
OpenCourseWare

Estudios Televisivos

Asier Gil Vázquez

Lucía Rodríguez García de Herreros

Roberto Huertas Gutiérrez

Gabriel Doménech González

Identidades



Teorías sobre la identidad

En septiembre de 1962 la cadena americana ABC estrenó la serie de animación *The Jetson* (en España se tradujo como *Los supersónicos*) sobre una familia que vivía en el espacio. El primer episodio mostraba a la madre de la familia, cuya labor era ser ama de casa, en busca de un robot que la ayudara en sus tareas domésticas. Finalmente contrata a Rosie. Desde su nombre, a su aspecto físico, voz, comportamiento y actitudes, esta versión animada de un robot encarnaba de manera clara a una mujer de edad avanzada. Es decir, un cyborg que está formado por metal, tuercas y chips adquiere una personalidad humana y, por lo tanto, una identidad de género y edad acorde a lo que se podía esperar de quien cumplía con las labores del servicio doméstico. En 2010, casi cinco décadas después del estreno de *Los supersónicos*, el canal infantil Cartoon Network estrenaba *Hora de aventuras* (*Adventure Time*, 2010-2018) sobre un niño y un perro mágico que viven en mundos fantásticos. Junto a los dos protagonistas vive BMO, un pequeño robot/máquina de videojuegos. En este caso la voz de BMO es algo andrógina y nunca se resuelve si es un chico o una chica, pues presenta comportamientos tradicionalmente ligados a cualquiera de los dos géneros, lo que ha llevado a que se considere un ejemplo de representación de identidades no binarias. No obstante, ¿era necesario darle una identidad de género, ya sea femenina, masculina o no binaria? ¿Puede existir un personaje cuya representación quede al margen de la política de identidades que rige nuestra sociedad?

La identidad nos permite entendernos y darnos a entender en un mundo dividido en distintos segmentos. No sólo nos ajustamos a unas categorías, sino que estas categorías aportan información adicional sobre quiénes somos. Nos permiten ser leídos de una manera u otra. Y, de alguna manera, con nuestra manera de definirnos y con nuestros actos reforzamos esta identidad, pues de manera constante estamos afirmando quienes somos. El principal debate sobre la identidad se basa en las creencias enfrentadas entre naturaleza y cultura. La primera sostiene que hay un componente propio (una esencia) que no es dado antes incluso de nacer y que nos hace como somos. Por el contrario, los planteamientos constructivistas apuntan a que toda identidad se construye de manera social. Es decir, adquirimos una identidad a través de procesos de subjetivación y, por lo tanto, adquirimos una identidad dentro de un contexto cultural, social y político a través de un proceso de aculturación y aprendizaje. Por lo tanto, según este segundo planteamiento, la identidad va ligada a un contexto en el que se han forjado unos sistemas y unas categorías. Por ejemplo, somos hombres o mujeres porque vivimos en un mundo que se rige por este binarismo sexual. Este posicionamiento no niega la materialidad del cuerpo, más bien cuestiona cómo se construyen las identidades a partir de las interpretaciones que hacemos de los cuerpos. Por simplificar, volvamos a los dos ejemplos de las series de animación anteriormente descritas. Rosie es un robot mujer porque, según el modelo tradicional de género que recrea *Los Supersónicos* (muy ligado al contexto de los años sesenta), el género femenino era más apropiado para este personaje que el masculino. En cambio, ya en 2010 un personaje como BMO puede ser entendido como no binario porque existen nuevas categorías identitarias desde las que crear personajes y, sobre todo, leerlos.

Televisión e identidades

Desde sus orígenes ligados a las teorías culturalistas, los Estudios Televisivos han hecho especial hincapié en las relaciones entre el medio y las identidades. De hecho, la perspectiva de género es una mirada fundamental en el desarrollo de esta disciplina, no sólo por su importancia dentro de las Humanidades y los Estudios Culturales desde los años setenta, sino por la misma relación de la televisión (como medio doméstico) con el público femenino. Ya hemos visto ejemplos de estudios pioneros que trataban de entender cómo las mujeres consumían, interpretaban y disfrutaban géneros televisivos como las telenovelas. Así, las dos vías de estudio principales sobre televisión e identidades se han centrado en 1) las formas de consumo televisivo de colectivos minoritarios o minorizados (mujeres, personas de color, clase obrera, colectivo LGBTQ+, etc.) y 2) en las representaciones televisivas de estas

identidades, es decir, cómo la televisión construye o desmonta aquellas ideas que tenemos en torno al género, la raza, la clase social, la sexualidad, la edad y demás categorías identitarias.

Algunos estudios sobre representación tienden a ver la televisión como un espejo donde se refleja la realidad, de tal manera que tratan de analizar cómo de veraz o fiables son estas representaciones. Ejemplo de ello serían los informes que frecuentemente realizan asociaciones activistas sobre la visibilidad de algunos colectivos. Más allá de las buenas intenciones que estos estudios tienen a la hora de denunciar desigualdades y falta de representación, estos análisis tienden a unas asunciones algo simplistas, al menos en relación con los postulados que se proponen los Estudios Televisivos. Pongamos una serie de gran éxito como *Friends* (NBC, 1994-2004) sobre un grupo de seis amigos que viven en Nueva York. Los seis son blancos y heterosexuales. ¿Está reflejando esta serie cómo es la sociedad neoyorkina? Si nos atenemos a las estadísticas demográficas la respuesta es clara: *Friends* no representa la diversidad real que encontramos en esa ciudad. Pero, ¿es acaso la televisión un espejo? Los Estudios Televisivos no parten de la base de que los medios no reflejan, sino que construyen realidades. Por lo tanto, el interés no radica en si *Friends* brinda una representación realista de la población neoyorquina, sino más bien cómo *Friends* construye y refuerza ideas como la blanquitud y la heterosexualidad. Es decir, esta serie nos permite analizar cómo uno de los programas de mayor éxito de su momento articula una ideología sobre raza y sexualidad. Las representaciones nos permiten entender cómo se representan ideas sobre el mundo a través de personajes, comportamientos, tramas y situaciones. En esos años noventa se estrenaron también la sitcom *Sabrina, cosas de brujas* (*Sabrina, the Teenage Witch*; ABC, 1996-2000; The WB, 2000-2003) y el drama de fantasía *Buffy Cazavampiros* (*Buffy, The Vampire Slayer*; The WB, 1997-2002). Ambas tienen como protagonistas a dos adolescentes que deben madurar con poderes sobrenaturales. Si tenemos en cuenta que ninguna adolescente del periodo tenía estas capacidades, ¿estaba la televisión americana del momento sobrerrepresentando a las mujeres con poderes? Esta pregunta nos parecería una *boutade*. Más bien, lo interesante sería entender cómo se emplean elementos mágicos para representar una época de cambios y de crecimiento personal, así como la manera en que estos recursos de caracterización permiten que el público conecte con las protagonistas.

Cuando estudiamos las representaciones de las identidades debemos ir más allá de paradigmas como “imágenes realistas o no realistas” y “positivas y negativas”. El objetivo es comprender cómo la televisión construye identidades y cómo interpela al público, incluso de maneras contradictorias. En las décadas de los setenta y los ochenta varias telenovelas estadounidenses comenzaron a introducir personajes de personas negras en sus repartos. Estos personajes tenían una caracterización similar a la de los otros personajes blancos, por ejemplo, un estatus socioeconómico similar o trabajos cualificados. Es decir, existía una vocación de integración clara. No obstante, el elemento central de las telenovelas suelen ser las relaciones sexoafectivas, tanto pasadas, presentes como futuras. Estas mismas telenovelas solían crear tramas románticas separadas para los personajes blancos y negros, de tal manera que nunca se producían relaciones interraciales. Por lo tanto, esas mismas imágenes que podían considerarse “positivas” también tenían una dimensión “negativa” ya que seguían reforzando unas dinámicas de exclusión claras.

Estudiar la representación de identidades implica atender a las dimensiones ideológicas que operan tras la construcción de dichas imágenes. Analizar las representaciones sociales en la televisión implica examinar no sólo la imagen de hombres y mujeres, sino qué significados se dan a la feminidad y la masculinidad; no sólo la visibilidad de personas no blancas, sino cómo se elabora una idea de otredad en términos raciales; no sólo la presencia de gays y lesbianas sino en qué términos se plasma su deseo y su sexualidad. A través de la reiteración de estas representaciones naturalizamos ciertas creencias sobre qué es ser mujer, qué es ser blanco, qué es ser lesbiana o qué es ser anciano. Nuestro entorno social, y por lo tanto las identidades, están mediadas por significados, normas y valores. Estos significados, normas y valores sobre las que construimos las identidades se proyectan en las representaciones televisivas y, a su vez, están influidas por las representaciones televisivas. La manera en la que una sociedad concibe la homosexualidad quedará plasmada en distintos programas, pero estos mismos programas reforzarán nuestra manera de pensar la homosexualidad. Esta pescadilla que se muerde la cola puede ser a la vez

alterada, pues la televisión puede innovar y construir maneras alternativas de representar las identidades, introduciendo nuevas formas de subjetivación de gran calado entre el público.

Comedia y género

Frecuentemente la representación de las identidades viene condicionada por el contexto de producción, así como por el género televisivo en el que se enmarcan. Pongamos como ejemplo una de las sitcoms fundacionales: *I Love Lucy* (CBS, 1951-1957). Si nos atenemos a la sinopsis de la serie todo parece encajar con lo que se espera de una serie de esos años: Lucy y su marido Ricky son un matrimonio de clase media que vive en Nueva York. Él trabaja como músico en una sala de variedades y ella es ama de casa. No obstante, ella no está del todo satisfecha con este rol e intentará por todos los medios escapar de sus tareas domésticas y encontrar nuevas aventuras, lo que generará todo tipo de situaciones cómicas y estafalarias. Los años cincuenta en Estados Unidos estuvieron marcados por una política de género tradicional. De hecho, varias sitcoms familiares de aquellos años representaban a las mujeres como ángeles del hogar. Sería el caso de *Father knows best* (CBS, 1954-1955 y 1958-1960; NBC, 1955-1958), *The Donna Reed Show* (ABC, 1958-1966) or *Leave it to Beaver* (CBS, 1957; ABC, 1958-1963). Ellas existían como apoyo a los maridos y los hijos, y ninguna tenía un trabajo remunerado. La feminidad estaba construida a partir de los valores domésticos, la pasividad, el decoro, la fragilidad y la dependencia. Lucy era, en principio, una más de esta estirpe de mujeres, pero existía una diferencia: ella no disfrutaba de esta condición y su empeño era escapar del rol que le había sido asignado.

A diferencia de las otras amas de casa, Lucy era excesiva en sus comportamientos. Al fin y al cabo, la actriz que le daba vida (Lucille Ball) era reconocida por su talento para la comedia física y el público esperaba encontrar en esta estrella gags donde exagerase y fuese histriónica. Así, Lucy rompe con las ideas de recato y decoro, pues habla alto, no sabe comportarse en público y no parece preocupada si a través de sus actos acaba haciendo el ridículo. En el episodio 19 de la primera temporada, Lucy acude a clases de ballet, un estilo de danza muy femenino donde se espera que las bailarinas sean gráciles y tengan control sobre sus cuerpos. No obstante, Lucy es incapaz de controlar la dirección de sus piernas y en ocasiones acaba patas arriba y gritando. De manera similar, en aquellos episodios en los que trata de ser una buena esposa y ama de casa, las situaciones acaban volviéndose disparatadas y su comportamiento, más que naturalizar el ideal doméstico, parece contradecirlo de manera bufa. Así, cuando intenta hacer un pan en el horno, la masa acaba creciendo y creciendo y finalmente es atacada por una hogaza de pan gigante. Es decir, Lucy no está preparada para ser un ama de casa ejemplar.

Frecuentemente estos episodios terminaban con la recuperación del *statuo quo*, es decir, sus planes acababan fracasando y se reconciliaba con el marido y sus tareas domésticas. No obstante, una semana más tarde el público volvía a encontrarse con que el personaje volvía a la carga y no cejaba en su empeño. Es decir, el carácter serial hacía que esos finales de corte conservador quedaran como un cierre meramente anecdótico. Los telespectadores veían la serie porque Lucy era graciosa y carismática cuando se comportaba de manera transgresora y anómala, no cuando se ajustaba a los roles canónicos. La serie nunca pretendió ser un alegato feminista y Lucy nunca dejó de ser un ama de casa, pero a través de los mecanismos propios de la comedia *I Love Lucy* presentaba cada semana un modelo de feminidad más excéntrico y liberado que la mayoría de personajes que poblaban otros universos de la ficción televisiva del momento.

Conclusiones

La representación de las identidades ha sido un aspecto clave en el desarrollo de los Estudios Televisivos. La televisión tiene un enorme poder en la construcción de imaginarios sociales que nos permiten comprender el mundo social. Más que un reflejo (certero o deformado) de la realidad, las imágenes televisivas retratan imágenes de género, de raza, de clase o de sexualidad según unas ideologías determinadas. El objetivo de los Estudios

Televisivos es desnaturalizar esas imágenes para comprender la especificidad con la que un texto articula significados, valores y normas ligadas a un sistema de identidades.

Bibliografía

- Becker, R. (2004). Prime-time Television in the Gay Nineties. En R. C. Allen y A. Hill (Eds.), *The Television Studies Reader* (pp. 389-403). Routledge.
- Cascajosa Virino, C. y Fernández, M. (2008). "Género y estudios televisivos." En I. Clúa (Ed.) *Género y cultura popular* (pp. 177–229). Ediciones UAB.
- D'Acci, J. (2004). Television, Representation and Gender. En R. C. Allen y A. Hill (Eds.), *The Television Studies Reader* (pp. 373-388). Routledge.
- Galán Fajardo, E. (2007). *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.
- Hidalgo-Marí, T. (coord.) (2018). *Mujer y televisión. Géneros y discursos femeninos en la pequeña pantalla*. UOC.
- Spigel, L. y Brunsdon, C. (2007). *Feminist Television Criticism: a Reader*. Open University Press.
- Torres, S. (2005). Television and Race. En R. C. Allen y A. Hill (Eds.), *The Television Studies Reader* (pp. 395-409). Routledge.