

# Representaciones de los roles y estereotipos de género en *Por qué matan las mujeres* (Marc Cherry, 2019): transgresión y evolución

*Representations of Gender Roles and Stereotypes  
in Why Women Kill (Marc Cherry, 2019): Transgression and Evolution*

*Representações dos papéis e estereótipos de gênero  
em Why Women Kill (Marc Cherry, 2019): transgressão e evolução*

Noelia Ojeda Muñoz

ORCID: 0000-0001-9255-1499

Marina Eva Cabezas Morales

ORCID: 0000-0002-6125-4739

Universidad de Córdoba, España.

Correspondencia: l62ojmun@uco.es

DOI: 10.22235/d.v37i2.3348

Recepción: 29/05/2023

Revisión: 02/07/2023

Aceptación: 05/07/2023

**RESUMEN.** Este artículo reflexiona, a partir de la serie *Por qué matan las mujeres* (*Why Women Kill*, Marc Cherry, 2019), sobre la evolución de los estereotipos y roles de género que asumen los personajes femeninos. Así, se atiende a la representación de estos estereotipos y roles a través de las protagonistas de la serie, cuyas historias se ambientan en tres épocas diferentes, lo cual permite trazar claramente dicha evolución. Partiendo de los estudios de género, los estudios culturales y los estudios visuales, se propone un análisis de los personajes anteriormente mencionados atendiendo a sus rasgos físicos, psicológicos, y a las relaciones que mantienen con otros personajes. Así, pese a tratarse de un producto concreto, permitirá elaborar una visión general sobre la evolución de los roles y estereotipos de género a lo largo de las décadas y la influencia de las diferentes olas del movimiento feminista y avances sociales en esta materia.

**Palabras clave:** género; estereotipos; roles; televisión; ficción.

**ABSTRACT.** This article examines the evolution of gender stereotypes and the roles portrayed by female characters in the TV series "Why Women Kill" (created by Marc Cherry in 2019). It takes a close look at how these stereotypes and roles are represented through the series' protagonists, whose stories unfold in three distinct time periods. This approach enables us to vividly trace the changes in these portrayals over time. Drawing on insights from gender studies, cultural studies, and visual studies, this analysis examines the physical and psychological characteristics of the characters and explores their interpersonal dynamics with other characters. Despite being a specific work of media, this exploration allows us to construct a comprehensive overview of how gender roles and stereotypes have evolved across decades, influenced by various waves of the feminist movement and societal progress in this realm.

**Keywords:** gender; stereotypes; roles; television; fiction.

**RESUMO.** Este artigo reflete, com base na série *Por que as mulheres matam* (*Why Women Kill*, Marc Cherry, 2019), sobre a evolução dos estereótipos de gênero e dos papéis assumidos pelas personagens femininas. Assim, é analisada a representação desses estereótipos e papéis por meio das protagonistas da série, cujas histórias se passam em três épocas diferentes, o que permite traçar claramente essa evolução. Com base em estudos de gênero, estudos culturais e estudos visuais, propõe-se uma análise dos personagens mencionados em termos de suas características físicas e psicológicas e das relações que mantêm com outros personagens. Assim, apesar de ser um produto específico, nos permitirá desenvolver uma visão geral da evolução dos papéis e estereótipos de gênero ao longo das décadas e da influência das diferentes ondas do movimento feminista e dos avanços sociais nessa área.

**Palavras-chave:** gênero; estereótipos; papéis, televisão, ficção.

## Introducción

Las manifestaciones culturales, especialmente las vinculadas a las producciones audiovisuales, gozan hoy de gran protagonismo en la sociedad, sobre todo las series de televisión. Estas obras, a partir del desarrollo de las plataformas de *streaming* y *on demand*, poseen gran capacidad de influencia en el espectador. Por ello, resulta fundamental indagar en la construcción de los personajes que muestran, en tanto que su concepción, por una parte, nos da información de la sociedad en la que se gesta el producto y, por otra, también influye en cómo una sociedad percibe un tema o a un grupo. Cuando, además, tratamos la cuestión de género, lo expuesto adquiere más importancia, si cabe.

Así pues, la industria audiovisual, y especialmente la televisiva, suponen un amplio e interesante campo de estudio en el que investigar la presencia de los roles y estereotipos de género y su evolución a lo largo de las décadas. Esta evolución, que atiende a las características con las que se muestran las mujeres, las tareas que desarrollan y el espacio que ocupan, estará muy marcada por las diferentes olas del feminismo y cambios sociales, tal y como van mostrando las producciones de las diferentes décadas.

Por consiguiente, con la elaboración de este artículo nos proponemos el estudio de los estereotipos y roles de género que operan en las ficciones televisivas a través del caso de la primera temporada de la serie *Por qué matan las mujeres* (*Why Women Kill*, en su idioma original), creada por Marc Cherry y emitida en 2019. Nuestro interés en este producto en concreto reside en la profundidad con la que trata la serie la representación de los roles de género en tres épocas diferentes y su evolución, una cuestión que implica cierta complejidad y que da como resultado una obra bastante completa para representar dicho desarrollo de roles y estereotipos de género femeninos.<sup>1</sup> En este sentido, la ficción aborda la historia de tres mujeres de diferentes épocas —los años sesenta, los años ochenta y la actualidad— y cómo lidian con las infidelidades de sus parejas. Al representar estas tres historias, de diferentes momentos, se hace un retrato, en ocasiones algo mordaz,

del ideal de mujer de cada una de las épocas, a la par que, con el devenir de la temporada, también se transgreden.

Teniendo en cuenta lo expuesto, con la realización del presente estudio nos planteamos como objetivo dar cuenta de la evolución de los estereotipos y roles de género femeninos a lo largo de las últimas décadas a través de un caso concreto, la ya citada serie *Por qué matan las mujeres*. Este interés particular, y lo que diferencia a esta serie de otras similares, reside en dos cuestiones fundamentales. Por una parte, que los estereotipos y roles no solo se muestran y en cierto modo se denuncian, sino que se llegan casi a caricaturizar y a transgredir. De otro lado, en que muestra la evolución de los roles y estereotipos de género asociados a las mujeres a lo largo de las décadas, tras la influencia de las diferentes olas del movimiento feminista. Quizá sea especialmente este último punto el que la diferencia de otras series similares, como puede ser *Desperate Housewives*, también obra de Cherry (2004), o *Sex and the City* (Darren Star, 1998).

Por otra parte, de forma más concreta, nos planteamos analizar cómo se suele representar a la mujer en cada uno de los momentos, es decir, qué se espera de la mujer en cada época, qué tareas se le atribuyen y qué rasgos estereotípicos presentan. Asimismo, abordaremos si estos se transgreden y de qué manera esto se lleva a cabo. La serie nos ofrece así valiosa información sobre la incidencia y empuje del movimiento feminista y sus diferentes olas, y en qué aspectos focalizó su lucha, tal y como apreciaremos en apartados correspondientes y en el propio análisis de la obra.

Para desarrollar este artículo partimos, principalmente, de los estudios de género, estudios culturales y estudios visuales. Así pues, tomamos como referencia, en un primer momento, las obras de Martín Varela (2021), Carrión Domínguez (2019), Cascajosa Virino (2016) o García Fanlo (2017), entre otros, para contextualizar y situar la serie

---

<sup>1</sup> En este estudio nos centramos únicamente en el análisis de los estereotipos y roles de género referidos a las mujeres, si bien cabe aclarar que también es susceptible de estudio la representación y evolución de las masculinidades.

en la industria televisiva estadounidense. Por otra parte, también nos resultan interesantes las propuestas de autores como Menéndez y Zurian (2014), Castillo-Mayén y Montes-Berges (2014), De Lauretis (1989), Zecchi (2014), o Millett (1995) para definir conceptos como “género”, “estereotipo de género” o “roles de género”, así como para tratar la presencia de la mujer en el audiovisual y qué espacios ocupaban. Finalmente, como desarrollaremos en un posterior apartado metodológico, de cara al análisis de los personajes de nuestro interés que aparecen en la obra, nos basamos en parte de las propuestas de análisis de personajes de ficción de autores como Pérez Ruffi (2016) o López Gutiérrez y Nicolás Gavilán (2016). En este análisis atenderemos así a tres factores fundamentales: características físicas, psicológicas, y relaciones con otros personajes.

### Nuevas plataformas y formas de consumo audiovisual

Casajosa (2016), en su obra *La cultura de las series*, argumenta: “las series de televisión han pasado a ocupar un lugar destacado en el espacio cultural de la sociedad occidental, en un proceso de legitimación resultado de una combinación de factores institucionales, socioeconómicos y tecnológicos” (p. 12). Como apunta la citada autora, la relevancia social de estos productos culturales y audiovisuales da lugar a que no solo se consuman más series, sino que además se generen más discursos en torno a ellas (Casajosa, 2016, p. 12).

Para llegar a este punto, la industria televisiva norteamericana pasó por múltiples fases. Carrión Domínguez (2019) recoge en su estudio las “tres edades de oro” de la televisión americana: una primera, centrada en el inicio de la industria entre los años cuarenta y sesenta; una segunda edad que comprende la década de los años ochenta hasta 1994, y la tercera edad, en la que nos encontramos actualmente (Carrión Domínguez, 2019, p. 119). Centrándonos en la última etapa, a la que se adscribe la ficción objeto de estudio, cabe destacar que, bajo nuestro punto de vista, esta se encuentra influenciada por varios factores, entre los

que destacan el desarrollo de la *Quality TV*, de un lado, y el desarrollo tecnológico, el acceso a internet y la creación de las plataformas *streaming* y *on demand*, por otro.

En el caso de la *Quality TV*,<sup>2</sup> cabe destacar que, fundamentalmente, se desarrolla en Estados Unidos. Respecto a las características de este modelo de producciones, Martín Varela (2021), basándose en las aportaciones de Thompson (1996), trata la combinación de la calidad técnica y temática, además de encontrarnos con ficciones que, de un modo u otro, rompen las reglas del género tradicional, lo transforma, explora narrativas originales, o tienen enfoques novedosos en la construcción de su producto respecto a las producciones anteriores (Martín Varela, 2021, p. 350).

Pero, sin duda, esta tercera edad en la que nos centramos está muy marcada por el desarrollo tecnológico, las facilidades de acceso a internet en gran parte del globo y, como consecuencia de las anteriores, el desarrollo de las plataformas *streaming* y *on demand*. Estos factores traen consigo una serie de cambios en la producción, distribución y consumo de las producciones audiovisuales. Entre otras cuestiones, destacamos cierta democratización de la crítica, emitida por los espectadores a través de redes sociales y, en esta línea, una mayor participación en la toma de decisiones a la hora de desarrollar las ficciones.<sup>3</sup> Del mismo modo, también apreciamos cambios sustanciales en la concepción y desarrollo de los personajes femeninos en las ficciones, como veremos en el siguiente apartado.

Continuando con la última idea, la cuestión de la evolución en las representaciones en las ficciones televisivas, estereotipos y roles asociados a las mujeres, especialmente en las comedias, y la influencia de las olas feministas en las formas de representar han sido ampliamente trabajadas por Simons y Rich (2013). Así, en los primeros momentos se nos muestra la idea de “*happy housewife heroine*”, que empezó a aparecer de manera repetida en las revistas femeninas a partir de 1949 (Simons & Rich, 2013, p. 5).

2:: Resultan de gran interés los estudios de Thompson (1996), fundamentales a la hora de abordar este concepto.

3:: A este respecto, destaca la contribución de García Fanlo (2017), que ahonda en esta cuestión.

En esta figura se representan ideas tradicionales en las que se ve a la mujer-esposa-madre como un complemento de otros hombres, y su ámbito por excelencia será el hogar y la familia. Esto aparece en comedias, concretamente en *sitcoms*, tales como *I love Lucy* (Asher, Kern, Levy & Daniels, 1951) o *The Beverly Hillbillies* (Henning, 1962) (Simons & Rich, 2013, pp. 3-5). En todas ellas se representan estereotipos femeninos como la perfección estética, el sacrificio por la familia o su abnegado trabajo en el hogar.

A partir de la década de los años setenta se crearán personajes que se contraponen a estos estereotipos y roles que veíamos en décadas anteriores, y se construye una imagen de la mujer que comienza a situarse fuera del hogar. Vemos a mujeres solteras, con roles menos marcados y cuestionamientos en torno a la maternidad. En este sentido, tenemos ejemplos como *Laverne & Shirley* (Marshall, Ganz & Rothman, 1976) o *Three's company* (Nicholl, Ross & West, 1977) (Simons & Rich, 2013, pp. 5-6). Este tipo de series, que transgreden algunos estereotipos y roles de género marcados para las mujeres con anterioridad, se mantiene y amplía en la década de los ochenta, cuando se ahonda cada vez más en la profundidad de los personajes femeninos.

Tras las diferentes olas del feminismo, las mujeres han salido progresivamente de la esfera privada, desarrollando papeles que poco a poco se van alejando de la sumisión y la incapacidad para manifestar deseos personales. Un ejemplo de esta evolución lo apreciamos en la serie *Friends* (Marta Kauffman & David Crane, 1994) (Simons & Rich, 2013, pp. 9-10). En este tipo de series ya apreciamos cambios en la representación de la sexualidad femenina, un concepto diferente de la feminidad y maternidades más realistas. Así, ya en el nuevo milenio, se observa que en las series protagonizadas por mujeres se han visto influenciadas por la *reality TV*. Un ejemplo es *How I Met Your Mother* (Thomas & Bays, 2005) (Simons & Rich, 2013, p. 10).

Por todo lo expuesto, nos encontramos en un momento en el que las producciones de ficciones seriadas o series de televisión<sup>4</sup> no tiene parangón; las últimas

décadas han sido muy prolíficas en cantidad y calidad. En este sentido, la presencia de las series en nuestra vida las dota de un gran poder en lo que respecta a determinar modos de comportamiento, en tanto que nos influyen y nos atraviesan.

### **Roles y estereotipos de los personajes femeninos en la ficción televisiva**

Desde el inicio del audiovisual, la presencia de la mujer ha ido variando en importancia y protagonismo. Normalmente unida a la figura masculina, lo femenino funcionaba como un complemento del protagonista, sin existir mayor profundidad en la construcción de personaje y en la trama concernientes a las mujeres. En este sentido, Barbara Zecchi, en *La pantalla sexuada*, destacaba que la representación de los hombres estaba plagada de matices y detalles, mientras que las mujeres eran “estereotipos de sí mismas” que perdían su significado (Zecchi, 2014, p. 65).

Sin embargo, la forma de representar a las mujeres a través de los personajes femeninos, así como la frecuencia y los lugares que ocupan, ha evolucionado hasta llegar a ficciones progresivamente más inclusivas. Esta cuestión, como veremos, tiene mucho que ver no solo con la evolución de los propios contextos en los que se han llevado a cabo las producciones, sino que gran parte se debe a avances sociales y, concretamente, del movimiento feminista.

De este modo, conviene ofrecer unas breves notas sobre las diferentes olas del feminismo, sobre todo a partir de la segunda, que nos interesa especialmente por la época que nos ocupa y los diferentes contextos que muestra también la ficción que analizamos en esta ocasión.

Así pues, para autoras como Kate Millett (1995), la segunda ola feminista comienza a desarrollarse en torno a la década de los años sesenta. Las diferentes luchas del movimiento en este momento giran en torno a la conquista

---

<sup>4</sup> :: Hacemos esta distinción entre ficciones seriadas y series de televisión siguiendo el criterio de Carrión Domínguez (2019, p. 118), quien entiende que la llegada de las diferentes tecnologías de emisión y recepción hace que sea más correcto hablar de ficciones seriadas.

por parte de la mujer del espacio público, ocupado hasta entonces mayoritariamente por hombres (Millett, 1995, p. 17). En esta línea, autoras como Blanco (2015) apuntan a que se trató de un momento de lucha por la presencia en el mundo laboral y donde se trabajaron cuestiones en torno a la familia y la sexualidad (Blanco, 2015, p. 123).

Respecto a la tercera ola feminista, aparte de continuar las luchas de las olas que le precedieron, autoras como Gavilán et al. (2019) destacan el concepto de “interseccionalidad”, que atiende a las violencias y discriminaciones que vivían las mujeres por cuestiones como la raza y clase (Gavilán et al., 2019, p. 371). Sin embargo, pese a este avance, en el audiovisual también surgió una imagen de la mujer concebida desde un pensamiento que tiende a lo conservador. Esta imagen busca romper con esa nueva mujer independiente del hombre y darle de nuevo valor a la familia. Definidas como “supermujeres”, son representadas como capaces de compatibilizar el trabajo con la familia y la vida social, si bien, en muchas ocasiones, se mantienen los roles masculinos y femeninos ya establecidos (Lotz, 2001, pp. 107-108).

Entrado el siglo XXI, el feminismo inauguró una nueva etapa, la llamada cuarta ola feminista. Para autoras como Martín Varela (2021) esta ola se caracteriza por ser un movimiento globalizado, en el que conviven múltiples corrientes, así como el uso de internet, redes sociales y, en general, lo *mainstream* para llevar a cabo parte del activismo (Martín Varela, 2021, p. 355). Con la cuarta ola feminista también convive otro concepto que ha adquirido peso en los últimos años: el “postfeminismo”, cuya base de este se encuentra en el individualismo, resta importancia a las luchas sociales y se apoya en el argumento de que, dados los avances, el feminismo ya no es necesario (Menéndez, 2017, p. 17).

Hemos trazado este breve contexto sobre las diferentes olas del feminismo dado que los avances que proliferan de ellos se hacen palpables en las ficciones televisivas. Así, resulta especialmente interesante el caso de la serie *Por qué matan las mujeres*, en tanto que no solo se adscribe al momento de su producción, sino que además narra otras historias ambientadas en los años sesenta y ochenta, que

permiten ver la evolución de los roles y estereotipos de género principales de cada momento.

Dado que nuestro trabajo pivota en torno a los conceptos *estereotipo* y *roles* de género, conviene aportar algunos datos sobre dichos términos, que nos ayuden a construir el análisis de dicha ficción.

Partimos, en primer lugar, del concepto de “género”. Autoras como Teresa de Lauretis, en *La tecnología del género*, señalan que el género no es una cuestión inherente a los seres humanos y a sus cuerpos, sino que todos los comportamientos que giran en torno a ellos vienen dados por las propias relaciones sociales y los significados de los que se los dota (De Lauretis, 1989, p. 8). En este sentido, el mejor resumen que podemos ofrecer sobre la construcción del género y la relación sexo-género es la propia idea que aporta la citada autora: “La construcción del género es el producto y el proceso de ambas, de la representación y de la auto-representación” (De Lauretis, 1989, p. 15).

Con el fin de representar *lo masculino* y *lo femenino*, culturalmente se tiende a recurrir a una serie de características que los ejemplifican. Esto, que no es más que dotar de ciertos estereotipos a cada uno de los géneros, se da especialmente en las producciones culturales, como veremos después. Malquín et al. (2021) definen a estos estereotipos como “creencias de generalización sobre de los roles y características físicas de cada sexo” y añaden: “Los medios de comunicación, y en especial la televisión, han sido un instrumento poderoso en la creación y fortalecimiento de los estereotipos, a través de su transmisión constante y sistemática” (Malquín et al., 2021, p. 174).

Desde el ámbito de la psicología, autoras como Castillo-Mayén y Montes Berges (2014) señalan que los estereotipos contribuyen al procesamiento de información acerca de diferentes grupos sociales. Igualmente, concretan esta información al definir los estereotipos de género: “Por estereotipos de género se entiende el conjunto estructurado de creencias compartidas dentro de una cultura o grupo acerca de los atributos o características que posee cada género” (Castillo-Mayén et Montes-Berges, 2014, p. 1044). La problemática de otorgar ciertos rasgos o atribuir

comportamientos según el género viene dada cuando, en palabras de las autoras, “se favorece la naturalización de las diferencias”, lo que puede dar lugar a asignar roles y tareas dependiendo del género, según a quién se le considere más apto para cada cuestión (Castillo-Mayén & Montes-Berges, 2014, p. 1045). Estas autoras realizan un estudio pormenorizado de qué adjetivos se suele atribuir a hombres y mujeres y, si bien algunos han dejado de ser exclusivos de ellos, a las mujeres se las sigue vinculando a características como “sumisas, dulces, emocionales o comprensivas” y a los hombres como “egoístas, fuertes físicamente, insensibles o valientes” (Castillo-Mayén & Montes-Berges, 2014, p. 1053).

Si traducimos lo expuesto al ámbito de las ficciones televisivas, podemos dar cuenta del poder de los productos culturales, en este caso, del ámbito de la televisión y las plataformas *streaming* y *on demand* para transmitir dichos estereotipos de género. Así, Menéndez y Zurian (2014) tratan el poder de la televisión para crear modelos y referentes (Menéndez & Zurian, 2014, p. 58). Galán Fajardo (2006), por su parte, apunta a que la construcción de los personajes en los medios audiovisuales requiere de una elaboración exhaustiva y detallada, pero reconoce la utilidad del uso de los estereotipos en tanto que simplifican la psicología del personaje y llegan con más facilidad al espectador (Galán Fajardo, 2006, p. 65).

En lo que concierne a la representación de los personajes femeninos, estos tienden a mostrarse asumiendo tareas social y culturalmente asignadas a las mujeres, como el trabajo en el hogar, acompañando al marido o como madre, aunque también es cada vez más frecuentemente encontramos personajes y protagonistas con mayor desempeño en la esfera pública, trabajando y teniendo relaciones de sororidad entre mujeres (Malquín et al., 2021, p. 175).

Estos adjetivos y características que se les suelen atribuir a las mujeres, y a los personajes femeninos en las ficciones, culmina con la asunción de roles de género. Siguiendo la definición de Contreras y Alfaro

(2021), el concepto “rol” alude a tareas o actividades que realizan personas de un grupo, bien sea por imposición o por adquisición (Contreras & Alfaro, 2021, p. 290). De otro lado, Kate Millett (1995), en su *Política sexual*, alude a las características de “lo masculino” y “lo femenino”, y comenta los roles que asumen cada uno de ellos al identificarse como tales. De este modo, y de forma general, a las mujeres se les adjudica la tarea relacionada con los cuidados, mientras que el hombre “puede ver realizados sus intereses y su ambición en todos los demás campos de la productividad humana” (Millett, 1995, p. 72).

En las ficciones televisivas, lo comentado encuentra su equivalente en los papeles que asumen los personajes masculinos y femeninos. Menéndez y Zurian (2014) señalan que las mujeres suelen aparecer desempeñando roles en inferioridad a los hombres, en tanto que a ellas se las representa realizando funciones en el ámbito privado, de cuidados, y tienden a moldearse como emocionalmente inestables (Menéndez & Zurian, 2014, p. 59).

Aun así, cabe destacar que han aumentado considerablemente los productos dirigidos a mujeres y realizados por mujeres, con protagonistas que se alejan de los roles tradicionales, que asumen la capacidad de decisión de sus propias vidas y que son independientes. Esto puede deberse, en parte, a la llegada de las plataformas *streaming* y *on demand* y la proliferación de contenidos audiovisuales, tal y como señalan Gavilán et al. (2019, p. 368). Sin embargo, estas autoras advierten de que estos nuevos personajes, en ocasiones, se basan en estereotipos de tipo conservador presentados como progresistas, lo que puede dar lugar a representaciones de mujeres hipersexualizadas, consumistas y que, pese a tener trabajos altamente cualificados,<sup>5</sup> siguen asumiendo íntegramente los cuidados del hogar y la familia (Gavilán et al., 2019, p. 371).

---

5:: El hecho de representar a mujeres con trabajos muy cualificados suele partir de la premisa del feminismo liberal de “empoderar” a través del trabajo. Sin embargo, el acceso a este tipo de puestos suele estar reservado a mujeres blancas con cierto estatus social.

## Criterios y metodologías empleadas en el estudio de caso

Tras trazar el marco teórico, resulta fundamental marcar las directrices que va a seguir nuestro estudio sobre los personajes de la serie *Por qué matan las mujeres*. Para ello, conviene recordar los objetivos que nos planteamos: en primer lugar, dar cuenta de los roles y estereotipos de género que se representan a través de las protagonistas de la serie; y en segundo lugar, abordar la evolución de estos roles y estereotipos y la influencia del movimiento feminista en su concepción. Así, atenderemos a los rasgos físicos y psicológicos con los que se caracteriza a las protagonistas y las acciones que las definen como personajes. A continuación, desarrollaremos estas últimas ideas.

A la hora de enfrentarnos al análisis, prestaremos especial atención al trabajo de Pérez Rufi (2016), quien cita diversos métodos que se pueden emplear a la hora de elaborar un análisis de personajes cinematográficos. Algunos de ellos están orientados casi en exclusiva al estudio de los rasgos psicológicos, mientras otros se centran básicamente en la acción. Sin embargo, el autor propone una tercera forma de acercamiento, que seguiremos en este trabajo, que consiste en la unión de ambas propuestas. Así, entendemos al personaje como una unidad psicológica y de acción. De este modo, como establece el autor, el relato no pierde categoría narrativa, a la par de que se dota al personaje de un valor añadido como parte de la narración y construcción propia (Pérez Rufi, 2016, p. 538). Como recoge el mismo autor, estas formas de análisis han sido ampliamente trabajadas en obras de diversa naturaleza por otros autores como Chatman, Pavis y Ezquerro (Pérez Rufi, 2016, p. 538).

En su estudio, Pérez Rufi también aborda otras metodologías de análisis de los personajes, citando en este caso a Aumont y Marie, que plantean la importancia del personaje más allá de las ideas caracterizadas como “cinematográficas”: todo aquello que aparece en el cine y constituye el lenguaje cinematográfico (Pérez Rufi, 2016, p. 538). De este modo, los personajes forman parte del sistema de narración y conforman un ente propio.

A la hora de llevar a cabo el análisis del personaje, Pérez Rufi también recoge las aportaciones a este respecto de Casetti y Di Chio, en las que plantean la necesidad de conocer las características del personaje para ver cómo ha sido construido y cómo funciona dentro de la trama, atendiendo a tres características fundamentalmente: físicas, psicológicas y morales o sociológicas, sobre las que elaborar el análisis correspondiente (Pérez Rufi, 2016, p. 539). De ese modo, podemos establecer que estas propuestas de Casetti, Di Chio y Chatman (como se citan en Pérez Rufi, 2016) conforman la base de la propuesta de nuestro análisis de los personajes femeninos protagonistas de la serie *Por qué matan las mujeres*. Los citados autores proponen trabajar una serie de ítems, de los cuales tendremos en cuenta los siguientes: si se trata de un personaje *plano* o *redondo*, su apariencia, la expresión verbal, su carácter, su *backstory*, sus metas y motivaciones, elementos del discurso que caracterizan a los personajes, y elementos extradiscursivos y el personaje como rol (Pérez Rufi, 2016, pp. 541-549).

Además de la mencionada propuesta de análisis de personajes, también nos inspiramos en los métodos ofrecidos por López Gutiérrez y Nicolás Gavilán (2016), quienes, a su vez, se hacen eco de las ideas de Casetti y Di Chio. Estos autores amplían el análisis de personajes al análisis formal de la serie, atendiendo elementos estructurales y formales, y a la interpretación de la serie (López Gutiérrez & Nicolás Gavilán, 2016, p. 25).

## Evolución de estereotipos y roles en las protagonistas de *Por qué matan las mujeres*

*Por qué matan las mujeres (Why Women Kill)*, es una producción de Marc Cherry estrenada en 2019 para CBS All Access, difundida en España por la plataforma *on demand* HBO Max. La ficción consta de dos temporadas, totalmente independientes en sus tramas, de las cuales interesa para nuestro análisis únicamente la primera.

La serie aborda la historia de tres matrimonios, de tres épocas diferentes: la década de los años sesenta, de los años ochenta y de la actualidad. La temática gira

fundamentalmente en torno a dos cuestiones: las infidelidades que cometen, principalmente los maridos, y la muerte. Así pues, la serie transcurre en tres épocas conectadas espacialmente por la casa que ocupan los matrimonios, la misma en los tres casos, y por las violencias y discriminación por cuestión de género que sufren los personajes femeninos de la serie, especialmente las protagonistas. Así, pues, la obra se nos muestra como una serie de actualidad centrada en un tema considerado “de mujeres” protagonizado por mujeres. Con un título atrayente y una trama cautivadora, presenta diferentes características que la hacen partícipe de una narrativa capaz de conseguir la discusión y mantener la atención de los espectadores.

En cuanto al equipo encargado de la producción de la serie, encontramos nombres conocidos dentro de la industria televisiva y cinematográfica estadounidense. Así, vemos a Marc Cherry al frente, director de series de la talla de *Desperate Housewives*. Asimismo, figuran en el equipo de la serie nombres como Marc Webb, que ha dirigido los dos volúmenes de *The Amazing Spider-Man* y *(500) Days of Summer*, y Randi Mayhem, que ha trabajado como guionista en *Mrs. Doubtfire* o *Tooth Fairy*. Greg Malins, por su parte, fue productor en *How I Met Your Mother* y *Will & Grace*. David Warren, de otro lado, ha intervenido en *Grace and Frankie* y *Devious Maids*, serie también dirigida por Marc Cherry. Elizabeth Allen ha trabajado en *Pretty Little Liars: The Perfectionists*, *Famous in Love* y *Empire*. Dawn Wilkinson, por su parte, ha dirigido *How to Get Away with Murder*, *All American* y *Locke and Key*. Incluso la actriz Lucy Liu interviene desde el otro lado de la cámara.

En el ámbito del guion trabajan, aparte de Marc Cherry, Austin Guzman, conocido por trabajar en *Scandal*, *Grey's Anatomy* y *The Sandman*, entre otros. También cuenta con la presencia del famoso escritor David Grossman. Asimismo, colabora en el guion Valerie Weiss, que trabajó en *Outer Banks* y *Monarch*. Por su parte, Joe Jeenan, que trabajó como guionista y productor en *Mujeres Desesperadas* y *Frasier*. Hannah Schneider ha intervenido, por su parte, en *Reign*. Alexa Junge, de otro lado, trabajó en series ya citadas en este trabajo como *Sex and the City* o *Friends*. También

están Mary Elizabeth Hamilton, que ha desarrollado su carrera fundamentalmente en esta ficción, o Curtis Kheel, que trabajó en *Devious Maids*, *Charmed* y *Eureka*. De otro lado, como productores ejecutivos, figuran, Michael Hanel, que ha intervenido en *Red Blooded*, y *Jennifer Falls*; Francie Calfo, que ha trabajado en *Genius* y *Empire*; Brian Grazer, ganador del Óscar por *A Beautiful Mind* y que ha trabajado también en *Apolo 13* y *Splash*; Mindy Shultheis, quien trabajó en *The Exes* y *Malibu Country*; el ya mencionado Marc Webb; y Mark Grossan, que trabajó en *Jane the Virgin* y *The Fix*. También figuran en esta sección Hannah Schneider y el propio Marc Cherry, cuyos trabajos ya han sido citados.

*Por qué matan las mujeres* se sitúa, como producto, dentro de las series que pertenecen a la era de la *Quality TV*, de la que hablamos en apartados anteriores. Nos encontramos ante una ficción dirigida y producida por un equipo de reconocida experiencia en el sector televisivo, con una cuidada producción, que cuenta con un reparto conformado por actores y actrices aclamados y, sobre todo, con una trama novedosa en sus planteamientos, representada desde perspectivas transgresoras. Además, responde también a las características de la tercera edad de oro, no solo por las características anteriormente expuestas, sino por los medios de difusión empleados, en tanto que fue distribuida por CBS All Access y en España por HBO Max.

Tras esta breve sinopsis sobre la serie y conocer el equipo encargado de su realización, pasaremos a analizar cada uno de los personajes femeninos, atendiendo a sus rasgos psicológicos, físicos y su relación con otros personajes. Así, daremos cuenta de cómo se caracteriza cada una de las protagonistas, qué lugares ocupa y de qué manera, de forma de trazar una evolución de cómo se concebía a la mujer en cada época, si se transgreden estos estereotipos y roles de género, y de qué manera se hace.

### **Beth Ann Stanton: una historia de abnegación y sororidad**

Beth Ann Stanton, interpretada por Ginnifer Goodwin, es la protagonista de la primera historia, ambientada en los años sesenta. Al igual que ocurre en el caso de las otras



protagonistas, se trata de un personaje *redondo*, cargado de matices, de acuerdo con las categorías establecidas por Pérez Ruffi (2016, p. 542). Su personaje se concibe como una ama de casa abnegada, totalmente entregada al cuidado del hogar y, especialmente, del marido. En este sentido, podríamos afirmar que cuando arranca la serie el personaje de Beth Ann responde a los estándares femeninos que se mostraban en algunas de las series televisivas a las que aludíamos en apartados anteriores de los años sesenta y setenta.

En cuanto a los rasgos físicos, Beth Ann se presenta como una mujer que sigue los estándares de belleza. Su atuendo tiende a ser ostentoso, presentando siempre joyería y maquillajes notorios.

Su personalidad, por otra parte, se irá desarrollando a lo largo de la temporada. En este sentido, en los primeros capítulos encontramos a una Beth Ann incapaz de reconocer sus propias aficiones, que se define a sí misma como totalmente dependiente de Rob, su esposo, hasta el punto de apenas tener personalidad propia. A este respecto, en el primer capítulo, en una cena con Rob, Beth Ann expresa a su marido sus necesidades: “No tengo trabajo, ni hobbies. Lo único que hago es cuidar de ti”. A lo que Rob, responde: “Porque eres una buena esposa”. Ella prosigue: “Cuando tú no estés conmigo, ¿quién seré yo?”. Casi irónicamente, Rob responde: “Mi viuda”. Beth Ann continúa: “Escúchame bien lo que te digo, necesito algo más”. Rob, incapaz de empatizar con Beth Ann, acaba “dándole permiso” para hacer lo que quiera mientras que, según sus propias palabras, “no dejes de hacerme esas cenas tan ricas”. Este diálogo resulta determinante para conocer la dinámica de la relación de Beth Ann y Rob, y el lugar que ocupa ella en su propia vida, orientada únicamente a los cuidados.

La motivación de Beth Ann, por otra parte, vendrá determinada por reconquistar a su marido mediante múltiples estrategias, después de que su vecina Sheila le revelara la infidelidad de Rob. De este modo, Beth Ann entablará amistad con April, amante de Rob, con el fin de disuadirla de mantener una relación con el susodicho. Asimismo, intentará poner en marcha nuevas prácticas sexuales, cambiar su atuendo y adquirir una personalidad más atrevida y alocada, similar a la de su amante, sin resultado aparente.

Volviendo al perfil del personaje, Beth Ann se encuentra atravesada por dos cuestiones fundamentales que marcarán su desarrollo: la tragedia de la pérdida y sus relaciones de amistad. En esta ocasión nos centraremos en la segunda.

A colación de la idea anterior, tenemos, en primer lugar, la amistad de Beth Ann y Sheila, vecina de la protagonista, con la que rápidamente tendrá sintonía y que será quien le expondrá reiteradamente a la protagonista lo injusto que es Rob con ella y el hecho de que debe adquirir cierta independencia y tomar conciencia de ella misma.

Por otra parte, tenemos a April, amante de Rob. Tras enterarse por Sheila de la infidelidad, Beth Ann trazará una estrategia que consiste, fundamentalmente, en acercarse a ella para conocerla en una primera instancia y, posteriormente, entablar relación con ella con el fin de disuadirla. Sin embargo, encontramos en April una mujer joven, camarera, dulce y en cierto modo de apariencia inocente, pero que desea ser independiente y triunfar en el mundo de la música. Beth Ann se encariñará con April, y su valentía y coraje inspirará a la protagonista, de modo que, con el paso de la temporada, conoceremos a una Beth Ann que va transgrediendo roles que, a priori, ella misma asumía. Esta relación llegará hasta el punto de que, tras la muerte de Rob, de la que hablaremos a continuación, ambas mujeres deciden vivir juntas y criar a la hija de April.

Vemos así el uso que hace la serie de la amistad entre mujeres, al mostrar la sororidad, más allá de las disputas basadas en la comparativa de la valía de cada una de ellas. En este sentido, autores como Malquín et al. (2021) apuntan al progresivo uso de la sororidad en las ficciones como elemento transgresor y transformador, que intenta desechar el estereotipo que construye las relaciones entre mujeres con base en la rivalidad (Malquín et al., 2021, p. 175).

Otro de los temas tabús que se abordan en esta parte de la temporada viene dado por un caso de violencia de género cometida contra otra vecina. Resulta de interés el abordaje que se hace acerca de este tema en la ficción, en tanto que, por una parte, se muestra que ocurre en el seno de un matrimonio joven y socialmente bien posicionado y, por otra parte, la protagonista decide tomar partido

y enfrentarse a la situación, a pesar de que este hecho desencadenaría la muerte de su marido.

Conviene señalar que, como apuntábamos, a través de la historia de Beth Ann, se tratan varios temas que *a priori* son tabús. El primero es la pérdida de la hija de Beth Ann y Rob en un accidente. La muerte, pero en especial cuando se trata de pequeños, supone para las mujeres la pérdida de la maternidad, y las convierte automáticamente en una suerte de *dolorosas*, además de tratarse de un tema que, socialmente, tiende a esquivarse. A colación de estas ideas, debemos poner de manifiesto, tal y como hace Martín Ramos (2019), la capacidad de las producciones para tratar problemáticas de este tipo, cuestiones abstractas, complejas o tabús, a través de historias subjetivas y personales (Marín Ramos, 2019, p. 43).

En suma, podemos afirmar que el personaje de Beth Ann, pese a estar basado en estereotipos fuertes, atribuidos a la mujer, sufre un desarrollo exponencial hasta el punto de romper con gran parte de estos estereotipos y roles que asumía. Así, pasa de ser una esposa abnegada a procurar desarrollar su propia personalidad, atendiendo a sus gustos y necesidades. Se nos muestra, por una parte, el ideal de mujer de la década de los sesenta, construido desde la mirada masculina y, a través de historias muy personales, se conforma un personaje transgresor que, poco a poco, se va alejando de la tutela masculina. A través de su personaje, y el desarrollo que se le da, apreciamos el empuje dado por la segunda ola feminista, que discurre precisamente en la época en la que se ambienta su personaje, y que trata las cuestiones de la conquista del espacio público y el intento de reformular el rol de las mujeres en el matrimonio y la familia.

### Simone Grove: de la frivolidad a la comprensión

Simone Grove, interpretada por Lucy Liu, es la protagonista de la segunda historia que ocupa la serie, ambientada en la década de los años ochenta. Simone dirige con su marido, Karl, una galería de arte. Si en Beth Ann veíamos la representación fiel de una mujer entregada a los cuidados y sumisa, en Simone encontraremos otros estereotipos

también asociados a las mujeres. En este caso, se trata de un personaje psicológicamente inestable, caprichosa, ostentosa y preocupada constantemente por las apariencias.

Físicamente, Simone se presenta como una mujer de mediana edad, pero que, de nuevo, encaja en los estándares de belleza que se esperan de las mujeres: delgada, atractiva y preocupada por las cuestiones estéticas.

Como indicábamos, su personalidad se basa en la inestabilidad. Es un personaje indeciso, en cierto modo una mujer insegura, caprichosa y competitiva. Así, las motivaciones principales de Simone giran en torno a, principalmente, demostrar su valía a través de cuestiones superficiales tales como organizar espectaculares fiestas e intentar superar constantemente a las demás mujeres del vecindario.

Sus planes, sin embargo, se verán truncados al recibir un mensaje anónimo que la informaba de las infidelidades de su marido, Karl, con otros hombres. De este modo, podemos trazar el desarrollo del personaje sobre dos momentos clave. El primero es, precisamente, cuando es consciente de la infidelidad de su marido. Simone no puede entender la motivación de Karl, del cual se decepciona enormemente dado que se encuentra divorciada en varias ocasiones y en él creía haber encontrado, por fin, la estabilidad. A partir de este momento, iniciará una relación fundamentalmente sexual con el hijo de una de sus amigas, Tommy, sobre la cual hablaremos a continuación.

El segundo hito que determina el desarrollo del personaje de Simone se da al enterarse de la enfermedad que padece Karl: VIH. A partir de ese momento, vemos a una Simone mucho menos superficial e inmadura, más centrada y consciente de lo que ha significado para su pareja no poder desarrollar en plenitud su sexualidad.

Al igual que ocurría con Beth Ann, en la relación de Simone y Karl se dan, igualmente, situaciones violentas y de desigualdad dada por el género. En este caso, una de las violencias que se ejerce contra Simone es de tipo psicológico. En el tercer capítulo de la serie hay una escena —de las pocas en las que apreciamos una dinámica de este tipo en la relación de Karl y Simone— en la que él humilla públicamente a Simone al evidenciar sus faltas de conocimiento sobre geografía y cultura general.

Sin embargo, resultan de mayor interés los temas tabús que se tratan en esta historia: el tratamiento que se le da a la enfermedad de Karl, la sexualidad en mujeres maduras y la eutanasia.

En relación con el primero de los temas, cabe destacar que, cuando se tiene conocimiento que Karl padece VIH, este empieza a ser rechazado por vecinos y amigos, cuestión que da cuenta no solo de la homofobia latente en la época, sino también de la histeria colectiva que causó dicha enfermedad.

Por otra parte, en cuanto al tratamiento de la sexualidad en mujeres maduras, hablamos de la relación que mantiene Simone con Tommy. En este sentido, bien es sabido que la sexualidad representada en las ficciones televisivas se centra, casi en exclusividad, en mujeres jóvenes, mientras que a partir de cierta edad pasa a un segundo plano en el que, parece ser, las mujeres no disfrutan de su sexualidad. En esta línea, Blanco (2015), en su tesis doctoral, señala el interés que tienen este tipo de representaciones que transgreden, al menos parcialmente, el marco de sexualidad normativa, y que apuestan por la diversidad (Blanco, 2015, p. 145).

Así pues, aunque la relación entre Simone y Tommy es problemática y discutible dada la diferencia de edad, resulta interesante que se muestre la capacidad de desear de las mujeres maduras. Asimismo, debemos destacar la forma de representar esta relación, desde la conciencia de la propia Simone de cómo a las mujeres, a partir de ciertas edades, se las despoja de la capacidad de vivir libremente su sexualidad.

Finalmente, se trata la cuestión de la eutanasia cuando Karl le solicita a Simone que lo asista en su propia muerte. A través de unas escenas cargadas de contenido dramático, y cierta dureza a la par que delicadeza, se muestra el deseo del protagonista de decidir sobre su propia muerte ante una cura imposible.

Por todo lo expuesto, podemos afirmar que el personaje de Simone vendrá marcado por su gran evolución. De nuevo, se recurre a la estrategia de mostrarnos un personaje marcado por los estereotipos de género y asumiendo tareas asociadas a las mujeres para luego deconstruirlo. En este sentido, Simone pasará de ser una mujer inestable y caprichosa, a demostrar gran madurez, sentido común,

estabilidad y seguridad. En este sentido, es notorio el empuje del movimiento feminista en el exponencial desarrollo que sufre el personaje. En este momento, seguimos sumergidos en la segunda ola, aunque en plena transición hacia la tercera. Así, se siguen trabajando cuestiones como la reformulación de los roles de género en el espacio privado, la mayor presencia en el espacio público, a la par que se van teniendo más referentes culturales femeninos, entre otros en la televisión, como comentábamos en apartados anteriores.

### Taylor Harding: las mujeres alcanzan el éxito

Finalmente, Taylor Harding, interpretada por Kirby Howell-Baptiste, es la protagonista de la última historia representada en la serie. Ambientada en la actualidad, aparentemente la historia que protagoniza Taylor dista mucho de las experiencias de las que le precedieron, aunque la encontraremos asumiendo estereotipos y tareas que se le siguen asociando a las mujeres.

Taylor se presenta como una abogada de éxito, con una personalidad arrolladora, resolutiva y segura de sí misma. Se trata, además, de un personaje racializado y declarado bisexual. Esta última historia, en consonancia con la época en la que se ambienta, muestra gran progreso en materia de derechos de las mujeres, que ya han afianzado su posición en el ámbito público, y también mayor tolerancia y representación en las ficciones de personas racializadas y al colectivo LGBTQ+.

Físicamente, Taylor sigue encajando en los cánones de belleza esperables de la mujer, en tanto que se trata de una mujer joven, delgada y atractiva, cuestiones que se refuerzan por la posición laboral que ocupa. Por primera vez en la serie, Taylor es la garante del sustento en el hogar, mientras que Eli, su marido, guionista, sufre una crisis creativa y apenas cosecha éxitos en este terreno.<sup>6</sup> Esto resulta de interés puesto que se aprecian claramente

---

**6::** Uno de los grandes pilares de la masculinidad hegemónica es la capacidad del hombre para ser el garante del sustento familiar. Que en esta ocasión no sea así, y llegue a ser frustrante en estos términos para Eli, nos habla de la permanencia de estos estereotipos asociados a los hombres.

las conquistas de las luchas feministas en esta materia y cómo las series de televisión se hacen eco de estas cuestiones. Aun así, resultaría interesante abrir un debate en torno al “empoderamiento” femenino atravesando techos de cristal, propio de las tendencias neoliberales, y cómo estos modelos nuevos de supermujeres en cierto modo la siguen responsabilizando no solo de las tareas de cuidado, sino de conservar una imagen cuidada y ser capaces de alcanzar y conservar trabajos de éxito, tal y como apunta en uno de sus trabajos Gavilán et al. (2019, p. 371). Y es que, en este sentido, aunque Taylor sea una reputada abogada, sigue dependiendo de ella en gran medida la estabilidad mental de Eli. Esta idea se refuerza al descubrir la adicción a las drogas que padece Eli y cómo fue Taylor la que se encargó casi en exclusividad de su recuperación.

Resulta interesante, igualmente, analizar la relación de la pareja. Taylor y Eli tienen un matrimonio abierto, un nuevo modelo de relación no visto hasta ahora en la serie. Su historia se complica al decidir incorporar como miembro de su matrimonio a la amante de Taylor, Jade. Su predisposición a la realización de las tareas de la casa, la limpieza y la cocina, junto con su marcada belleza, cautivarán a Eli que, en el fondo, ama esta parte tradicional del matrimonio y de los cuidados que asumen las mujeres y que lo dejan en una posición de cierto poder. En este sentido, al mostrarnos a un Eli laboralmente débil, él admite necesitar sentirse “un hombre”, tal y como él mismo declara en el cuarto capítulo, y huir así de la perfección que emana Taylor. Esta, por su parte, se muestra mentalmente agotada al deber preocuparse de Eli constantemente, como ella misma sentencia.

En esta historia resultan de gran interés los dos modelos de mujeres que se nos presentan. Por una parte, tenemos a Taylor: eficiente, trabajadora, racional y fuerte. Por otra parte, tenemos a Jade: aparentemente débil, afable, preocupada por llevar a cabo tareas de cuidado del hogar e inestable. Estas características que conforman al personaje de Jade, junto con el desarrollo que tendrá, dado que acabará siendo una criminal dispuesta a matar por mantener su posición dentro del matrimonio de Taylor y Eli, nos ofrece, de nuevo, una imagen de los personajes fe-

meninos vulnerables, maleables e inestables. Autoras como Zapsi (2018) han trabajado la cuestión de la criminalidad en los personajes femeninos. Así, establece que los actos criminales cometidos por mujeres suelen justificarse mostrándolas muy susceptibles a los cambios, influenciables o casi histéricas, cuya violencia reside en el desequilibrio hormonal o en pasados traumáticos (Zapsi, 2018, p. 93).

Dado lo expuesto, resulta de gran interés el hecho de que la serie ofrezca unos estereotipos de género iniciales que, con el transcurso de la producción, aportan una visión algo más deconstruida y detallada de estos personajes. De este modo, también es notoria la evolución de los papeles y lugares que ocupan las mujeres a lo largo de las décadas, y la evolución de los estereotipos que traza a la perfección la serie, desde la ama de casa abnegada hasta la abogada de éxito de la actualidad, pese a la perpetuación de ciertos estereotipos y roles. En esta última época se evidencia el empuje de la tercera ola feminista, centrada en la interseccionalidad, que pretende ser más incluyente e incorporar realidades como las de las mujeres racializadas, las determinadas por la clase social o por orientación sexual. En este sentido, la propia construcción del personaje de Taylor es resultado de esta influencia, máxime en las relaciones que establece con sus parejas.

## Reflexiones finales

En las diferentes manifestaciones culturales, y especialmente en la industria audiovisual, las mujeres han ido adquiriendo mayor presencia. Aunque inicialmente gozaban de menor protagonismo, y muchos personajes femeninos se construían casi exclusivamente en base a estereotipos, la realidad ha ido cambiando con el tiempo, de mano de diferentes avances sociales y del movimiento feminista.

Cuando planteábamos los objetivos de esta investigación, nos propusimos dar cuenta de los estereotipos y roles de género que operaban en las protagonistas de la ficción analizada, *Por qué matan las mujeres*. Esta obra, como venimos comentando, supone una síntesis visual y narrativa de los avances de los estereotipos y roles de género, tanto en la sociedad de cada momento como en las series de televisión.

Así pues, a continuación, procederemos a ofrecer algunas conclusiones sobre el análisis de estos ítems.

Otro de los objetivos giraba en torno a la evolución de los roles y estereotipos de género en las protagonistas de la serie y la influencia del movimiento feminista en su concepción. Así, apreciamos que en la serie —donde se muestra a tres protagonistas de tres épocas diferentes, que responden a priori a la estética y comportamientos esperados de las mujeres en dichas épocas—, con el avance de la trama, se dará una transgresión de los roles y estereotipos de género. Esto se debe, en gran medida, a que la serie se encuentra, bajo nuestro punto de vista, influenciada por el movimiento feminista en dos planos: por una parte, el de los creadores de la serie, que trabajan un producto cargado de crítica social hacia los roles y estereotipos de género y, por otra parte, el del contenido de la serie, que muestra la evolución de estos a través de diferentes décadas muy influenciadas por el movimiento feminista.

En este sentido, la incidencia de la segunda ola feminista, la premisa de “lo personal es político” y su lucha por la conquista del espacio público de la mujer y subvertir los roles de género en el ámbito familiar tendrán repercusión en las dos primeras historias narradas. La tercera y cuarta ola feminista, por su parte, se harán eco en la historia protagonizada por Taylor Harding, con la inclusión del concepto de interseccionalidad y la representación de nuevas realidades sexoafectivas.

En cuanto al objetivo de atender a los rasgos físicos y psicológicos de los personajes, con el fin de comprobar si a través de ellos se aprecia la incidencia de las diferentes olas del movimiento feminista, apreciamos que claramente se produce este desarrollo. En cada una de ellas veremos cierta transgresión de los roles y estereotipos de género impuestos en los primeros capítulos de la temporada. Sin embargo, tras conocer a otros personajes femeninos inspiradores o solidarizarse con ciertas causas, marcará grandes cambios en cada una de ellas.

Tal es el caso de Beth Ann, que pasa de ser una ama de casa abnegada a tomar las riendas de su propia vida. Esto se da, especialmente, tras entablar relaciones

de amistad con otras mujeres y tejer ciertas redes entre ellas. Por otra parte, Simone pasa de ser una mujer frívola y superficial, muy influenciada por las opiniones, a demostrar gran carisma, madurez y empatía. Finalmente, Taylor, una exitosa abogada independiente y autosuficiente, culmen de la incidencia del movimiento feminista, muestra un personaje racializado, psicológica y económicamente independiente, si bien asume ciertos roles asociados a las mujeres.

Si ponemos nuestro estudio en relación con otros similares, citados en este trabajo, destacamos que llegamos a unas conclusiones muy similares. La investigación de Gavilán et al. (2019), por ejemplo, concluye que se ha dado una evolución de los personajes femeninos, que se vuelven más complejos y que contribuyen a visibilizar realidades vividas por las mujeres hasta ahora silenciadas, aunque ciertos estereotipos se conserven. Algo parecido ocurre con el estudio de Malquín et al. (2021), quienes apuntan a una mayor existencia de personajes protagonistas femeninos, pero que, en cierta medida, siguen ligados a sus roles tradicionales. Sin embargo, debemos tener en cuenta que las series analizadas por estos autores se inspiran en épocas anteriores. Por su parte, Blanco (2015), refiriéndose a otras series de comedia, incide en la idea que venimos desarrollando al exponer el mayor protagonismo de las mujeres en estas ficciones, así como la transgresión de cuestiones como las relaciones de pareja o los roles que asume en la esfera privada y pública, aspectos abordados también en la ficción que analizamos.

Así pues, a través de este estudio se ha podido dar cuenta de qué estereotipos y roles de género operaban sobre las mujeres a lo largo del tiempo y su evolución. En este contexto, podemos apreciar los avances en materia de derechos de las mujeres: una mayor presencia en el espacio público o mayor igualdad a la hora de asumir las tareas de los cuidados. Finalmente, queremos destacar el interés de este tipo de estudios, orientado al conocimiento de la realidad de las mujeres a través de estereotipos y roles, en este caso de género, que se recrean en algunas ficciones y que, sin duda, contribuyen a concebir y concebirnos en comunidad.

## Referencias

- Blanco, N. (2015). *Evolución y revolución de género en las series de ficción contemporáneas. La última salida: la comedia*. [Disertación doctoral, Universidad de Salamanca]. Gredos <https://gredos.usal.es/handle/10366/128846>
- Carrión Domínguez, A. (2019). La *Quality TV* y la edad de oro de las ficciones seriadas. *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, 24(46), 111-128. <https://doi.org/10.1387/zer.20386>
- Cascajosa Virino, C. (2016). *La cultura de las series*. Laertes.
- Castillo-Mayén, R., & Montes-Berges, B. (2014). Análisis de los estereotipos de género actuales. *Anales de psicología*, 30(3), 1044-1060. <https://doi.org/10.6018/analesps.30.3.138981>
- Cherry, M. (Creador y productor ejecutivo). (2019-2021). *Why Women Kill [Por qué matan las mujeres]* [Serie de TV]. Black Lamb; Acme Productions; Cherry Productions; Imagine Television Studios; CBS Studios.
- Contreras, K., & Alfaro, L. (2021). Género y ficción televisiva: ¿Nuevas feminidades y masculinidades en la serie mexicana *Club de Cuervos*?. *Cuadernos.info*, (51), 288-309. <https://doi.org/10.7764/cdi.51.27299>
- De Lauretis, T. (1989). La tecnología del género (A. Bach & M. Roulet Trad.). En *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* (pp. 1-30). Mcmillan Press. [https://www.uepc.org.ar/conectate/wp-content/uploads/2015/03/Tecnologias\\_del\\_Genero-De-Laurentis.pdf](https://www.uepc.org.ar/conectate/wp-content/uploads/2015/03/Tecnologias_del_Genero-De-Laurentis.pdf)
- Galán Fajardo, E. (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de ficción televisiva. *ECO-PÓS*, 9(1), 58-81. <http://hdl.handle.net/10016/9475>
- García Fanlo, L. (2017). *El lenguaje de las series de televisión*. Eudeba.
- Gavilán, D., Martínez-Navarro, G., & Ayestarán, R. (2019). Las mujeres en las series de ficción: el punto de vista de las mujeres. *Investigaciones Feministas*, 10(2), 367-384. <https://doi.org/10.5209/infe.66499>
- López Gutiérrez, M. L., & Nicolás Gavilán, M. T. (2016). El análisis de series de televisión: construcción de un modelo interdisciplinario. *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, 6(1), 22-39. <https://www.comhumanitas.org/index.php/comhumanitas/article/view/20154>
- Lotz, A. (2001). Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes. *Feminist Media Studies*, 1(1), 105-121. <https://doi.org/10.1080/14680770120042891>
- Malquín Robles, A., Crespo Pereira, V., & Díaz Gutiérrez, D. (2021). Análisis de la representación de roles de género en los personajes femeninos de las series de televisión *Juego de Tronos* y *Vikingos*. *Comunicación y género*, 4(2), 173-182. <https://doi.org/10.5209/cgen.75773>
- Marín Ramos, E. (2019). Abrazar nuestra conflictividad: la lección del feminismo *mainstream*. *pArAdigma. Revista Universitaria de cultura*, (22), 42-47. <https://hdl.handle.net/10630/17691>
- Martín Varela, M. (2021). Apuntes para pensar la cuarta ola feminista y la Tercera Edad de Oro de las series de televisión desde los estudios de comunicación y género y los estudios culturales. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, (16), 348-368. <https://doi.org/10.18002/cg.v0i16.6925>
- Menéndez, M. I. (2017). Entre neomachismo y retrosexismo: antifeminismo en industrias culturales. *Prisma social. Revista de Ciencias Sociales*, (número especial 2), 1-30. <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v98n3.511> <https://revistaprismasocial.es/article/view/1544>
- Menéndez, M. I., & Zurian, F. A. (2014). Mujeres y hombres en la ficción norteamericana hoy. *Anagramas*, 13(25), 55-72. <https://www.redalyc.org/pdf/4915/491548259004.pdf>
- Millett, K. (1995). *Política sexual*. Cátedra.
- Pérez Rufi, J. P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: una propuesta desde la narrativa filmica. *Razón y Palabra*, 20(95), 534-552. <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199550145034.pdf>
- Simons, J., & Rich, L. (2013). Feminism ain't Funny: Woman as "Fun-Killer". Mother as Monster in the American Sitcom. *Advances in Journalism and Communication*, 1(1), 1-12. <https://doi.org/10.4236/ajc.2013.11001>
- Thompson, R. J. (1996). *Second Golden age: From Hill Street Blues to ER*. Continuum.
- Zaptsi, A. (2018). *La criminalidad femenina en las series televisivas: una perspectiva psicosocial*. [Disertación doctoral, Universidad de Sevilla]. Idus. <https://idus.us.es/handle/11441/80690>
- Zecchi, B. (2014). *La pantalla sexualada*. Cátedra.

### Contribución autoral

- a) Concepción y diseño del trabajo; b) Adquisición de datos; c) Análisis e interpretación de datos; d) Redacción del manuscrito; e) revisión crítica del manuscrito. N. O. M. ha contribuido en a, b, c, d, e; M. E. C. M. en a, b, c, d, e. Editor responsable: L. D.