tu identidad, porque no tienen nombre,

te despojan de lo que eres. Ya no puedes hablar, no puedes hacer nada, no eres nadie, y para ellos eres un cero a la izquierda. Eso me da... terror (PC3).

En líneas generales me hace sentir vulnerable porque siento que el terrorífico lugar que es Gilead podría recrearse y ser real en unos años. Me genera una sensación de incomodidad e impotencia de no poder hacer nada, como suele suceder cuando empatizamos con una situación (PVI)

No, es angustiante. Eso es esa angustia, ¿sí? O sea, normalmente no es una serie, como yo decía, fácil de ver, angustia, es como estrés todo el tiempo. A veces te dan ganas de llorar, de gritar, de hecho, veces le grito al televisor, -ríe- como de la rabia, pero es más que todo angustia. O sea, como esa zozobra de que va a pasar algo, de que no sabes con qué van a salir. (...) Digamos lo que sentía y a veces que sí, frustración, ganas de llorar. No sé, o sea, como esas reacciones es bastante, digamos... No sé si física, pero, así como quedas después de verla, también quedas como con eso apretado en el pecho, eso es lo que siento cuando veo la serie (PC2).

Es muy interesante que la televidente diga que no sabe si siente una experiencia física, pero inmediatamente después, expresa que se queda con las sensaciones apretadas “en el pecho”. Finalmente, la esencia de sentir una emoción es la experiencia de una colección de cambios en el estado corporal, conectados con las imágenes mentales que han activado un ciclo específico del cerebro (Damasio, 1996).

La sensación general de la serie permanente era de ahogo... como que no libera nunca, una chance real de escapatoria o libertad, un poco cuando ella intenta escaparse... o cuando tenían que apedrear a una de las chicas y nadie lo hace finalmente... Escenas así liberan un poco, pero no creo que haya muchas o las

suficientes para lo que genera o me genera. Es tanta la tensión, que se libera poco, en ese sentido creo que por eso espero la próxima temporada, que quizás comiencen los momentos de liberación. Espero tener estómago para verla, porque tuve un bebé y me ha modificado bastante la sensibilidad y las preferencias de series o películas... Veremos qué me pasa con El Cuento de la Criada ahora desde otro lugar (PA1).

Físicamente mm, no sé, muy sensorial. No sé, nunca me pasó algo así, es como muy sensorial la serie. Me genera, aparte de todo eso que te comenté, no sé, como ganas de que alguien venga y me abrace, de estar con alguien y llorar juntas. Tiene que ser otra mujer, obvio no puede ser un hombre, pero no, no sé. Muy, muchas sensaciones así que... No sé cómo explicarlas porque es esa sensación de sentirte una porquería por sólo el hecho de ser mujer y sentir que necesitas que alguien venga y te haga un vino, te dé un abrazo, que te traiga un matecito -risas-. Algo para pasar el momento. Esas sensaciones (PA2).

Los testimonios de las participantes apuntan a un sentimiento de empatía que experimentan cuando ven la serie. Un factor que influye en este vínculo es el que tiene que ver con el largo camino recorrido junto a esos personajes de ficción, que se enfatiza con la entrega de capítulos cada semana. El personaje se hace familiar y genera la impresión de una historia compartida (Blanchet & Vaage, 2012).

Me gusta cómo está hecha, no sé, sentí siempre mucha empatía con la protagonista, con June, me ponía en el lugar de ella. Me generaba mucha impotencia, mucha angustia, muchas sensaciones que creo que ninguna serie me provocó. Y eso era lo que me hacía verla, y es que igual yo la veía en el momento en que subían los

capítulos por Paramount, creo que la daban acá. Y semana a semana era esperar los capítulos para ver qué le había pasado a la protagonista porque me movilizaba muchísimo su situación y quería ver qué era lo que había pasado con su vida, con su hija, con su marido, era muy movilizante todo, y eso era lo que me hacía verla (PA2).

Después, bueno, te había dicho que tenía una desesperación total, pero así nivel desesperación cuando no le terminaba de entregar el bebé, la bebé Serena a June en la última temporada. Me generó desesperación, cuando estaban en el trabajo de parto también. (...) Para mí no hay otra palabra porque me imagino que lo que a mí me generaba era lo mismo que le pasaba a June. (PA3).

Miedo, terror, tristeza. Eso en un principio. Después te genera como mucha impotencia y obviamente te preguntás a vos qué harías vos en esa situación (PA4).

Las espectadoras comparten un esquema corporal con los personajes: les resulta muy fácil imaginarse un dolor que ven infringido en otra, y también actúa como una confirmación de algunos temores personales. Temores que están directamente conectados con la realidad: tenemos la noticia de que sucede a otras mujeres en el mundo, incluso en nuestros países.

El personaje de Emily sufre algo a lo que siempre le he tenido miedo, la ablación del clítoris, el daño psicológico que esto debe ocasionar, no puedo imaginarlo. Negarle al cuerpo algo tan natural como el placer sexual. Me pregunto sobre todas esas mujeres y niñas que en este mundo que se supone es civilizado pasan por ese dolor (PC3).

Los “rituales” que hacían antes de violar, sí, violar a las criadas, se basaban en versículos tontos que los interpretaban a su conveniencia. Las escenas en donde hacían eso me daban mucho asco, impotencia y enojo; porque me ponía a pensar en todas aquellas mujeres víctimas de violaciones o trata de personas. Claro, que los que consumen “el servicio” de la trata no recitan la Biblia, pero lo grave ahí sigue, sentirte con el derecho de hacerle eso a alguien que no lo desea, que está en contra de su voluntad (PM1).

Creo que me ha dado más interés en el tema, quizás también más empatía, obviamente, vamos a lo mismo, quizás no creo que en la actualidad hay situaciones tan literales, pero sí más empatía en entender cómo las mujeres a veces pierden la voz, o sea pierden como sociedad. Quizás esa sensación de que, bueno, estamos todas en esto, de que no es lo que te pasó a ti lo que me pasó a mí. Es que te pasó a ti, me puede pasar a mí (PVI).

Creo que la escena que me impactó más en un principio, pues, fue cuando las secuestran y a la niñita, a su hijita Hannah, la alejan de ella- Creo que esa fue la primera escena que me impactó mucho porque pues sí, están alejando a una niña de su mamá y la mamá tiene un futuro incierto, no sabe todo el infierno que le espera. (...) Por ejemplo me recordó mucho a un caso que pasó aquí en México hace muchísimos años de unas señoras que creo que se las llamaba las Poquianchis, algo así, que eran señoras que prostituían a mujeres y luego les quitaban a sus bebés y los regalaban o los mataban, cosas así, entonces en esa escena la verdad sí me impactó mucho, porque yo en un principio pensaba que a la

niña la iban a matar o algo así, o que a June, después de lo que pasó con la otra niña (PM1).

Algunas de las informantes se mostraban conscientes, en sus comentarios, de la naturaleza artística y estética del texto audiovisual. Se fijaban en aspectos como la fotografía, el montaje, la música, los actores, etc., y en cómo estos aspectos formales influían en su forma de experimentar el visionado de la serie. Esta discriminación estética puede adoptar la forma de un continuo desde la inmersión hasta la distancia crítica, dos posiciones que pueden coexistir en la lectura de un solo televidente, ya sea desplazándose entre ambos extremos o experimentándolos de forma simultánea (Schröder, 2000).

En el caso de *THT* se expresa en ocasiones en que la televidente sabe que puede parar la reproducción de un capítulo, y lo hace; cuando es consciente de que ciertas decisiones de los protagonistas están motivadas por el guionista para hacer avanzar o detener la trama, en función del mercadeo o mantenimiento del interés del público; y cuando se da cuenta de que los recursos técnicos están al servicio de hacerle sentir sensaciones específicas. Las televidentes son conscientes en alguna medida de todo esto, pero, al mismo tiempo, experimentan las emociones, se sumergen en la narración y reaccionan de la forma en que hemos visto.

Lo que primero me llamó la atención de la serie fue la fotografía tan bien manejada, el uso de los colores y la actuación de las personas (PCI).

Creo que además algunos de los recursos artísticos, como las escenas largas sin diálogos, con primeros planos de la protagonista, que intenta expresar lo que va viviendo, piensa y siente, pero sin hablar, hacen que uno tenga que poner en juego sus propios sentimientos para interpretarlo (PA6).

Creo que la serie no es sólo como una combinación de una buena trama sino también desde lo visual también está muy bien hecha. Pues esas tomas, se nota el trabajo, los detalles, o sea, es una de esas series que tú puedes volver a ver e identificar cosas que no viste antes y la música, incluso hasta la música, también es muy acertada (PC4).

Toda la serie me ha impactado, es mi serie favorita, aparte de la temática que es potente, está la escenografía, la fotografía que es increíble y muy bien ejecutada (PVI).

El año pasado estaba con una amiga así, seguidora de la serie. La llamaba por teléfono y le decía “vi el capítulo tal, ¿viste la parte que...”. Y buscábamos, buscábamos por qué estaban vestidas así, por qué colores... Estábamos como muy metidas, como muy con necesidad de hablar de la serie. Bueno, más allá de que hacíamos apreciaciones, yo no soy una crítica de cine ni mucho menos. ni nada; pero, bueno, sí haciendo algunas observaciones que a nosotras nos parecen interesantes. (...) Estoy en grupos en Facebook donde hablan de El cuento de la criada y googleo, posteo, por supuesto, sí, cosas que voy encontrando (PA7).

Estos conocimientos del lenguaje audiovisual se encuentran en concordancia con las características que presentan los espectadores de esta era televisiva: más activo y exigente, resultado de los altos estándares de calidad y los relatos más sofisticados que presentan las series de televisión actuales (García-Martínez, 2014; Holloway & Littleton, 2016).

Importante resaltar que el influjo de las imágenes (planos detalle de larga duración, la iconografía, el vestuario, la escenografía, la música, el montaje) exige al espectador una inmersión que permite experimentar en su propio cuerpo las sensaciones, sin abandonar la

necesidad de “interpretar” los sentimientos de la protagonista. Como una espectadora apuntó, es necesario ponerse en el lugar del personaje, sentir lo que ella podría estar sintiendo (a través de la angustia, el ahogo que provocan ciertas secuencias) y guiarse por sus propios sentimientos para llegar a los que experimentan los personajes de la ficción. Si seguimos los planteamientos de Cabrera (2015), la experiencia del visionado que comprende un componente emocional es una forma genuina de pensamiento; y posibilita la comprensión del mundo al interactuar con los elementos lógicos de esa experiencia emocional. Así es como se construye el concepto-imagen, no solo es transmitido por el texto audiovisual: el espectador obtiene el conocimiento sobre la humanidad, la naturaleza, el mundo, al combinar estos dos componentes.

Y es una serie que nos despierta mucho las ganas de debatir y de pensar y de interpretar, porque esto que también te había comentado en el mail, de que la serie no te dice todo. Y eso me encanta, como ya te digo, como un valor artístico me parece muy logrado de la serie que es que le da mucho lugar al espectador. Te deja mucho lugar a la interpretación de los sentimientos de los protagonistas, de los diálogos, que las cosas que han querido decir, entonces uno tiene que del clima que generan las escenas, que uno se siente parte del ambiente, de ese ambiente asfixiante por momentos, uno se transporta y yo creo que eso está excelentemente logrado en la serie. Y bueno, entonces al dejar tanto vacío, tanto margen para el espectador, creo que eso facilita que nos motiva eso, nos da muchas ganas de juntarnos después a hablar de la serie, y a vos qué te pareció, vos qué entendiste, “casi me muero, viste cuando pasó esto” (PA6).

Nunca me había pasado una serie que no la pueda ver, no pueda ver dos capítulos seguidos directamente. Soy re-re-re consumidora, ¿viste? De series y de formato, pero esa no, no la puedo y también porque me parece maravillosa, me parece que es muy... Me sirve mucho para reflexionar más allá de que está muy bien hecha. En fotografía digo, tiene toda una forma de explicar ese mundo totalitario, el patriarcado así llevado a su máxima expresión, el rol de la religión; como te digo, esta cuestión de la organización teocrática como muy fuerte. Pero lo lleva a la vida a esto, dentro de un cuento de la criada y demás. Te lo va marcando con la fotografía, con la música... Me parece que tiene un impacto eso que te decía, lo que cala en las mentes y genera una angustia tan grande pero que ayuda a un montón de gente a ver (PA3).

Esta espectadora se refiere a la angustia y el miedo que experimenta como la inmersión total en el texto audiovisual. Ella, durante toda la entrevista y el relato personal, estableció de forma detallada la analogía entre la ficción y la realidad, y todos los detalles alegóricos presentes en el relato en relación con la estructura patriarcal que ella, como feminista, cuestiona. Esto me hace pensar que durante el visionado siente, y después se detiene a reflexionar lo visto, el análisis sucede después. Como bien dice Orozco (1996), la recepción es un proceso que no se limita únicamente al momento en que el espectador se encuentra frente a la pantalla, sino que sucede antes y después de este, y que prosigue, incluso, mezclándose con la vida cotidiana. Desde la perspectiva feminista, veremos a continuación cómo la televidente primero se sumerge en las emociones y luego reflexiona sobre ellas, tiempo después de dejar la pantalla:

A pesar de que muchos opinaban que no era recomendable ver esta serie de corrido por su alto contenido dramático, yo quería hacerlo, siempre he sido de las que si puede continuar una historia, lo hace sin importar el tiempo que tome. Sin embargo, en este caso decidí que era mejor aguantarme las ganas para dejar que mi mente procesara todas esas emociones y pensamientos. Si hay algo que me ha pasado con esta historia es que me quedo horas después repasando cada momento en mi mente porque no quiero que nada se me escape, quiero sentir y entenderlo todo (...) Digamos que yo siento que, cuando estoy viendo un capítulo, siento muchas emociones al mismo tiempo y cuando acabo el capítulo me quedo pensando, entonces eso es algo que me gusta, me gusta estar analizando, esas cosas. Digamos, me gusta ver cómo yo reaccionaría en una posición de esas, también (PC4).

Esta televidente puntualiza que ese proceso de sentir/pensar le permite meterse en la historia primero, para luego entender las implicaciones de lo que acaba de ver.

Me ha hecho como ser más consciente de que, no sé, de mi feminismo, ¿sabes? Yo antes como que sí, o sea soy mujer y ya, pero después de ver esa serie y darme cuenta de que siempre tiendo a buscar historias donde el centro sea la mujer, me he dado cuenta de que sí soy más feminista. Y digamos, yo me considero un poco diferente, o bueno no soy diferente, pero sí veo las cosas un poco diferente en cuanto a que no... Si yo voy a estar soltera toda la vida puedo estar soltera toda la vida o sea no... siempre me pongo a mí misma primero. Entonces esa serie me ayudó a reafirmar que eso está bien. Que eso no está mal a pesar de que la sociedad crea lo contrario (PC4).

Para casi todas las televidentes entrevistadas, sentir, por tanto, es comprender. Sentir es un medio para el conocimiento, no se comprende solamente con la inteligencia. Sentir es un verbo de percepción, no solo de emoción. Pero es necesaria la aproximación logopática (Cabrera, 2015), que incluya el componente racional para dar sentido a lo experimentado.

Sin embargo, no todas las informantes de este estudio dicen que realizan el ejercicio de reflexionar sobre los hechos, en relación con el género, que presenta la serie.

En principio te confirmo que por lo que miro la serie es por su realización audiovisual y sus actuaciones, pero claro que no puede dejarse de lado la trama, más que nada creo yo por el género de drama que tiene. No es que la haya comenzado a ver porque las mujeres tal o cual cosa, o la temática como puede ser tu caso. Me la recomendaron y comencé a verla. Lo cierto es que te diría que es como un buen plato de comida, no sé si me pongo a pensar y analizar tanto los ingredientes, sino que lo saboreo y lo trago jaja, un poco más simple quizás. (...)

Mi vínculo con la serie quizás sea más emocional que analítico. Deseo que esos personajes se liberen, deseo ver la justicia generada por ellas. No sé si me pongo a analizar tanto el rol social de la mujer en ese contexto, en este real o si fuese posible de suceder. Claramente, tendría que pensarlo con otra profundidad que la respuesta inmediata que puedo dar por teléfono. Intuitivamente te diría que no podría suceder, después hablaba con Facu y él me decía que cree que sí, que los alquileres de vientres hoy en día, que las mujeres que obligan a seguir adelante con sus embarazos después de violaciones, y otros temas más super contundentes que podrían vincularse con algún punto de la serie. Es cierto que al desglosarlo y

traerlo un poco a la realidad hay cosas tremendas que suceden, es real que la ficción pone todo en un extremo que a uno le cuesta pensar que sea posible algo así. Yo sigo pensando que no sería posible, pero, bueno, comprendo esos puntos también de los que me hablaba Facu, debate total jaja (PA1).

Aquí quiero anotar que la televidente, si bien expresa que no se pone a analizar las conexiones que tiene la ficción con la realidad, se conecta emocionalmente con los personajes deseando que se liberen de ese régimen y consigan justicia; lo que no hace nunca es tomar una posición sobre el trato que dan a las mujeres en el universo ficcional ni relaciona la trama con un mensaje feminista. También dice comprender ciertos detalles que podrían tener una correspondencia con la situación de la mujer en nuestros contextos, después de discutirlo con su pareja, lo que sugiere que tal vez la conversación es un ejercicio necesario para consolidar el mensaje que la ficción distópica quiere comunicar. Tal y como sostiene Orozco (1996), el proceso de recepción involucra la mediación de muchos componentes, como el sistema social y cultural. Su motivación, en un principio, está guiada por los aspectos artísticos y formales del producto audiovisual (hay que tener en cuenta que es una profesional y docente de artes escénicas) y, en segundo lugar, por la trama tan atrapante de una lucha (que ella no interpreta como feminista) por liberarse de un régimen opresor. Schröder (2000) considera que el televidente puede tener motivaciones a priori bastante estables hacia diferentes medios y géneros, y es posible que su cuestionamiento hacia el movimiento feminista, y sus expresiones sociales actuales como las concentraciones o marchas, tenga que ver con su oposición a realizar una lectura con perspectiva de género.

Sororidad

Otro tema muy presente en *THT*, y que emerge en la conversación con las participantes del estudio, es la sororidad:

Sororidad/ soridad/ sisterhood: pacto político de género entre mujeres que se reconocen como interlocutoras. No hay jerarquía, sino un reconocimiento de la autoridad de cada una. Está basado en el principio de la equivalencia humana, igual valor entre todas las personas porque si tu valor es disminuido por efecto de género, también es disminuido el género en sí. Al jerarquizar u obstaculizar a alguien, perdemos todas y todos. En ocasiones, la lógica patriarcal nos impide ver esto (Lagarde, 2009).

Las televidentes identifican acciones en los personajes femeninos que apoyan y animan a sus pares, así como la posibilidad de compartir recursos y capacidades para resistir el poder que las oprime. Un hecho muy interesante es que en la serie existen muchos momentos de sororidad entre las criadas, que comparten destino y horrores, y las Marthas, que son muy activas en el grupo de resistencia *Mayday*, pero las espectadoras se sienten conmovidas cuando las acciones solidarias vienen de parte de mujeres como Serena Joy, contradictora de la protagonista por casta, estatus e ideología. Por supuesto, cuando esta realiza acciones contra alguien de su propio género, ellas experimentan un gran rechazo. Dentro de los momentos más impactantes que las informantes recuerdan están:

El momento de la violación, el de la ceremonia, claro, porque tú lo ves y dices “esto es una locura”; o sea, cómo puedes permitir eso. Es el impacto de... creo que más que de la criada, del sentimiento que pudo tener la criada, lo que me impacta es cómo puede permitir la mujer, la esposa, que eso ocurra. Creo que es el shock

más grande, la emoción de cómo tú puedes permitir que... haber construido eso, o puedes lograr, no lograr, puedes consentir eso. Consentir que ocurra una violación de una mujer delante de ti. Para luego, producto de esa violación tener un hijo. O sea, es como lo más “choque” (PVI).

El día del parto del bebé de June y cuando Serena se lo entrega para sacarlo de Gilead. Como un acto de solidaridad entre mujeres (PA3).

La idea de que todas las mujeres de distintas clases sociales de Gilead (Esposas, Criadas, Marthas, Tías, No-mujeres y exiliadas) se unan para derrocar al régimen les entusiasma muchísimo.

Al final es interesante cómo Serena Joy le da su consentimiento a June para que saque a su hija de Gilead y no sufra lo que a ella le ha tocado o lo que le tocó a Eiden, quien murió ahogada. June, según vi justo hoy en el tráiler de la tercera temporada, es la que va a lograr unir a Serena Joy, Rita, Janine, Emily, la tía Lydia y a Moira para hacer algo en contra de Gilead (PC1).

Sí, como que también me resulta extraño que el accionar provenga solo de una persona, así no es posible. Me parece que es necesario que ellas, de solucionar, lo hagan juntas (PA1).

Quiero finalizar pensando en lo que nos está mostrando la última temporada, es esa esperanza, la valentía para generar un cambio y algo muy importante la sororidad, en realidad amo ese concepto, porque juntas podemos construir y conquistar todos los derechos que aún nos faltan (PC3).

La unión, la fuerza que existe en las mujeres pese a las adversidades, que se mantengan actualmente por donde están pasando, por las circunstancias que estén pasando (PE1).

Porque ahí también muestran el tema de la solidaridad, porque todas esas se hubieran podido escapar y al final lo que hicieron fue ayudarla a ella a escapar. Entonces no sé, yo creo que somos todas y ninguna al mismo tiempo, cuando ves la serie. Y es difícil juzgar a los personajes y decir “yo sería así” o “sería asá”; creo que uno es como un revoltijo de todos y juzgarlos es complicado porque la situación es extrema, entonces a priori uno puede decir cualquier cosa, puede decir: “no, yo sería pues la más heroína”, etc., pero es que en ese contexto es muy complicado (PC2).

Lo que más me gusta es ver la unión, las estrategias que como mujeres podemos adoptar. Por ejemplo, en el tema de las Marthas, tener su red para poderse ayudar, para poder conseguir, poder tratar de dar un golpe y, a través de ellas, tratar de llegar también a las criadas, porque las criadas tratan de conseguir de alguna manera su ingenio, su experiencia, sus conocimientos (PE1).

Algunas de las entrevistadas reflexionan sobre la relación entre las mujeres de la serie y lo que perciben en su vida cotidiana. Establecen una relación entre la ficción y la realidad, y piensan que lo que plantea la serie está basado en experiencias tanto positivas de sororidad, como negativas.

Por ejemplo, con mis compañeras de la escuela yo todavía me llevo mucho con ellas y entre nosotras nos apoyamos. Nos apoyamos cuando alguna está caída, obviamente tratamos de estar ahí, pues, la una con la otra. Yo lo manejo en el

entorno profesional, mis compañeras de trabajo y mis amigas que tengo en el trabajo igualmente nos apoyamos, y nos apoyamos en todos los sentidos, cuando una está mal, tratar de levantarse cuando no está trabajando, tratar de hacerlo para conseguir algo y yo lo veo en la serie (PEI).

Las tías tienen el poder y son mujeres que reprimen a otras mujeres, y pues eso lo ves todo el tiempo en todos los sentidos. O sea, todavía estamos en una sociedad patriarcal y machista en la que las mujeres se miran feo en los baños. Por favor, compiten por quién es más bonita. (...) Entonces yo creo que, para mí eso, de que las tías estén reprimiendo a otras mujeres, yo lo asemejo mucho a lo que sucedía en estos colegios¹⁴ (PC3).

Yo soy venezolana, viví un tiempo en Panamá y en Buenos Aires y un tiempito en Medellín también, me encantó. Y siempre, en todos lados, es como tú sales a la calle y yo soy de senos grandes y para mí eso siempre de adolescente ha sido a veces incómodo a la hora de vestirme, tengo que ver qué me voy a poner para que no se vea tanto. Es por la incomodidad de cómo los hombres, incluso las mujeres me pueden mirar por la calle. Pero la mirada de las mujeres es de desaprobación, o sea, ¿te vas a poner eso? (PVI).

Vemos cómo la serie les deja una impresión profunda sobre este aspecto clave del feminismo. Casi todas las participantes expresaron que la vía para salir de la situación que presenta la serie es la unión entre las mujeres de Gilead, incluso entre aquellas que no coincidan entre sí.

¹⁴ Colegios de monjas, donde estudió.

Derrocando Gilead

En el esfuerzo por comprender cómo la audiencia, conformada por sujetos sociales asistidos por múltiples mediaciones, dentro de las que se encuentra la televisión, interactúa con el mundo y se siente interpelada en la propia construcción de su ciudadanía, indagué sobre las ideas de las televidentes para transformar el universo que ven en pantalla. Quería distinguir si ellas percibían una salida al régimen ficcional que, a su vez, les diera pistas sobre cómo podría prevenirse una situación así en nuestra vida real, uno de los objetivos de las narraciones distópicas. Como sostiene Orozco (2018), reconstruir lo visto en la pantalla o querer transformar lo narrado le permite a la audiencia empoderarse frente a sí misma, frente a los demás y frente a la misma historia, y rehacer no solamente las relaciones deseadas con la trama sino con los demás en su propia comunidad.

De esta manera, lo contado en la pantalla debe inspirar a las audiencias a rehacer, cambiar y recrear las situaciones vistas, de tal manera que les permita situarse como los “hacedores” y “protagonistas” de nuevas historias que podrían cobrar realidad, y donde ciudadanos concretos de la audiencia podrían ser sus héroes y heroínas (Orozco Gómez, 2018, pág. 22).

En primer lugar, les pregunté por una posible salida de Gilead, por soluciones que ellas propondrían a ese régimen o cómo creen que actuarían de estar en la situación de cualquiera de las mujeres de la ficción. Las respuestas son variadas; unas consideran que mediante la resistencia y la obtención de aliados se podría derribar al régimen, pero otras creen que no hay salida, están esperando qué resuelve contar la historia para saber, y cuestionan los hechos como están siendo mostrados.

En realidad, yo personalmente no sé, capaz no haría nada. Te digo lo que yo me imagino, también es como ellas socialmente me parece que tendría que suceder la movida, te voy a decir. (...) No sé si puedo pensar yo como un personaje, sino más bien pienso en que tener que encontrar una empatía con la otra, ver cómo llevamos esta situación. Cómo no se rebelan todas juntas ante esa tía (PA1).

Expresa que no van a matar a todas las criadas, así que lo que deben hacer es unirse. *“Bebés, bebés, porque en sí, cuando ellas conocen su poder, que es la fertilidad que tienen, también podrían erigir un montón de cosas. Ellas podrían amenazar contra su propio vientre, contra su propia vida” (PA1).* Dice que, si eso es tan sagrado para ellos, deberían usarlo para su beneficio y poder.

Otras espectadoras se identifican con los personajes o se imaginan qué papel jugarían en esa organización social.

Para mí Emily, sí. Es mucho más yo, o sea como que todo el tiempo está tratando de salir, es más parecida a como soy yo. (...) No sé, ella es medio talibana igual, pero me parece que en esa circunstancia no hay otra. Ella se expone mucho, pero al exponerse evidencia de un modo más fuerte las cosas. En ese sentido, como cuando explota la otra chica que explota el Centro Rojo, que son las cuestiones extremistas, pero de una desesperación total para que deje de seguir creciendo eso, no sé. Es como muy... No sé. No sé qué haría la verdad (PA3).

Yo creo que sería una Martha si tuviera que estar en Gilead. Porque es como que me costaría muchísimo tener un rol, como las cosas que hacen tanto June como Emily. No sería como Janine, porque no soy una persona así tan de buscarle el lado

bueno a todo, pero sí, sí me vería siendo como Martha, creo que ocupó un rol más o menos similar así en mi militancia, como más de logística (PA5).

Pues al principio obedecer, obedecer. Porque, o sea, si no obedeces te lapidan, si no obedeces, te ahorcan o te cortan un dedo. En el caso de June, si no obedezco, no puedo ver a mi hija... Lo que yo haría sería buscar aliados, así como lo hizo June. Porque uno no está solo, siempre hay alguien que está sintiéndose igual. Entonces lo que yo haría: obedecer y sí, lo de la ceremonia no es muy agradable que digamos, pero obedecer mientras busco aliados. Entre todos los aliados ideamos una estrategia para o acabar con Gilead o salir de ahí (PCI).

Pensaría que si yo fuera criada y estuviera en Gilead atrapada debe ser lo mismo que June, tratar de encontrar a mis hijas, tratar de utilizar todos los recursos que tenga en mi alrededor para poder salir de ahí con ellas. Tratar de manejar la misma inteligencia que tiene June con respecto a sus amigas igual. Tratar de que no se olviden de que son mujeres, que no son solamente un objeto, que son mujeres. Y, a través de ellas, igual generar una conexión, tratar de llegar a las Marthas, tratar tal vez de llegar a otros... Pero al menos, digámoslo así, tratar de conseguir algo para ellas, para que puedan tener un poco más de opción, como lo hizo June. Yo creo que a ese punto sí podría llegar (PVI).

Si viviera en Gilead estaría con la resistencia, por supuesto. Estaría ahí armando ahí los grupos en Chicago, ya me hubieran encerrado, ya me hubieran atrapado... - ríe- Ya estaría huyendo, estaría ahí junto a June, no sé si tendría el coraje, la valentía, para encabezar una resistencia como lo hace June tan brillantemente, la actriz principal, pero que estaría con ella, a la par, sin duda. Estaría generando o

promoviendo conciencia en el entorno, generando aliadas, generando... estas cuestiones (...). Con mis amigas tirábamos todas esas cartas sobre la mesa y tratamos de aprender, de aprender de nosotras, de construir otras formas de avanzar haciendo un ejercicio permanente, además por esto, ponernos en esta situación, digamos, este esquema que se plantea tan complejo de la política nos pone a hacer otros ejercicios mentales, las lógicas a las que estamos acostumbradas, entonces decimos bueno, ¿cómo salimos de Gilead? Que puede ser tranquilamente cómo salimos de la Argentina que tenemos hoy, es la misma pregunta, la Argentina que tenemos hoy, con Macri¹⁵ a la cabeza, y salimos de esto con resistencia, pero sin perder de vista que el juego de la política que se plantea ahora es este, digamos, sí, es este y de que hoy tengamos la posibilidad de que una mujer asuma el Gobierno (PA7).

Sí, a ver... A mí me parece que es poco creíble que no está interviniendo la ONU, cómo no está interviniendo Canadá. Hoy, la ONU te interviene un país porque necesita petróleo y no van a intervenir Gilead... Me parece poco creíble que en el único lugar donde está pasando eso es en Estados Unidos y nada, ningún país está haciendo nada y todos sean cómplices de eso. Eso me parece un poco forzado, aunque no poco probable, porque digo... ha habido dictaduras donde todos los países linderos fueron cómplices. Y veo que están avanzando un poco en los caminos que han tenido los casos históricos, a medida que se empieza a saber lo que está pasando dentro, porque hay sobrevivientes, porque hay gente que se escapa y está dando su testimonio en la televisión y el mundo se empieza a enterar

¹⁵ Mauricio Macri, presidente de Argentina 2015-2019

realmente lo que está pasando, está movilizándolo un poco las alianzas externas y, por otro lado, que el sistema empieza a caer por su propio peso interno. Que empiecen a tener problemas de abastecimiento, o que estén teniendo problemas con la cúpula, digamos, los dirigentes. (...) Creo que la solución se va a caer de maduro en algún momento. Siento que el sistema no se puede sostener, así como está, y también se están empezando a ver que esto nada, no es como yo lo haya imaginado, en realidad, para donde está apuntando la serie es que la resistencia va a empezar a salir también de las propias mujeres cómplices del régimen. Como que Serena va a empezar a tener también un rol muy importante en todo esto. No me parece la solución más factible, me parece que ni, aunque todas las mujeres se rebelen, va a ser fácil porque el poder de los hombres está muy arraigado, hay un montón de cuestiones. Pero puede ser una mezcla de factores, uno todo el tiempo siente que es insostenible el sistema y, sin embargo, sí, todo el tiempo se sostiene (PA6).

Sí, la verdad es que sería un ejemplo tan complejo que parece que no tuviera salida por momentos. (..) Lo estamos hablando mucho con mis amigas, este último tiempo, además como tuvimos elecciones acá, se ven un poco más tomadas por eso y entonces estamos hablando de esto, de cómo se construye política desde el feminismo, cómo nos metemos en el sistema, cómo hacemos, le gambeteamos el sistema a nuestro favor, cómo nos metemos en estos espacios de poder, de decisión, cómo hacer para llegar, para acceder, digamos, o no es por ahí o hay que ir construyendo otro tipo de poder que vaya a la par con lo que está planteado,

porque lo que está planteado ya está demostrado que no tiene otra cosa para nosotros o para nosotras. Es tan complejo, qué sé yo, no tenemos respuesta (PA7). En el mundo de Gilead yo no le veo salida, por eso estoy esperando ver qué pasa, qué me cuentan. Pero en este mundo creo que la base es la educación si logramos que todo el mundo se eduque, pues van a cambiar mucho las cosas, pero una educación de verdad fundamentada en la integridad de las personas, no en el beneficio propio y no en el pensamiento de cada docente por decirlo así... Y, bueno, un mundo en el que de verdad seamos un Estado Social de Derecho (PC3).

Varias de las televidentes entrevistadas se sitúan en la prevención como una forma de no llegar a los extremos que plantea la serie televisiva y, es posible, que su conciencia acerca de la gravedad de la situación en la ficción le haga pensar con más determinación en las formas de adelantarse a un escenario como ese.

Entonces, les pregunté cómo hacer para prevenir un estado totalitario como el que muestra la serie televisiva, en caso de estar apenas gestándose. Una televidente fue categórica: *“Militando el feminismo. Militando el feminismo, en todos los aspectos de la vida. En mi trabajo milito, participo, en situaciones sociales, de proyectos colectivos que trabajo con mujeres. Militando activamente” (PA3)*. También le parece que es importante reflexionar sobre los totalitarismos y organizarse para que cada vez exista mayor democracia, libertad y autonomía.

Creo que fortalecernos como mujeres y estar más atentas en el caso de que nos quieran arrebatar algún derecho o pelear por la ley del aborto. (...) Bueno yo trabajo, salgo de mi casa, mantengo a mis hijos, no dependo de mi marido, por supuesto. Si bien hace mucho que estamos casados, tenemos cada uno su

independencia económica y pelear por los derechos que tenemos, que logramos y que tenemos que seguir logrando, movilizarnos, ir a las marchas, no quedarnos en las redes sociales. También, continuamente, estamos, bueno, yo digo estamos porque hablo de grupo ahora, pero en realidad hablo por mí, estoy todo el tiempo publicando cosas como para que esto no se invisibilice, hoy en día estamos luchando por la ley del aborto, mañana será otra cosa, evitar que nos corten nuestros derechos... Los que ya tenemos y lograr cosas nuevas también (PA2).

La militancia política o feminista es una actividad que practican cinco de las siete espectadoras argentinas.

Muchas cosas. Eh, bueno, primero milito en una organización que es mixta, es una organización política que tiene un frente de género, somos todas compañeras mujeres, pero pues en la vida política en general somos compañeros y compañeras. Estamos permanentemente tratando de deconstruir las formas patriarcales de hacer política que también las ofrecemos las mismas mujeres, lo que nosotros singularmente en la política, decimos acá en Argentina, conducir o hacer política poniendo la pija en la mesa, básicamente. Como esa forma patriarcal, que también la tenemos las mujeres, las mujeres que se destacan en roles políticos son mujeres que tienen una cualidad fálica, si se quiere, de hacer política. Tratamos de romper esa cuestión binaria de tener que ser un macho para tener un rol político, tratar de trabajar los lazos de empatía, comunitarios (PA5).

Milito, tengo varias actividades políticas. Está Argentina muy complicado y como que uno está inserto en varios espacios y todos los espacios se organizan. El gremio de docentes, tenemos un gremio ahora de becarios, también participo en las

movilizaciones feministas, entonces es como que día por medio tenés una marcha, algo que me parece súper importante estar (PA6).

Yo soy así, feminista como todas, «papapá» redes sociales «tiquitiquití» -sonido de teclas y risas-, estoy todo el tiempo trabajando con las redes sociales y generando contenido a veces propio y a veces compartiendo lo que hacemos todas. Por otro lado, en lo concreto, hicimos con esta agrupación feminista que tenemos acá en Totoras, llevamos adelante algunas cuestiones por ejemplo, bueno, en algún momento hicimos una charla sobre aborto legal con una funcionaria de la provincia que vino a explicarnos cuál era el recorrido que estaba haciendo la ley, cuáles eran las instancias en las que estábamos, muy esclarecedor para entendernos todas y también aspectos técnicos de qué era lo que se estaba debatiendo, de qué era lo que estaba vigente, que era lo que yo te comentaba antes, de pronto con lo de ILE que está vigente en 9 provincias (...). En lo concreto hicimos esto, pusimos en marcha el protocolo local de interrupción legal del embarazo lo cual marca un norte, marca un posicionamiento y también un esquema para el asunto de la localidad porque somos muchas, y en realidad lo que vemos es que en la mayoría de las ciudades como esta y aún más chicas no saben ni de qué estamos hablando, cuando las mujeres feministas en general van a hacer las consultas, no saben ni de qué estamos hablando. (...) Yo, ese es mi aporte, yo hago todo lo posible para difundir esto, hemos hecho notas periodísticas en las radios, en los canales de televisión de acá de la ciudad, que bueno, hay un canal de televisión. Y bueno, eso asociado a otros derechos como la diversidad sexual, como bueno,

por supuesto, todo ese caso... Argentina está demostrando ser además un país inclusivo y bueno, tenemos que estar a la altura de las circunstancias (PA7).

Pero la militancia o la organización en grupos o colectivos no es la única acción que podemos ejercer como ciudadanos. Las manifestaciones, marchas y el debate público, tanto en las calles como en las redes sociales de Internet, pueden considerarse también una acción de tipo político. De igual forma, nuestra participación electoral a través del voto o creando opinión, los debates con amigos o familiares sobre estos temas.

En mis actuaciones políticas, por ejemplo. Yo procuro ser bastante concienzuda, por ejemplo, al momento de votar, revisar por quién, los candidatos que estén alineados como a mis ideas, que yo soy más del tipo liberal, menos conservadora. El tema del respeto por las diferencias en mi vida diaria, por ejemplo el tema de la diversidad, que digamos yo no soy tan... política, no soy de las que salgo y hago marchas y cosas de esas porque pues, no es como mi personalidad, pero en mi vida diaria procuro fomentar en mí y en la gente con la que yo convivo el tema de la... Digamos, que debemos respetar y querer a todo el mundo sin importar cómo sea, si es hombre, mujer, gay, transexual, ultra religioso o ateo, digamos que yo sí, en mi actuar diario el tema del respeto; no de la tolerancia, pues tolerancia es una palabra terrible, sino respeto, respeto por quién eres, cómo eres y en eso digamos baso mis principios morales (PC2).

Precisamente, Schröder (2000), refiriéndose a la dimensión de implementación, sugiere que la preocupación de algunos investigadores sobre si las personas están usando sus diversas lecturas mediáticas como un detonante para la acción política depende de una noción bastante estrecha de lo que constituye la "acción política", en la que sólo parecen

contar los tipos tradicionales de comportamiento institucionalizado. Si, en cambio, anota él, pensamos en el comportamiento cotidiano como inherentemente político, se deduce que cada conversación en la que participamos es parte del proceso a través del cual se constituye la vida política de la sociedad. Ilustra de la siguiente forma: nuestras conversaciones cotidianas son políticas no solo cuando hablamos de política antes de una elección, sino también cuando hablamos con familiares, amigos, colegas, sobre problemas sociales cotidianos y elecciones que tenemos que tomar, desde lo local hasta lo global, como las causas y efectos de un aumento del 10 por ciento en el precio de la gasolina; el papel constitucional de la monarquía en los estados nacionales modernos; las consecuencias de un acuerdo salarial para los maestros de escuela en el área local.

No podemos tampoco olvidar que, desde el feminismo de los años setenta, *lo personal es político*. La feminista radical norteamericana Kate Millet (1995) consideró la relación existente entre los sexos desde un punto de vista político, y se propuso demostrar que “el sexo es una categoría social impregnada de política” (pág. 68), pues el poder está presente en las relaciones familiares y de pareja. Esto fijaría la atención en la vida cotidiana de las mujeres y del funcionamiento, y resistencia, del patriarcado en las acciones individuales, colectivas públicas o privadas.

Podemos observar cómo las televidentes mencionan acciones pequeñas, que pueden transformar la vida de pocas mujeres, pero cuya atención en las cuestiones de género va produciendo el cambio social.

Lo que está sucediendo con las mujeres de campo, allá en el sur en el medio de la nada. En un paraje súper hostil, lleno de odio, del macho, del campo que no tienen educación, no tienen educación académica, no tienen educación privilegiada que

tenemos nosotres. Sin embargo, esas mujeres, digo, se puede, se puede a partir de la lucha de que tus compañeras te digan, te ayuden a ver, otras académicas o no, y es una lucha re-chiquita pero se puede. Para mí eso es increíble, una amiga que conozco de allá que está alentando a estas mujeres para que dejen de tener pibes y de seguir ese flagelo que es cotidiano y lo está logrando. Y las mujeres están... No, es increíble. Así sean 10 (PA4).

Yo trabajaba en una consultora donde mi jefe era un hombre hiper machista y no fue un proceso que uno pueda marcar la cancha de entrada porque hay una relación laboral donde también es muy complicado. Primero, uno aparte necesita el trabajo, tampoco puede ir al choque todo el tiempo, pero, por ejemplo, fui aprendido a, con humor, marcarle que hay cosas que no están bien. Entonces haciendo unos chistes le voy diciendo que no está bueno unas cosas que dice, empiezo a poner límites con cuestiones laborales. No se sobrepasó nunca, pero sí hacerme chistes como “ah, te voy a mandar a atender a tal cliente que le pareces linda”, bueno, no. Que ni se le ocurra, “yo a ese cliente no voy a ir entonces”, por ejemplo. Y tenía una compañera que empezó a hacer eso. Como mi jefe la jodía con un cliente, ella dijo “bueno, no voy a atender más a ese cliente”, y no fue más a una reunión con ese cliente. Cosas así, como ir poniendo ciertos límites donde uno puede, desde lo cotidiano (PA6).

Creo que la palabra que resume más o menos lo que te dije, es educación, tanto para uno mismo y también educación para saber comunicar las ideas. Porque tú te puedes saber toda la información, todo, pero saber comunicar y siempre desde la amabilidad. Y tratar de quizás tocar los puntos bueno de entorno más cercano.

Otra cosa que yo siempre apoyo es tratar de quizás buscar pequeñas organizaciones que trabajen con ciertos temas que te interesan y hacer trabajo voluntario... Lo mismo, no tienes que trabajar todo el año ni tienes que hacer... Pero sí, siempre es bueno la ayuda y sobre todo la ayuda monetaria si está dentro de tus alcances. Pero básicamente la educación para uno y para colaborar en el entorno en el que uno se está desarrollando (PVI).

Yo doy clases de inglés, tratar un poco de poner cuñas de tensión en, a veces, comentarios que surgen en las clases o mismos micromachismos que tenemos súper internalizados. Siempre tratar de deconstruir, aunque sean esas pequeñas cosas dentro de lo que puedo, porque no sé, si diera clases de sociología tal vez tuviera mucha más chance que dando inglés. -risas- Pero intento (PA5).

Los "micromachismos" también son algo que vivimos cotidianamente (un poco más acentuados en la serie) y el parecido con la realidad, asusta, viendo cómo automáticamente nos indignamos con cosas que pasan en ese mundo ficticio, pero las dejamos pasar todos los días en nuestros entornos. (...) No le podemos pedir a la ficción, para mí, es mi postura, no le podemos pedir a la ficción lo que no estamos haciendo en la vida real. Hay gente que cree que sí, que el arte tiene que ser una herramienta revolucionaria y que, a partir del cambio en el arte, podemos cambiar. Yo estoy en un punto intermedio, no sé, me parece que el arte crítico está buenísimo y que nos hace pensar un montón, pero que tampoco le tenemos que exigir al arte. O sea, yo criticó Game of Thrones porque me divierte, no porque

pretenda que GoT tenga una postura feminista cuando nuestro presidente no la está teniendo. Y hay alguien que puso un tweet así en ese sentido, medio en chiste: veo gente manifestándose, organizando una manifestación en el obelisco por el final de GoT y le acaban de anular la jubilación de las amas de casa y nadie salió a protestar. Yo soy más de esa, protestemos por cosas más... igual cosas que son prioridad para el bienestar, pero, como que no. El arte para mí no tiene la obligación de ser políticamente correcto. Incluso soy muy seguidora de eso, del humor políticamente incorrecto y me parece que también es divertido (PA6).

Esta televidente cuestiona su realidad y llama la atención sobre la forma en que, cuando lo vemos en pantalla, nos indigna, pero en nuestra vida cotidiana somos incapaces de ver. De esta manera, pienso que tomar conciencia, establecer estas relaciones entre la ficción y la realidad, y ser más críticos puede ser considerado también como una acción política. La responsabilidad y el compromiso están del lado del espectador. Finalmente, no podemos controlar completamente que la televisión sea mejor, pero, tal vez, una forma de hacerlo es siendo mejores televidentes.

Capítulo 6. Interpretaciones Finales

La política feminista está perdiendo fuerza porque el movimiento feminista ha perdido definiciones claras.

Tenemos esas definiciones. Reivindiquémoslas. Compartámoslas. Volvamos a empezar. Hagamos camisetas y pegatinas, postales y música hip-hop, anuncios para la televisión y la radio, carteles y publicidad en todas partes, y cualquier tipo de material impreso que hable al mundo sobre feminismo. Podemos compartir el mensaje sencillo pero potente de que el feminismo es un movimiento para acabar con la opresión sexista. Empecemos por ahí. Dejemos que el movimiento vuelva a empezar.

bell hooks

El objetivo que guio este trabajo investigativo desde el inicio fue comprender la relación entre ficción televisiva, percepción y consciencia feminista. La idea de una audiencia femenina que ya no se enfrenta únicamente a contenidos mediáticos que presentan ideologías hegemónicas o roles estereotipados de los géneros sino, por el contrario, a productos de la cultura popular que reafirman o bosquejan ideas alternativas que propenden por el pensamiento crítico o denuncian la opresión sexista y de distintos órdenes, requería una aproximación a cómo esas espectadoras estaban recepcionando este tipo de mensajes.

En primer lugar, entendemos la televisión como un escenario cotidiano de representación social que, además, cuenta con la capacidad de impactar lo cognitivo y lo afectivo al mismo tiempo. Concentrándome en el caso específico de la ficción, me pregunté cómo lo imaginario y lo artificioso de una narración puede comprender en su interior las verdades que como seres humanos buscamos en la realidad. La misma imaginación que hay que activar como espectadores para comprender las motivaciones, temores y sentimientos de los personajes es la que empleamos para entender a las personas reales y para relacionarnos con ellas, condición muy importante para poder *vivir juntos*.

La palabra Televisión procede de la conjunción de “tele” (lejos) y “visión” (ver); por lo tanto, la «televidencia» puede entenderse como *ver lejos*, que puede tener dos acepciones: *ver desde lejos* o *ver más lejos*. Vemos desde lejos porque lo que ocurre allí no nos está pasando en realidad, lo estamos observando a través de una pantalla; pero, también vemos más lejos, más allá de lo que esas imágenes nos cuentan: nos apoyamos en ellas para extender nuestro conocimiento sobre otros seres humanos.

Por otro lado, nuestra percepción del mundo ocurre a través de nuestros sentidos, de nuestro cuerpo fenomenal. Para aproximarnos al sentido que las televidentes dan a lo que observan en el relato audiovisual, debemos conocer su experiencia, cómo se les revela a ellas a través de sus emociones y sentimientos. No es la existencia la que se deduce del pensamiento sino al revés: lo que vivimos condiciona nuestro pensamiento.

La experiencia *situada* de las mujeres condiciona nuestra existencia y la subjetividad del cuerpo femenino otorga significados culturales a nuestra experiencia vivida. A esto le podemos llamar conciencia encarnada; y la tradición feminista se ha ocupado desde siempre de nuestra conciencia de ser, de reconocer las desigualdades con base en el género.

Adicionalmente, esa concienciación feminista, como método para luchar contra la opresión de un género sobre el otro, utiliza las experiencias de vida de las mujeres para que otras puedan hallar allí un significado común que permita comprender que la opresión no es un problema individual y, así mismo, su lucha por encontrar la solución. Consiguientemente, esta conciencia es la condición necesaria para advertir la situación personal, identificarla como colectiva, y actuar en consecuencia.

Luego, si el feminismo parte de un principio de autoconciencia, la percepción que puedan tener las espectadoras sobre un contenido ficcional televisivo de corte feminista puede darnos luces sobre su autoconciencia en la realidad. ¿Qué dice a las espectadoras latinoamericanas una serie de televisión estadounidense como *THT*, que parece denunciar y simbolizar las luchas de las mujeres en todo el mundo y todas las épocas? Lo primero es que, por tratarse de una ficción distópica feminista, ofrece un grado de abstracción por presentar un mundo lo suficientemente *ajeno* como para que cualquier mujer, más allá de su nacionalidad, pueda identificarse. Lo segundo es que podemos interpretar que, en ese mundo, los valores o las preocupaciones universales del feminismo están presentes, se nos hacen *familiares*, y nos invitan a considerar el género como una categoría política que sobrepasa los límites de clase, etnia y nacionalidad.

De modo que, como he explicado en este trabajo, la fenomenología re-sitúa las esencias (de la percepción, de la conciencia) dentro de la existencia. Esto es, la percepción y la conciencia como predominio de la experiencia. Y esta experiencia, sea real o ficticia, es auténtica, pre-reflexiva, intuitiva. De esta manera, lo fantástico (la ficción televisiva) conecta con una potencialidad de la realidad a través de lo que percibimos al entrar en contacto con ella.

Varias de las televidentes participantes de esta investigación se identifican como feministas; lo eran desde antes de ver la serie y fue una de las razones por las que se interesaron en ella. Algunas de este grupo practican la militancia feminista (y de otro tipo), a través de organizaciones o colectivos, y todas creen en las prácticas cotidianas como el escenario para erradicar el sexismo. Llama la atención el tono amable y comprensivo que expresan por las mujeres que no se denominan feministas, o los familiares, amigos o compañeros de trabajo que discriminan o ignoran el tema, como una forma de erradicar las ideas erróneas y encontrar más recepción para la difusión del pensamiento feminista. Por otro lado, aquellas participantes que no se consideran feministas, y cuyo interés por la serie no está exclusivamente basado en la perspectiva de género sino en otros aspectos estéticos y creativos del producto audiovisual, se refirieron siempre en su discurso a la igualdad entre los géneros y a la unión entre las mujeres para enfrentar esta desigualdad; aspectos ambos que son fundamentales en *THT*.

Dos elementos permiten establecer el nivel de consciencia feminista de las televidentes. En primer lugar, que las televidentes logren identificar los temas principales de la trama y, en segundo lugar, cómo estos representan algunos de los temas importantes para el feminismo. Esta conexión que establecen las espectadoras entre la ficción y la realidad, y las posibles implicaciones que supone reconocer este vínculo, confirman las posibilidades de las narraciones audiovisuales para elicitación de emociones, sentimientos y reflexiones que contribuyan al fortalecimiento de una consciencia feminista y ciudadana. El esquema corporal de las televidentes les ofrece un conocimiento de primera mano, una comprensión logopática, sobre lo experimentado por los personajes femeninos de la ficción, lo que establece un vínculo empático automático que supera lo que las palabras puedan

expresar. En ese sentido, si el método de concienciación feminista buscaba la identificación reconstruyendo crítica y colectivamente el significado de la experiencia social de la mujer, tal y como la viven las mujeres, a través de la comunicación de sus historias personales, la experiencia del lenguaje audiovisual aporta un componente sensorial que ensancha las posibilidades de esa identificación.

El ponerse en el lugar de la otra e imaginar una solución a los problemas que presenta el universo ficticio de Gilead llevó a las informantes a querer anticiparse a tales acontecimientos en la realidad. La ficción funciona perfectamente como advertencia, sobre todo por el hecho de presentar en sí misma el primer gran indicio de un mundo distópico: las personas no pensaron que algo así sucedería y por eso no actuaron. La salida para un mundo totalitario con negativas implicaciones para las mujeres que ofrecieron las televidentes fueron militar el feminismo, ya sea en organizaciones que trabajan por el bienestar de las mujeres o desde su propio lugar en el mundo, cotidianamente, en sus trabajos, relaciones familiares y amorosas. También consideran muy importante la protesta por los derechos que peligran y la lucha por conseguir aquellos que todavía no se han adquirido, considerando que la comunicación y la visibilización son armas muy importantes para conseguir el objetivo y, sobre todo, para continuar debatiendo, aprendiendo y construyendo sobre el feminismo.

Hay una experiencia socializante fuerte, que es la nueva ola de ideas feministas, que ayuda a las televidentes a interactuar con este tipo de contenido televisivo, preocupado por cuestionar la ideología sexista. Sin esto, no es posible que haya un proceso de interpretación de esas experiencias sensoriales al visionar la serie de televisión, por fuertes que sean las escenas y por mucho que duelan al cuerpo. El no comprender las ideas del feminismo

(confundirlas en su definición) tiene la capacidad de neutralizar las conclusiones a las que llegan las mujeres sobre las causas de lo que sucede en la ficción. Y, en perspectiva, en la propia realidad. Sin embargo, las ideas de equidad/igualdad de derechos y oportunidades entre los géneros, y de la sororidad como la bandera más visible de lo que muchas entienden por feminismo, persisten más allá de su denominación literal. Por lo tanto, al verlas claramente expresadas en *The Handmaid's Tale*, cumplen con la labor de despertar su conciencia feminista aun cuando eso no signifique estudiar teorías y libros sobre el género, o convertirse en activista: con la necesidad y conciencia de que esos son los aspectos en los que hay que trabajar desde la propia cotidianidad, existe un considerable impacto en su vida diaria.

Me entusiasma pensar que este estudio, con perspectiva fenomenológica, puede ser un aporte para discutir sobre las experiencias vividas de las espectadoras al visionar una serie de televisión con altos estándares de calidad y perspectiva de género, y que los hallazgos de este trabajo puedan ser considerados contribuciones importantes para pensar en un televidente más crítico, creativo y consciente. En ese sentido, la descripción y el análisis de la experiencia del cuerpo femenino durante el visionado, y cómo esta impacta en sus posteriores reflexiones y conclusiones sobre la realidad, además de las acciones colectivas e individuales, puede significar un debate sobre las oportunidades de la autoconciencia feminista como acto político.

En relación con las limitaciones del estudio, el trabajo describe la experiencia de las televidentes a partir de lo que ellas han contado, tanto en un relato personal de elaboración propia, como a través de entrevistas en profundidad. Habría sido también muy esclarecedor poder grabar sus experiencias de visionado, en el mismo momento en que ocurrían. Esto no

fue posible pues la investigación empezó entre la emisión de la segunda y tercera temporada. No obstante, considero que, así como sus respuestas pudieron haberse visto influenciadas por la interacción con la investigadora, la presencia de una cámara durante el visionado también podría haber afectado sus reacciones emocionales. Y, como explico en el apartado de la metodología, creo que acudir a su memoria fue una oportunidad relevante para traer a la conversación aquello a lo que otorgaron mayor significación.

Como educadora, me queda la pregunta de si la utilización de la ficción televisiva para conseguir este tipo de objetivos críticos debe de hacerse forma deliberada o debemos dejar que siga ocurriendo de forma espontánea. Hoy en día se habla de adoctrinar cuando se enseña a los jóvenes a cuestionar ciertas estructuras ideológicas del pasado, pero no es necesario hacerlo para motivar su pensamiento crítico: basta con brindarles las herramientas para el análisis o, al menos, ponerles en contacto con cierto tipo de contenidos que tengan la facultad de hacerlo por sí mismos, como es el caso de *The Handmaid's Tale*.

En el futuro, pienso que sería importante investigar qué están haciendo con y cómo están decodificando las más jóvenes, incluso las niñas, la televisión que presenta perspectiva de género y roles menos estereotipados de las mujeres, o que simpatizan con la igualdad entre géneros y la sororidad. Por ejemplo, series de televisión para público infantil y juvenil (tipo *She-Ra* o *Sabrina*) que no presentan una alusión directa al feminismo, sino que establecen ya un mundo en donde la igualdad se da por garantizada, aunque pensemos que el interés de las cadenas y productores obedezca a simplemente una moda feminista. También sería muy interesante saber qué sucede en la mente y corazones de los niños varones. Sospecho que no ven este tipo de series, pero sería interesante un laboratorio para ponerlos en contacto con ellas.

El desarrollo de la identidad feminista en las mujeres es un proceso que tiene varias etapas y que, además, depende de muchos factores y mediaciones. Si la cultura popular, en algunas ocasiones, ha contribuido a desvirtuar las intenciones del movimiento feminista, también puede contribuir a una conciencia que ayude a las mujeres a identificarse con premisas necesarias para su liberación y consecución de derechos, incluso si no llaman a este ejercicio *feminismo*.

Referencias

- «binge-watch». (20 de Enero de 2020). *English Oxford Living Dictionaries*. Obtenido de <https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/binge-watch>
- Abad-Gutiérrez, R. (2019). *Cuando el futuro es pasado. El cuento de la criada, una distopía televisiva*. Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Valladolid.
- Alcoff, L. (2000). Phenomenology, post-structuralism, and feminist theory on the concept of experience. En L. Fisher, & L. Embree, *In Feminist phenomenology* (págs. 39-56). Springer, Dordrecht.
- Alonso, C., & Bleda, C. (2005). Las implicaciones del feminismo para la identidad social de las mujeres. *Anuario de psicología/The UB Journal of psychology*, 36(2), 143-158.
- Álvarez-Mateos, M. (2016). La fenomenología del cuerpo en Merleau-Ponty como superación del dualismo sartreano entre el ser en sí y el ser para sí. *Análisis*, 48(89), 411-430.
- American Psychological Association. (2010). *Manual de Publicaciones de la American Psychological Association* (6 ed.). (M. G. Frías, Trad.) El Manual Moderno.
- Ang, I. (1985). *Watching 'Dallas': Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. Methuen.
- Aránguez-Sánchez, T. (2019). La metodología de la concienciación feminista en la época de las redes sociales. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 45, 238-257.
- Atwood, M. ([1985] 2017). *El cuento de la criada*. Salamandra.
- Bergoffen, D. (2000). From Husserl to Beauvoir: Gendering the perceiving subject. En *Feminist phenomenology* (págs. 57-70). Springer, Dordrecht.
- Blanchet, R., & Vaage, M. (2012). Don, Peggy, and other fictional friends? Engaging with characters in television series. *Projections*, 6(2), 18-41.
- Blanco, M., & Castro, A. (2007). El muestreo en la investigación cualitativa. *Nure investigación*, 27(4).
- Bonilla, S. (2008). *La participación local: Espacio de formación humana y desarrollo local. La dinámica comunitaria y el programa 'Agua para Siempre'*. Tesis Maestría. Universidad de las Américas, Departamento de Ciencias de la Educación.
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using Thematic Analysis in Psychology. *Qualitative research in psychology*, 3(2), 77-101.
- Briones, G. (1996). *Epistemología de las ciencias sociales*. Icfes.
- Cabrera, J. (2015). *Cine: 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Gedisa. Recuperado el 19 de 2 de 2020, de <https://ezproxy.uninorte.edu.co:2113/lib/unortesp/detail.action?docID=4909168>
- Carrasco-Calvi, A. (2018). *Las criadas de ayer y hoy*. Trabajo integrador final. Universidad Nacional de La Plata.
- Cascajosa-Virino, C. (2016). *La cultura de las series*. Laertes.
- Castillo, M., & Montes, B. (2007). Validación de escalas relacionadas con la Socialización del género. *Revista electrónica Universidad de Jaén*.
- Cavalcante, A., Press, A., & Sender, K. (2017). Feminist reception studies in a post-audience age: returning to audiences and everyday life. *Feminist Media Studies*, 17(1), 1-13. doi:10.1080/14680777.2017.1261822

- Cazares-Torres, I. (2019). *La condición femenina desde el cuerpo vivido*. Master's thesis, Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Departamento de Filosofía.
- Damasio, A. (1996). *El error de Descartes*. Andrés Bello.
- Davies, C. (1999). *Reflexive Ethnography. A guide to researching selves and others*. Routledge.
- De Beauvoir, S. (2014). *El segundo sexo*. Debolsillo.
- De la Cuesta-Benjumea, C. (2011). La reflexividad: un asunto crítico en la investigación cualitativa. *Enfermería clínica*, 21(3), 163-167.
- Descartes, R. (1980). *Tratado del hombre* (Vol. 663). (G. Quintás, Trad.) Editora Nacional.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. (J. Claramonte, Trad.) Paidós Estética.
- Dorfman, A., & Mattelart, A. (1978). *Para leer al pato Donald*. Siglo XXI.
- Downing, N., & Roush, K. (1985). From Passive Acceptance to Active Commitment: A Model of Feminist Identity Development for Women. *The Counseling Psychologist*, 13(4), 695-709.
- Eisenstein, S. (1990). *La forma del cine*. México: Siglo XXI.
- Fisher, L. (2000). *Feminist phenomenology*. Springer, Dordrecht.
- Fisher, L. (2011). Gendering embodied memory. En *Time in feminist phenomenology* (págs. 14-91).
- Fiske, J. ([1987] 2009). *Television culture*. Routledge.
- Flores, P., & Gómez, N. (2019). Testimoniando el testimonio: estrategias identitarias para resignificar la memoria común. En *Comunicación para el cambio social: propuestas para la acción* (págs. 87-110). Tirant lo Blanch.
- Fuster-Guillen, D. (2019). Investigación cualitativa: Método fenomenológico hermenéutico. *Propósitos y Representaciones*, 7(1), 201-229. doi:<https://dx.doi.org/10.20511/pyr2019.v7n1.267>
- Gallo-Cadavid, L. (2006). El ser-corporal-en-el-mundo como punto de partida en la fenomenología de la existencia corpórea. *Pensamiento educativo*, 38, 46-61.
- García-Martínez, A. N. (2014). El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión. En E. Fuster, *La figura del padre nella serialità televisiva*. EDUSC.
- González, J. (1994). *Más (+) cultura (s): ensayos sobre realidades plurales*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Guillermo Prieto, A. (2020). *¿Será que soy feminista?* Penguin Random House.
- Guyard, E. (2012). Para un acercamiento a la recepción de los textos de metaficción. En *Metanarrativas hispánicas* (págs. 55-71). Münster: LIT.
- Hall, S. (1980). Codificar y decodificar. *Cultura, media y lenguaje*, 129-139.
- HBO (Dirección). (1998). *Sex and The City [serie de televisión]* [Película].
- HBO (Dirección). (1999). *The Sopranos [serie de televisión]* [Película].
- Hermes, J. (2014). Rediscovering Twentieth-Century Feminist Audience Research. En C. Carter, L. McLaughlin, & L. Steiner, *The Routledge Companion to Media and Gender* (págs. 61-70). Routledge.
- Holladay, H., & Classen, C. (2019). The drip, drip, drip of dystopia: The Handmaid's Tale, temporal boundaries, and affective investment. *Feminist Media Studies*, 1-16.
- Holloway, D., & Littleton, C. (9 de Agosto de 2016). *FX's John Landgraf Sounds Alarm About Potential Netflix 'Monopoly,' Overall Series Growth*. Recuperado el 22 de Enero de 2020, de Variety: <https://variety.com/2016/tv/news/fxs-john-landgraf-netflixs-massive-programming-output-has-pushed-peak-tv-1201833825/>

- hooks, b. (2017). *El feminismo es para todo el mundo*. Traficantes de sueños.
- Howell, A. (2019). Breaking silence, bearing witness, and voicing defiance: the resistant female voice in the transmedia storyworld of *The Handmaid's Tale*. *Continuum*, 33(2), 216-229. doi:10.1080/10304312.2019.1569392
- Hulu (Dirección). (2017). *The Handmaid's Tale* [serie de televisión] [Película].
- Hustvedt, S. (2017). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres: ensayos sobre feminismo, arte y ciencia*. Seix Barral.
- Igartua, J., & Fiuza, D. (2018). Persuading with Narratives Against Gender Violence. Effect of Similarity with the Protagonist on Identification and Risk-Perception. *Palabra Clave*, 21(2), 499-523. doi:10.5294/pacla.2018.21.2.10
- Igartua, J.-J., & Marcos-Ramos, M. (2015). Influence of character type and narrative setting on character design for fictional television series. *Communication & Society*, 28(1), 63-77.
- Irigaray, L. (1992). *Yo, tú, nosotras* (Vol. 7). Universitat de València.
- Irigaray, L. (2007). *Espéculo de la otra mujer* (Vol. 47). Ediciones Akal.
- Izquierdo, G. (2015). Informantes y muestreo en investigación cualitativa. *Investigaciones Andina*, 17(30), 1148-1150.
- Jacks, N. (1993). La identidad cultural como mediación simbólica. *Comunicación y sociedad*, 17-32.
- Karlyn, K. (2005). Scream, cultura popular y el feminismo de la tercera ola: "Yo no soy mi madre". *Lectora: revista de dones i textualitat*, 11, 43-73.
- Krakowiak, K., & Oliver, M. (2012). When good characters do bad things: examining the effect of moral ambiguity on enjoyment. *Journal of Communication*, 62(1), 117-135.
- Lagarde, M. (11 de junio de 2009). La política feminista de la sororidad. *Mujeres en Red, el periódico feminista*. Recuperado el 6 de octubre de 2020, de <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1771>
- Lerner, G. (2019). *La creación de la conciencia feminista. Desde la Edad Media hasta 1870*. Katakarak.
- Levinson, P. (2019). Las Tres Edades de la Televisión. En A. Caminos, A. S. Médola, A. Suing, & (Orgs.), *A Nova Televisão – do Youtube ao Netflix* (págs. 21-25). Ria Editorial. Recuperado el 19 de Agosto de 2019, de <http://www.riaeditorial.com/index.php/a-nova-televisao-do-youtube-ao-netflix/>
- Lozano, J. (2003). Consumo y lecturas negociadas de noticieros televisivos en Monterrey, Guadalajara y México, DF. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 9(18), 43-56.
- Maceda, M. (1991). Apariencia y realidad: el uso de la metáfora en *The Handmaid's Tale*. *Epos: Revista de filología*(7), 475-484.
- MacKinnon, C. (1982). Feminism, Marxism, method, and the state: An agenda for theory. *Signs: Journal of women in culture and society*, 7(3), 515-544.
- Martín, J. (2018). Reasons and effects of the Peak TV era. *CUICIID 2018*, (págs. 85-87).
- Martín, L. (2013). En torno a género y cuerpo vivido. Las visiones de Pierre Bourdieu e Iris Marion Young. *Enrahonar: an international journal of theoretical and practical reason*(51), 95-110.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. (C. A. Bello, Ed.) Editorial Gustavo Gili.

- Martínez, M. (2003). Epistemología Feminista y Postmodernidad. *Cinta de Moebio. Revista de Epistemología de Ciencias Sociales*(16), 50-56.
- Martínez, M. (2004). El método etnográfico de investigación. *Dialógica*, 1(1), 13-44.
- Mattelart, A. (1979). *Multinational corporations and the control of culture: The ideological apparatuses of imperialism*. Harvester.
- McCabe, J., & Akass, K. (2006). Feminist television criticism: Notes and queries. *Critical studies in television*, 1(1), 108-120.
- McRobbie, A. (2008). *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. SAGE.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Signos: El filósofo y su sombra*. (C. Martínez, & G. Oliver, Trads.) Seix Barral. Recuperado el 25 de Enero de 2020, de <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2015/03/Merleau-ponty-Signos-1964.pdf>
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The visible and the invisible: Followed by working notes*. Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción. Trad. Jem Cabanes*. Barcelona: Planeta Argentina.
- Mies, M. (1999). Towards a methodology for feminist research. *Qualitative research*, 4, 66-85.
- Millet, K. (1995). *Política sexual*. Cátedra, Universidad de Valencia.
- Morehouse, R., & Maykut, P. (1994). *Beginning Qualitative Research: A Philosophic and Practical Guide*. The Falmer Press. Recuperado el 27 de marzo de 2020, de https://books.google.com.co/books?vid=ISBN0750702737&redir_esc=y
- Moreno-Trujillo, M. (2016). El cuento de la criada, los símbolos y las mujeres en la narración distópica. *Escritos*, 24(52), 185-211. doi:10.18566/escr.v24n52.a09
- Morley, D. (1980). *The Nationwide audience: structure and decoding*. British Film Institute.
- Morley, D. (2003). *Television, audiences and cultural studies*. Routledge.
- Núñez, D. (2017). Feminidades especulativas Género y política en *The Handmaid's Tale*. *Representaciones. Revista de Estudios sobre Representaciones en Arte, Ciencia y Filosofía*, 13(2), 85-105.
- Nussbaum, E. (2013). Difficult women. *The New Yorker*, 29(1), 1-7.
- Nussbaum, M. (1997). *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública*. (C. Gardini, Trad.) Andrés Bello.
- Nussbaum, M. (2005). *El cultivo de la humanidad: una defensa clásica de la reforma en la educación liberal*. Paidós.
- Nussbaum, M. (2013). *La nueva intolerancia religiosa: cómo superar la política del miedo en una época de inseguridad*. Paidós.
- Oliver, K. (2004). Witnessing and testimony. *parallax*, 10(1), 78-87. doi:10.1080/1353464032000171118
- Orozco Gómez, G. (2018). La múltiple audienciación de las sociedades contemporáneas: desafíos para su investigación. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 11(1), 13-25. doi:<http://dx.doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.6274>

- Orozco, G. (1991). Del acto al proceso de ver televisión. Una aproximación epistemológica. (U. Iberoamericana, Ed.) *Recepción televisiva. Tres aproximaciones y una razón para su estudio*.
- Orozco, G. (1991). La audiencia frente a la pantalla. *Diálogos de la comunicación*(30).
- Orozco, G. (1996). Los caminos de la recepción. *Signo y pensamiento*, 115-130.
- Perkinson, H. (1995). *Getting better: Television and moral progress*. Transaction Publishers.
- RAE. (28 de mayo de 2020). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de <https://dle.rae.es/distop%C3%ADa>
- Ramos, E. (2019). Abrazar nuestra conflictividad: la lección del feminismo mainstream. *Paradigma: revista universitaria de cultura*(22), 42-47.
- Ramos, E. (2019). Abrazar nuestra conflictividad: la lección del feminismo mainstream. *Paradigma: revista universitaria de cultura*(22), 42-47.
- Ray, M. (2005). La riqueza de la fenomenología: preocupaciones filosóficas, teóricas y metodológicas. En J. Bottorff, & J. Morse, *Asuntos críticos en los métodos de investigación cualitativa* (págs. 163-181). Digitalia.
- Roa, A. (2014). *Girls: una voz de una generación: transformaciones del discurso postfeminista en una serie de televisión de la generación millennial*. Master's thesis, Universidad del Norte.
- Sáenz, M. (2014). Fenomenología y feminismo. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*(63), 45-63.
- Schröder, K. (2000). Making sense of audience discourses: Towards a multidimensional model of mass media reception. *European Journal of Cultural Studies*, 3(2), 233-258.
- Sigiliano, D., & Borges, G. (2018). Competência midiática: o ativismo dos fãs de The Handmaid's Tale. *Comunicação & Inovação*, 19(40), 106-122. doi:10.13037/ci.vol19n40.5179
- Silva, R. (2017). *El cuerpo femenino y la cuestión de la diferencia sexual. Aproximación a la noción de cuerpo en la teoría feminista de Luce Irigaray*. Doctoral dissertation, Universidad del Rosario.
- Siri, L. (2016). El rol de Netflix en el ecosistema de medios y telecomunicaciones: ¿ El fin de la televisión y del cine? *Hipertextos*, 4(5), 47-109.
- Sosa-Osorio, J., Arcila-Calderón, C., Barranquero, A., & Arroyave, J. (2017). *Manual de teoría de la comunicación II: Pensamientos latinoamericanos*. Universidad del Norte.
- Stacey, J. (2013). *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. Routledge.
- Taylor, S., & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Thompson, R. (1996). *Second Golden age: From Hill Street Blues to ER*. Continuum.
- Thompson, R. (2007). Preface. En J. McCabe, K. Akass, & (eds.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* (págs. xvii-xx). Londres: Tauris.
- Van Manen, M. (2016). *Phenomenology of practice: Meaning-giving methods in phenomenological research and writing*. Routledge.
- Van Manen, M. (2019). Rebuttal: Doing Phenomenology on the Things. *Qualitative Health Research*, 29(6), 908–925. doi:10.1177/1049732319827293
- Varela, N. (2008). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: B de books.

- Varela, N. (2020). El tsunami feminista. *Nueva Sociedad*(286), 93-106.
- Weiner, M. (Productor). (2007). *Mad men [serie de televisión]* [Película]. AMC.
- West, R., & Turner, L. (2005). *Teoría de la comunicación: Análisis y aplicación*. McGraw-Hill.
- Young, I. (2005). *On female body experience: "Throwing like a girl" and other essays*. Oxford University Press.

Anexo

Formato de Consentimiento Informado

Formulario de Consentimiento Informado
Universidad del Norte



Título del estudio: Percepción de la serie de TV “The Handmaid’s Tale” (El cuento de la criada) a partir de las prácticas y reflexiones feministas de sus espectadoras.

Investigador Principal: Alana Farrah Roa

Entidad donde se desarrolla la investigación: Universidad del Norte, Departamento de Comunicación Social. Doctorado en Comunicación. Km. 5 Vía Puerto Colombia. Atlántico/Colombia.

Se le está pidiendo participar en esta investigación. Para que sea capaz de decidir si desea participar en este proyecto, debe entender de lo que se trata, así como los posibles riesgos y beneficios con el fin de tomar una decisión informada. Este proceso se conoce como consentimiento informado. Este formulario describe el propósito, los procedimientos, los posibles beneficios y riesgos. También explica cómo se utilizará y se protegerá su información personal. Una vez que haya leído este formulario y sus preguntas sobre el estudio sean respondidas, se le pedirá que lo firme. Esto permitirá su participación en este estudio. Debe recibir una copia de este documento.

Procedimiento

El objetivo de esta investigación es conocer la experiencia de ser espectadora de la serie de televisión “The Handmaid’s Tale” (El cuento de la criada), y analizar las prácticas o reflexiones feministas que la serie suscita al verla. Si acepta participar, se le solicitará una entrevista en profundidad y un texto escrito, que se emplearán únicamente para este estudio. La entrevista tomará alrededor de 60 minutos y el texto escrito puede ser espontáneo y tener la extensión que usted desee. Debe permitir grabar sus respuestas para su posterior análisis. La información allí compartida será confidencial.

Voluntariedad

Su participación es voluntaria. Si decide no participar o retirarse del estudio en cualquier momento, aun cuando haya iniciado su participación, puede hacerlo sin que esto ocasione una sanción o castigo para usted.

Riesgos asociados a tu participación en el estudio

Los riesgos asociados a participar de este estudio son mínimos, puede que sienta alguna incomodidad respondiendo las preguntas. Para minimizar los riesgos, le recordamos que puede detener su participación y continuarla más adelante o no contestar las preguntas que le causen incomodidad.

Beneficios de su participación en el estudio

Participar en este estudio no genera un beneficio directo para usted, pero los resultados obtenidos podrán generar conocimiento sobre la audiencia en favor de la propia audiencia y de los medios.

Confidencialidad

Su participación es confidencial y no podremos vincular su persona con la información que comparta. Sus datos personales no serán publicados ni revelados, la investigadora principal se hace responsable de la custodia y privacidad de estos.

Compartir los resultados

Los resultados de esta investigación se compartirán en tiempos adecuados en publicaciones, revistas, conferencias, etc., pero la información personal permanecerá confidencial.

Información de contacto

Si tiene dudas, puede comunicarse con la investigadora principal, Alana Farrah Roa, estudiante del Doctorado en Comunicación de la Universidad del Norte en Barranquilla, Colombia, al teléfono +57 320 507 67 50 y al correo electrónico alanafarrahr@uninorte.edu.co

Programa de Comunicación Social y Periodismo - Universidad del Norte.
Km 5 Vía Puerto Colombia. Bloque D segundo piso. Tel (57-5) 3509509 ext. 4427.
<https://www.uninorte.edu.co/web/comunicacion-social-y-periodismo/>
Barranquilla - Colombia

He entendido la información que se expone en este consentimiento y me han respondido las dudas e inquietudes surgidas.

Autorización

Estoy de acuerdo o acepto participar en el presente estudio.

Para constancia, firmo a los ___ días del mes de _____ del año _____.

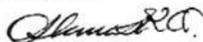
Nombre, firma y documento de identidad del participante

Declaración del investigador

Yo certifico que le he explicado a esta persona la naturaleza y el objetivo de la investigación, y que esta persona entiende en qué consiste su participación, los posibles riesgos y beneficios implicados.

Todas las preguntas que esta persona ha hecho le han sido contestadas en forma adecuada. Así mismo, he leído y explicado adecuadamente las partes del consentimiento informado. Hago constar con mi firma.

Alana Farrah Roa.

Firma: 

Documento de identidad: CC 22'491.825

Vita

Alana F. Roa es Magíster en Comunicación y Comunicadora Social - Periodista (Universidad del Norte). Investigadora en comunicación de la igualdad en espacios públicos y privados, derechos de las mujeres y comunidades LBGT, y análisis crítico del discurso textual y audiovisual. Docente en Competencias Comunicativas, Escritura de Guiones, Análisis cinematográfico, Teoría de la comunicación. Además, locutora y realizadora de cortometrajes, producciones comerciales y documentales. Actualmente es profesora del Departamento de Español de la Universidad del Norte.