

Big Little Lies: una serie contemporánea sobre la representación de la subjetividad femenina y la violencia hacia la mujer

Big Little Lies: a contemporary TV series about the representation of feminine subjectivity and violence against women

Irene Cambra-Badii

Universidad de Vic - Universidad Central de Cataluña,
Barcelona, España.
irenecambrabadii@gmail.com

María Paula Paragis

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires,
Argentina.
paula.paragis@gmail.com

Paula Mastandrea

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires,
Argentina.
mastandreapaula@gmail.com

Delfina Martínez

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires,
Argentina.
dmartinez.ubapsi@gmail.com

Resumen

Las series pueden estudiarse como productoras y reproductoras de representaciones sociales, especialmente en relación con las problemáticas contemporáneas. En este trabajo, a través de una metodología cualitativa, se aborda lo que sucede con las protagonistas femeninas de la serie *Big Little Lies*, estrenada en 2017, que lleva el estandarte de contar *historias sobre mujeres actuales*. A partir de la teoría de las representaciones sociales y desde una perspectiva de género, se analiza de qué manera la serie pretende asumir un discurso de ruptura al rol tradicional asignado a las mujeres en la sociedad y, sin embargo, reproduce ciertos estereotipos de belleza y de los modos tradicionales de subjetivación femenina, lo cual permite vislumbrar una contradicción entre el discurso y la producción final. Por otro lado, en la serie se evidencian situaciones de violencia hacia la mujer, lo cual se aborda contemplando la complejidad que le es inherente.

Palabras clave: series, representaciones sociales, género, subjetivación femenina, violencia.

Abstract

TV series can be studied as producing meaning in both moral and aesthetic exploration of the narrative, especially in relation to contemporary issues. In this article, through a qualitative methodology, we address what happens to the female protagonists of the series Big Little Lies, released in 2017, which takes pride in telling stories about contemporary women. Based on the theory of social representations and a gender perspective, we put forward an analysis on how this TV series intends to convey a discourse of rupture in the traditional role assigned to women in society but, nevertheless, it reproduces certain beauty stereotypes and traditional ways of female subjectivation, which shows a contradiction between its discourse and the final production. On the other hand, the series shows situations of violence against women and addresses the issue considering the complexity it implies.

Keywords: TV series, social representations, gender, female subjectivation, violence.

1. Introducción

En la última década, múltiples movimientos políticos y sociales retoman consignas feministas y proponen nuevas, cuestionando y visibilizando asuntos tales como la violencia de género y la desigualdad en los accesos a la salud, a la educación y a una paga equitativa por el trabajo realizado. La “nueva ola feminista” radica en la popularización de este movimiento político y el foco puesto en la lucha contra la desigualdad de género en sus múltiples formas (Campagnoli, 2018).

En este contexto, tanto el cine como las series, en tanto dispositivos audiovisuales propios de una época, se hacen eco de las diferentes manifestaciones que tienen a las mujeres como protagonistas. En el panorama audiovisual actual, las series se constituyen como un relevo del cine para el público masivo, especialmente desde la creación y el auge en la difusión de las plataformas norteamericanas como Netflix y HBO. La modalidad de consumo de las series trasciende la necesidad de estar conectado a la televisión en determinado tiempo y espacio en el cual se emite un programa, y se instala el concepto de *serialidad* (de la Torre, 2016; Innocenti y Pescatore, 2011).

Tal como señala Rincón (2011), las series pueden estudiarse como productoras de significado tanto en la exploración moral como estética y narrativa. Surge así la posibilidad de analizar a las series no sólo como fenómeno de consumo, sino también en su dimensión semiótica (Lotman, 2000), lo cual permite utilizarlas como fuente de información en un análisis cualitativo de su contenido. Esto no sería posible sino a partir de la asunción consciente de una filiación respecto del cine, y del trabajo sobre alguno de los mecanismos específicos de la ficción televisiva: el carácter serial, el diferimiento temporal, la suspensión de la resolución, los efectos de transformación de los personajes a lo largo de las temporadas, entre otras cuestiones (Benavente, 2007).

La serie *Big Little Lies* (HBO, 2017), lleva el estandarte de contar *historias sobre mujeres actuales* y se define a sí misma como el relato de “*vidas aparentemente perfectas que terminan en asesinato*” (HBO España, 2019). Luego del éxito de la primera temporada, cuyo episodio final alcanzó 1,8 millones de espectadores en los Estados Unidos (Men-

do, 2017), ha ganado cuatro premios Globo de Oro 2018 y ocho Emmy 2018.

Este alcance masivo se corresponde con lo señalado respecto a las nuevas posibilidades de consumo vía *streaming* y, específicamente, al crecimiento global de HBO: Durante el 2018 su servicio de suscripción ha llegado a 67 países -17 de ellos europeos-, incluyendo Asia, mientras que sus contenidos están presentes en 150 países de todo el mundo (Gómez Mora, 2018). Esta plataforma se caracteriza por una estrategia comercial basada en la producción propia en la que destacan contenidos tabúes como el sexo o la violencia. A diferencia de las cadenas generalistas, HBO no incluye anuncios en sus series por lo que no depende de las moderaciones por parte de los anunciantes de los elementos más escabrosos (Cascajosa Virino, 2006).

Big Little Lies está basada en la novela australiana escrita por Liane Moriarty (2014), *Pequeñas mentiras*, y si bien nació como una miniserie de siete episodios, planea el estreno de su segunda temporada en 2019. El argumento gira en torno de una pequeña población de clase media alta en la ciudad de Monterrey, California (Estados Unidos), particularmente un grupo de cinco mujeres de entre 25 y 50 años. Los paisajes parecen perfectos, ellas parecen perfectas, sus familias parecen perfectas. Sin embargo, nada lo es debajo de la superficie: de hecho, el slogan de *Big Little Lies* es “*Una vida perfecta es una mentira perfecta*” (“*A perfect life is a perfect lie*”).

La propuesta de *Big Little Lies* se enmarca en el realismo social propio de la neotelevisión (García de Castro, 2008) y en la contracara de la *American way of life* (Gómez Ponce, 2017). Esto implica que desde el comienzo se acepta cierta ruptura con la tendencia tradicional en la representación de las familias, entendiendo que veremos modelos alejados de los patrones costumbristas y moralmente correctos que definían a la familia de la ficción televisiva unas décadas atrás, debido a los cambios sociales y culturales ocurridos, especialmente los relacionados con la incorporación de la mujer al mundo laboral y su consecuente autonomía (Lacalle e Hidalgo-Marí, 2016), transformando “las funciones representacionales tradicionales de los textos televisivos de ficción en funciones constructivas, destinadas a establecer mejores y más efica-

ces relaciones comunicativas con el destinatario” (García de Castro, 2008, p. 5). Ahora bien: ¿este proceso efectivamente ocurre en *Big Little Lies*? Se indagarán las representaciones sociales respecto de la subjetividad femenina que subyacen a estas “pequeñas grandes mentiras” del título de la serie, que están vinculadas a cierta manera de entender a las mujeres, asociando esta representación con la maternidad y la familia, la postergación de los proyectos propios, la subordinación al hombre (que incluso llega al punto de la violencia física) y determinadas reglas estéticas respecto del cuerpo y de la imagen personal.

2. Marco Teórico

2.1 Una introducción a las representaciones sociales

La teoría de las representaciones sociales estudia el origen social del conocimiento y se asienta en cuatro premisas generales: que el conocimiento reposa en el pensamiento simbólico, es decir, la capacidad de representar una cosa mediante otra, o la capacidad de que una cosa represente algo más que sí misma; que la génesis del conocimiento resulta de un proceso de comunicación; la elaboración de conceptos, en tanto un concepto es un reagrupamiento de objetos, eventos o particularidades de una clase, a partir de un elemento o propiedad que tienen en común; y finalmente, que esos conceptos simbolizan relaciones sociales (Pérez, 2004).

Moscovici (1961) plantea que una representación social es una organización de imágenes y de lenguaje porque recorta y simboliza actos y situaciones que son o se convierten en comunes. Desde los desarrollos de Moscovici y Hewstone (1986), la teoría de las representaciones sociales se encarga de estudiar el conocimiento no normalizado, es decir, el del sentido común, el cual “es un cuerpo de conocimientos basado en tradiciones compartidas y enriquecido por miles de “observaciones”, de “experiencias”, sancionadas por la práctica” (Moscovici y Hewstone, 1986, p. 682).

Esta acepción del sentido común se corresponde con “lo que todo el mundo sabe”, los estereotipos de la vida cotidiana que operan como generaliza-

ciones que un grupo construye sobre otro grupo o personas, y que siempre juegan a favor del orden establecido (Becker, 2009). Estas imágenes generalizadas se transfieren en el tiempo, pudiendo llegar a adquirir la categoría de verdad indiscutible (Galán, 2007).

A su vez, Moscovici (1961) plantea que las representaciones sociales tienen tres dimensiones: la actitud, la información y el campo de representación o la imagen. La información -dimensión o concepto- se relaciona con la organización de los conocimientos que posee un grupo con respecto a un objeto social; el campo de representación remite a la idea de imagen, de modelo social, al contenido concreto y limitado de las proposiciones que se refieren a un aspecto preciso del objeto de la representación; finalmente, la actitud tiene que ver con descubrir la orientación global en relación con el objeto de la representación social. Según lo planteado por el autor, estas tres dimensiones de la representación social brindan una idea del contenido y del sentido del objeto representacional.

2.2 Los mitos en relación con lo femenino

La estructura de la sociedad patriarcal se sustenta sobre las dicotomías de un pensamiento binario que establece diferencias esenciales entre hombres y mujeres. Dicho binarismo se enmascara como algo natural y, por lo tanto, no susceptible de ser transformado, y cimienta la división sexuada y la subordinación de las mujeres (De Grado González, 2011).

Como contrapartida, los estudios de género proponen abrir un nuevo campo de producción de conocimientos, para abordar lo femenino a partir de considerar la subjetividad de la mujer en su relación con los efectos de género, articulando conceptualizaciones del psiquismo con una comprensión de los contextos sociales e históricos (Meler y Tajer, 2000).

En este sentido, Fernández (1993) formula la pregunta *¿Qué es la mujer?*, a lo que responde que es “una invención social compartida y recreada por hombres y mujeres” (p. 22). Se trata de una imagen ilusoria producida por el entrecruzamiento de

diversos mitos que se sostienen en el imaginario social, desde los cuales se otorga sentido a prácticas y discursos. Dicha ilusión reviste tal potencia que también consolida efectos sobre los procesos materiales de la sociedad, produciendo los discursos y mitos sociales que ordenan, legitiman, disciplinan y definen los lugares de los actores de las desigualdades, los cuales se han generado a nivel social y subjetivo a partir de actos de fuerza -físicos o simbólicos- que implican violencia -visible o invisible- (Fernández, 1993; De Grado González, 2011). Dichos mitos en relación con lo femenino son tres: “Mujer=Madre”; “amor romántico”; y “pasividad erótica femenina” (Fernández, 1993).

El mito de la “Mujer=Madre” supone que la maternidad es una función de la mujer, quien alcanza su madurez y realización personal a través de ella, por lo cual la *esencia* de la mujer es ser madre. A su vez, la maternidad es el aspecto más glorificado de la condición femenina, reafirmando el condicionamiento de las mujeres según la biología (Despentes, 2018). Este mito organiza un conjunto de mandatos y prescripciones sobre las acciones de concebir, parir y criar a la descendencia, a la vez que delimitan los proyectos de vida posibles. El mito del “amor romántico” inscribe un ordenamiento dicotómico entre un mundo público (donde está el hombre, el trabajo, la política) y un mundo privado (reservado para la mujer, encargada del hogar y de las tareas domésticas y de crianza de los hijos) (Fernández, 1993; De Grado González, 2011). Finalmente, la “pasividad erótica femenina” contribuye a marginalizar toda sexualidad que quede por fuera de la familia conyugal reproductora (Fernández, 1993).

Si bien las acciones del movimiento feminista han logrado conquistar derechos, en la actualidad aún existen desigualdades significativas en relación a múltiples ámbitos: en el mercado laboral su remuneración es muy inferior a la masculina y, a su vez, constituyen el grupo con mayor tasa de desempleo; las mujeres dedican mayor tiempo que los hombres a las tareas domésticas; y la problemática de la violencia contra la mujer ocupa la quinta posición mundial en muerte de mujeres (Belloso Martín y Gorczevski, 2018). Esto se encuentra legitimado por pautas culturales y representaciones que proceden de un sistema patriarcal, en tanto se trata del uso abusivo del poder por parte del hombre sobre la mujer, en el cual “la violencia surge

como respuesta a las diferencias entre las expectativas no satisfechas que un género ha depositado en el otro, de ahí que se le denomine también violencia de género” (López Mondejar, 2001, p. 821).

3. Marco Metodológico

El objetivo general de este trabajo es analizar las representaciones sociales respecto del género femenino, fundamentalmente de su subjetividad, tema propuesto explícitamente por la serie contemporánea de ficción *Big Little Lies*. Entre los objetivos específicos, se propone examinar los personajes protagónicos y sus historias como casos representativos, de los cuales es posible extraer indicadores en relación con los estereotipos de belleza (valores e ideales estéticos que se representan en la serie mediante la selección de los actores, la clase social que allí se retrata, estilo de vida, entre otros), y la violencia contra las mujeres (cómo se configura esta modalidad vincular, de qué manera opera, los mitos subyacentes y efectos subjetivos que conlleva).

La metodología de análisis parte del enfoque cualitativo, que incluye en su comprensión epistemológica una perspectiva centrada en el sentido, en la comprensión y en el significado (Taylor & Bogdan, 2013), sostenido por métodos de análisis que abarcan la comprensión de la complejidad, el detalle, el contexto, y que incluyen lo singular (Mason, 1996). En el horizonte de nuestro análisis de la narración se encuentra el valor de la *singularidad en situación* (Cambra Badii, 2016; Michel Fariña y Solbakk, 2012; Michel Fariña y Tomas Maier, 2016). Es decir, además del análisis de las representaciones sociales de determinado momento y lugar, las series resultan una vía de acceso a “situaciones especiales”, casos que pueden ser similares a las representaciones sociales o bien marcar puntos de diferenciación.

El proceso de análisis consistió en captar el sentido del texto por medio de una reconstrucción personal o primera interpretación, a la luz de la experiencia y los referentes personales de cada espectador (Casetti y Di Chio, 1991). Se buscaron elementos significativos en relación con las representaciones sociales sobre la subjetividad femenina que pueden pesquisar en la trama de la serie, haciendo un fichaje de cada una de las historias del relato,

y reinterpretando luego este material a partir de la composición del marco teórico, particularmente para los dos temas recortados: los mitos femeninos y la violencia hacia la mujer.

Asimismo, se sigue a Bal (1990), quien afirma que una narración guarda una analogía con la “lógica de los acontecimientos” de la vida real, que el lector experimenta en concordancia con el mundo. Se abordan los componentes de la narración, que en este caso se van haciendo más complejos por su carácter audiovisual, haciendo foco en el análisis de los personajes, en su construcción y su psicología (Raya Bravo, Sánchez-Labela y Durán, 2018). Para este desarrollo se toman en cuenta aspectos de la serialidad: el suspenso de la trama en relación con la resolución del caso policial y el derrotero sufrido por los personajes protagónicos, que se ven transformados a lo largo de la temporada. En el Anexo se incluye una ficha de análisis de los personajes, en relación con diversos ejes: aspecto, actitud, ocupación, metas, conflictos y anhelos.

4. Análisis y resultados

4.1 ¿Qué significa ser mujer hoy? Las respuestas de *Big Little Lies*

El primer episodio de *Big Little Lies* despliega las bases dramáticas que se desarrollarán en los siguientes capítulos a base de *flashbacks*: por un lado, en el primer día de clases, una de las niñas acusa a un chico (nuevo en el pueblo y en el colegio) de lastimarla. Sus respectivas madres parecen enfrentarse e inmediatamente surgirán aliadas de ambos grupos, dividiendo al “grupo de madres”. Por otro lado, en clave de suspenso, se asiste a los interrogatorios policiales de un homicidio cuyo asesino y asesinado se develarán recién en el último episodio de la primera temporada.

Las tres protagonistas, Jane Chapman (Shailene Woodley), Madeline Martha Mackenzie (Reese Witherspoon) y Celeste Wright (Nicole Kidman), son presentadas a partir de sus problemas, dentro de sus respectivos hogares y también fuera de ellos. Jane forma una familia monoparental, Madeline es miembro de una familia ensamblada que atraviesa distintas vicisitudes, y Celeste deja a un lado su profesión para dedicarse a satisfacer

las necesidades de sus hijos y de su marido, Perry, manteniendo con este último un vínculo violento. Las tres mujeres protagonistas se dedican mayormente al cuidado de los hijos. Sólo una de ellas trabaja. Todas se encargan de imponer una fachada que las muestra en el ámbito público de una manera que no coincide con lo que realmente viven cotidianamente. La serie se esfuerza en recordarnos que debajo de la superficie con la cual cada una se presenta hay secretos familiares que las confrontan con sus propias miserias: violencia conyugal, indiferencia matrimonial, infidelidades y rencores, dificultades en las crianzas de los hijos pequeños y adolescentes, fantasmas respecto de los abusos.

La elección de los personajes no resulta azarosa: las actrices son altas, rubias, delgadas. Todas las protagonistas son blancas, excepto una que es afroamericana. Los actores de reparto, que ofician de testigos en la narración (comentando a la policía los antecedentes del asesinato que tendrá lugar en el último episodio de la temporada) son radicalmente diferentes: obesos, con mayor cantidad de afroamericanos, poco avezados. La repetición implícita de estos estereotipos de belleza e inteligencia nos permite vislumbrar aquí una primera contradicción entre el discurso y la narración de la serie.

Por otra parte, las historias de las mujeres giran en torno de su maternidad y de su familia. El mito “Mujer=Madre” (Fernández, 1993) y el modo de subjetivación ligado a la maternidad (Tajer, 2009; Desportes, 2018) se repite en todos los personajes femeninos. Las marcas discursivas giran en torno a resaltar su rol de madres por sobre el rol profesional. Incluso existe un personaje que no se ajusta a este modelo (Renata Klein, encarnada por la actriz Laura Dern), pero esto es visto como un rasgo negativo. Renata es una empresaria exitosa, y en diversas ocasiones se observa que las madres de los compañeros de su hija hablan despectivamente sobre ella haciendo alusión a que es una “*working mom*” y pasa poco tiempo en el hogar, o no se ocupa lo suficiente de su niña (Temporada 1, Episodio 1). Mientras tanto, la joven madre de la familia monoparental (Jane Chapman) habla de la “falta del padre” para su pequeño hijo, la “esposa abnegada” (Madeline Martha Mackenzie) repite que prefiere cuidar de su prole antes que volver a trabajar, y la exitosa abogada (Celeste Wright) ha

dejado su profesión para dedicarse de lleno a su familia.

4.2 Una lectura sobre lo singular: ¿una mujer deseante?

Una de las parejas de la serie está conformada por Madeline y Ed (Adam Scott), quienes mantienen un vínculo que aparenta funcionar sin mayores complicaciones. Ed es presentado como un padre ejemplar, presente en su hogar, en contacto con sus sentimientos, preocupado por las problemáticas de cada uno de los miembros de su familia ensamblada, ya que Madeline tiene una hija de un matrimonio anterior. Esta impresión inicial de una familia que funciona armoniosamente pronto se ve filtrada por una “pequeña gran mentira”. Comienza a entrar en tensión en Madeline su rol de madre con el de esposa y admite, en una conversación con una de sus amigas, que ser madre no es suficiente para ella (Temporada 1, Episodio 4), aunque todas sus acciones indiquen lo contrario: hasta el momento había referido en más de una oportunidad que no comprendía cómo algunas mujeres eligen trabajar y pasar tiempo lejos de sus hijos.

Madeline comienza a organizar de forma voluntaria una obra de teatro en la escuela a la que va su hija, la cual genera controversia en la comunidad escolar, ya que aborda temas tales como el racismo, la homosexualidad, la política y la pornografía. La protagonista argumenta férreamente sobre la necesidad de hablar sobre esos temas y no sostenerlos como tabú (Temporada 1, Episodio 4), a la vez que insiste en el valor e identidad que le otorga este espacio de coordinación y producción a nivel personal ¿Se trata de una vía de escape de la lógica mujer=madre, y el comienzo de una nueva potencialidad?

Por otra parte, su disconformidad se manifiesta en otros aspectos de su vida: comienza a tener una serie de discusiones con su ex esposo, reprochándole que no ha estado presente lo suficiente en la crianza de la hija que tienen en común (Temporada 1, Episodios 2, 4 y 7). Asimismo, las desavenencias con su hija adolescente resultan frecuentes, discutiendo de forma reiterada sobre cuestiones cotidianas, su actividad sexual y su futuro escolar (Temporada 1, Episodios 1, 2 y 6). Por otra parte,

como fue mencionado, también se evidencian rispideces con su actual marido.

En un principio, de acuerdo al mito de la “pasividad erótica femenina” (Fernández, 1993), vemos cómo su matrimonio se enmarca de acuerdo a la solidaridad del placer, de un sentido y de una escena aparentemente estable en la que puede lograr el reconocimiento en tanto madre y esposa.

En el caso de Madeline prima la falta de deseo sexual hacia su marido, con quien parece esforzarse para romper con la rutina y tener relaciones, lo cual suele culminar en un fracaso rotundo y genera en Madeline la sensación de desgano o fastidio (Temporada 1, Episodios 2 y 5). Siente intensos deseos por un compañero de trabajo, con quien coquetea y busca pretextos para verse fuera de horario, finalmente motivando la infidelidad (Temporada 1, Episodio 4), episodio que no aparece en la obra literaria original.

Se observa así cómo se escinde la pasividad erótica de la mujer en el marco del matrimonio, quedando la satisfacción sexual ligada al ámbito extramarital y signada por la culpa que la protagonista siente¹.

Durante largo tiempo Madeline guarda el secreto su infidelidad, lo cual le genera un profundo remordimiento. Cuando Abigail (hija suya y de Ethan, el ex) desarrolla un proyecto escolar en el que anuncia en internet que vende su virginidad como protesta por la esclavitud sexual, Madeline no encuentra otra manera de impedirlo que confesar su infidelidad al actual marido (Temporada 1, Episodio 6). Este gesto de sinceridad es bien recibido por su hija, quien efectivamente desiste. Podría pensarse que cuando Madeline confiesa su infidelidad se corrompe la estabilidad previa e irrumpe un sin-sentido en esa vida cotidiana que se sostenía en el habitar un mundo con los elementos en los que se reconocía. Es por eso que pasa de quejarse constantemente respecto de los demás, a adoptar una nueva forma de padecimiento mudo que se presentifica con la angustia por aquello que deseó más allá de su matrimonio y de su maternidad. Pero, ¿se trata verdaderamente de romper con el orden establecido? Si indagamos un poco más en la situación, notamos que Madeline “se confiesa” ante su hija para hacerla cambiar de parecer respecto de la propuesta de “vender su virginidad por internet para recaudar fondos”. Este movimiento

(que podría ser calificado como manipulador) tiene sus frutos, ya que la hija desiste del proyecto, y Madeline no altera el orden familiar -cancelando la propuesta desopilante de su hija y también la posible revelación de esta cuestión al marido.

4.3 La violencia contra la mujer como modalidad vincular

La historia de otra de las parejas de la serie llama nuestra especial atención. Celeste y Perry (Alexander Skarsgård) aparentan vivir en el éxito, empeñándose en demostrar a la comunidad en la que viven el amor que suponen tenerse. En este sentido, aparentan tener un tipo de relación enmarcada en el conocido mito del amor romántico (Fernández, 1993). El ámbito privado parece estar reservado sólo para Celeste, quien demuestra devoción hacia su esposo y posterga su carrera profesional como abogada. Desde el nacimiento de sus hijos ella ha dejado el ejercicio profesional para dedicarse a su cuidado en el hogar (Temporada 1, Episodio 3). Por su parte, Perry es un hombre atractivo, trabajador y de gestos románticos, que tiene poco tiempo para estar con sus hijos y mantiene un vínculo violento con su esposa.

Prontamente, el espectador es introducido en un clima de tensión que se repite a lo largo de todos los episodios, empeorando cada vez más y generando una ansiedad propia de la *serialidad* actual. En las escenas en las que discuten o se golpean la crudeza de la imagen es doblemente impactante: no sólo los dichos y las acciones resultan chocantes sino que el ominoso despliegue estético que se traduce en la captura de gestos rígidos de Celeste -alienada y absolutamente devastada por las palizas que recibe de su marido- y de primeros planos de expresiones hostiles de Perry, quien demuestra en su mirada la ira que siente hacia su mujer, refuerza el binarismo propio de una lógica política que subyace al vínculo conyugal: el ejercicio de poder implica el dominio de uno por sobre el otro (Temporada 1, Episodios 2, 4, 5, 6, 7). Esta distribución de poder que acicatea desde el momento previo al ejercicio físico de la violencia lo tiene a Perry como varón hegemónico. Cualquier indicio de autonomía por parte de Celeste es sancionado por Perry de forma brutal. El espectador es testigo de cómo la tensión inicial rebasa cierto umbral y Perry comienza a maltratar a Ce-

leste, para culminar luego de la violencia física con una etapa de arrepentimiento colmada de regalos y de gestos románticos de ambos; ciclo que, como es usual, vuelve a empezar de inmediato (Sarmiento *et al.*, 2005).

Cuando Celeste se interesa nuevamente por retomar su profesión, a partir de que su amiga Madeline le pide que la represente legalmente para enfrentarse al alcalde de la ciudad, quien quiere prohibir el estreno de la obra de teatro que ella produce (Temporada 1, Episodio 4), ella comienza a desligarse de los parámetros más conservadores que la condenan a la vida hogareña y pasa a configurar su subjetividad en una clave transicional. En un principio vacila al oír la propuesta de su amiga, la desdeña diciendo que tiene mucho trabajo con los niños y debe ocuparse de ellos. Sin embargo, la idea le atrae y lo plantea a su esposo, quien rectifica que ella se ha alejado de su profesión y es una excelente madre. Finalmente decide, a pesar de los sentimientos contradictorios que le genera, volver al mundo público (Temporada 1, Episodio 4). No obstante, conserva desde los mandatos de género tradicionales e interiorizados el modelo Mujer=Madre y mantiene en su interior el dominio masculino (Tajer, 2009). Ello se evidencia en las dudas que Celeste tiene con respecto a volver a trabajar, en tanto teme la respuesta que su marido podría tener frente a la decisión -quien ya ha amenazado con golpearla si lo hace-.

Luego de la primera citación a la que asisten Celeste y Madeline para llegar a un acuerdo con el alcalde, los acontecimientos cambian. Celeste concurre pensando que simplemente ofrecerá algún consejo u orientación sobre la situación legal de su amiga, considerando que se tratará de una participación mínima y por única vez. En esta escena, Madeline pesquisa en Celeste gran lucidez a la hora de argumentar e inmediatamente le propone a su amiga reincorporarse a la abogacía (Temporada 1, Episodio 4). Este discurso interpela a Celeste directamente. Se trata de una intervención que le permite replantearse los últimos seis años, en los que se había dedicado únicamente a ser madre. Es en ese momento que Celeste puede confrontarse con el deseo genuino de reinsertarse en el ámbito laboral.

En el mismo punto en el que Celeste comienza a salirse del lugar conservador del rol materno y de

buena esposa, Perry resiste con vehemencia y se produce una escalada de violencia física y simbólica.

En este contexto, deciden acudir a terapia de pareja (Temporada 1, Episodio 3), y en la primera sesión la psicóloga les pregunta por el motivo de consulta y dice que *“muchas parejas acuden porque sienten que han perdido la pasión”*, ante lo cual Celeste responde que definitivamente la pasión no es un problema para ellos, *“si lo es, es porque hay demasiada”*. Expresa que se aman mucho pero que en ocasiones las cosas se van fuera de control, que pelean mucho y se gritan. Perry refiere que luego de esas peleas suelen tener relaciones sexuales. Celeste también define el sexo que tienen como violento –*“tenemos este oscuro secreto”*–, y que luego se recomponen las cosas, asumiendo que es este el modo que erotiza a la pareja. Todas las discusiones y golpes terminan en relaciones sexuales violentas que no hacen más que perpetuar la hostilidad, lo cual enmarca esta violencia de tipo sexual dentro de la categoría más general de violencia de género.

Si bien se toman como punto de partida tales generalidades, resulta fundamental resaltar la especificidad de este caso, al proponer una lectura situacional que apunte a la singularidad. En este sentido, la división entre lo erótico y la ternura también atañe a Celeste quien, aparentemente de manera pasiva y bajo el imperio de la voluntad de Perry, termina convocando el deseo de su marido y provocando desde el erotismo o la violencia misma –que las escenas de violencia tengan a la representación de la mujer como instigadora también resulta clave para este análisis.

A lo largo de la serie se observa el proceso de visibilización de la violencia que Perry ejerce y la consecuente elaboración que Celeste lleva a cabo. Si bien en un comienzo ella reniega de su condición de víctima, es a partir del trabajo terapéutico que puede realmente preguntarse por esta fachada que sostiene, lo cual le posibilita que dimensionar el riesgo en el que se encuentra y pensar en una salida de esa alienación (Temporada 1, Episodios 5 y 7).

5. Conclusiones

El presente estudio ha analizado las representaciones sobre la subjetividad femenina a través de la serie *Big Little Lies*. En función de este objetivo, se observa que si bien el cambio discursivo en la época contemporánea es insoslayable, éste tiene sus matices y así se traduce en las series de actualidad. En este caso se sostienen ciertos estereotipos de género –por ejemplo el hecho de que las parejas protagonistas sean todas heterosexuales, que los hombres sean dominantes frente a las mujeres, que las mujeres queden recluidas en el hogar familiar. Más allá de las pretensiones iniciales, se repiten ideales de belleza, los roles tradicionales de la mujer, y las inequidades que, en definitiva, implican una violencia simbólica. Este fenómeno se traduce en la tensión a nivel comunicacional que se da entre lo que la serie pretende visibilizar y lo que finalmente acontece: encontramos diferencias discursivas en cuanto a lo que se propone y lo que efectivamente acontece a nivel de la narración, ya que si bien la misma se ha enarbolado como “la serie feminista del año” (Bremermann, 2018; Cavanagh, 2017; Solà Gimferrer, 2017) es posible hallar elementos no calculados que aún replican mandatos del sistema patriarcal.

Es pertinente retomar las tres dimensiones de las representaciones sociales planteadas por Moscovici (1961) para analizar de qué manera se ponen en juego en la serie en lo que respecta a lo femenino. La actitud, en tanto orientación global en relación con el objeto representacional, denota a través del discurso cierta tendencia positiva hacia lo femenino y su reivindicación en la esfera pública; no obstante, la información que se maneja y reproduce a través de la serie sigue la línea de los estereotipos más tradicionales respecto del rol de la mujer en la sociedad; finalmente, en relación con el campo de representación se observa la elección de personajes femeninos estéticamente hegemónicos. Si bien el núcleo de las representaciones aquí examinadas pareciera aún sostener valores y estereotipos del modelo patriarcal, se observa en la periferia una modificación de ciertas actitudes hacia ellos, donde el sujeto y el grupo resultan agentes de construcción de sentidos, los cuales se recrean y modifican en contextos socioculturales.

Desde los estudios de género (Fernández, 1993), la serie legitima los tres mitos relación a lo femeni-

no, que permiten designar el rol de la mujer en la sociedad. En cuanto al “mito del amor romántico”, es evidente que persiste la dicotomía entre el mundo público y el mundo privado, en tanto Madeline y Celeste se abocan al hogar y la crianza siendo sus esposos quienes trabajan; sin embargo, el personaje de Jane constituye una figura que se aparta de dicho binarismo, ya que se dedica a su profesión y es quien provee para su familia. Por otra parte, el “mito Mujer=Madre” tiene gran pregnancia en esta serie puesto que en su narrativa insiste la lógica esencialista: se resalta el rol materno de cada una de las protagonistas además de ser el que posibilita el lazo entre estas mujeres. Sin embargo, en relación a la “pasividad erótica femenina”, se esboza cierta ruptura en tanto el despliegue de los personajes protagónicos da lugar al deseo de estas mujeres más allá del ámbito conyugal aunque, vale la aclaración, esto se lleva a cabo con culpa y angustia por parte de las protagonistas.

Por otra parte, en relación con la exposición de la violencia hacia la mujer en la serie, existe un mayor grado de acuerdo entre aquello que se pretende comunicar y lo que efectivamente se muestra. No sólo es valioso que la serie aborde esta temática y le otorgue una importancia considerable en la trama, sino que se la presenta con la complejidad que reviste: la ambivalencia de la protagonista en cuanto al vínculo y la oposición amor-agresión. El desenlace a esta encerrona que la trama propone tiene que ver con el asesinato del personaje masculino, Perry, imposibilitando de este modo la presentación de una solución superadora desde el lugar de la mujer, es decir, poder hacer algo con la situación a través de sus propios recursos. Sin embargo, dicho asesinato se produce en un forcejeo donde Bonnie, Madeline, Renata y Jane intentan salvar a Celeste de un brutal ataque que está sufriendo, frente a lo cual se genera un posterior pacto de silencio entre las protagonistas sobre lo ocurrido y la inauguración de una sororidad que las une por encima de sus diferencias y antagonismos.

Entonces, si bien la intención explícita de la serie es la interrogación sobre la representación de la subjetividad femenina, lo cierto es que el resultado puede cuestionarse. Según Berman (2017), *Big Little Lies* podría leerse como “*problemas de personas ricas / white people problems*”. En esta misma línea se expresa Hale (2017): “el verdade-

ro problema con *Big Little Lies* es que las historias de mujeres, más allá de estar bien actuadas y fotografiadas muy artísticamente, son solo un compendio de clichés sobre la angustia de la clase media alta” (Hale, 2017). A partir de una indagación de la propuesta narrativa de la serie, siguiendo lo que sucede con los personajes al interior del relato, se ha analizado cómo *Big Little Lies* manifiesta representaciones sociales que basculan entre estereotipos de mujer más tradicionales y modos de subjetivación transicionales y actuales. La puesta en tensión entre paradigmas convencionales que apuntan a un tratamiento de lo femenino en concordancia con la maternidad y paradigmas de transición que introducen cierta autonomía en cada uno de los personajes llevan a una contradicción intrínseca entre el discurso de la serie- aquello que se pretende transmitir- y lo que efectivamente ocurre a nivel de la narración.

En tanto las series se constituyen como elementos que representan la subjetividad de época, podríamos observar que la tensión existente en este momento de cambio y movilización social se ve plasmada en el guión de la serie. En definitiva, los cambios sociopolíticos no suceden de un día para el otro y tampoco lo hacen en la totalidad de sus dimensiones al mismo tiempo. No obstante, se puede afirmar que las estrategias técnico-estilísticas y narrativas más explícitas resultan insuficientes para dar cuenta de este cambio en la representación de las mujeres ya que, en el discurso que subyace al relato, el modelo patriarcal insiste por su potencia. Tal como señala Despentes (2018), la intención del feminismo actual no debe ser un reordenamiento de consignas de marketing.

Notas

1 Podría pensarse que los ideales que otrora viéramos en las clásicas series y filmes románticos aún operan en narrativas aparentemente más progresistas como ésta, dado que vemos una especie de “castigo moral” de las mujeres por disfrutar de su sexualidad. En el caso de Jane, por otra parte, ha sufrido un abuso por parte de un partenaire sexual ocasional y a medida que la trama avanza se observa que el hecho de que se tratara de un completo desconocido, con quien coquetea y acepta quedarse a solas, pareciera atormentarla y deslizar que fue por su falta de cuidado que abusaron de ella (Temporada 1, Episodio 3).

Referencias bibliográficas

- Bal, M. (1990) *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- Becker, H. S. (2009). *Outsiders*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Belloso Martín, N., y Gorczewski, C. (2018). Movimiento feminista e igualdad de derechos. Una lucha inacabada. *Revista do direito*, 1(54), 40-58. Disponible en: <https://online.unisc.br/seer/index.php/direito/article/view/11838/7324>
- Benavente, F. (2007). La puerta del cielo: series americanas contemporáneas. *Cahiers du Cinema*, (1), 104.
- Berman, J. (2017). NYT recommendation: Big Little Lies. *New York Times*. Consultado el 06/05/2019. Disponible en <https://www.nytimes.com/watching/recommendations/big-little-lies>
- Bremermann, E. (2018). Big Little Lies desempeñó un papel fundamental en el debate feminista. *El Observador*. Consultado el 08/05/2019. Disponible en <https://www.elobservador.com.uy/nota/-big-little-lies-desempeno-un-papel-fundamental-en-el-debate-feminista--201838500>
- Cambra Badii, I. (2016). Psicología, Bioética y Narrativa cinematográfica: un análisis cualitativo de producciones de estudiantes sobre conflictos bioéticos relacionados con la identidad. *Revista Latinoamericana de Bioética*, 16(31-2), pp. 16-39.
- Campagnoli, M. (2018). Epistemologías críticas feministas: Aproximaciones actuales. *Descentrada*, 2(2), e047. *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8897/pr.8897.pdf
- Cascajosa Virino, C. (2006). *No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO*. *Zer*, 21, 23-33. Disponible en: <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/3714>
- Casetti, F., y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona.
- Cavanagh, E. (2017). Why "Big Little Lies" Is The Feminist TV Show We Need. *Odyssey*. Consultado el 08/05/2019. Disponible en <https://www.theodysseyonline.com/why-big-little-lies-is-the-feminist-tv-show-we-need>
- De Grado González, M. (2011). Semen, óvulos y úteros nómadas. Representaciones sobre mujer, maternidad y nuevas técnicas de reproducción asistida. *Revista Icono 14*, 1(9), 161-174. Disponible en: <http://www.icono14.net>
- de la Torre, Toni (2016). *Historia de las series*. Barcelona: Roca.
- Despentés, V. (2018). *Teoría King Kong*. España: Editorial Literatura Random House.
- Fernández, A. M. (1993). *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires: Paidós.
- Galán Fajardo, E. (2007). Construcción de género y ficción televisiva en España. *Comunicar, Revista Científica de Comunicación y Educación*, 28, 229-236.
- García de Castro, M. (2008). Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995-2000. *Zer Revista de Estudios de Comunicación*, 14, pp. 151-167.

- Gómez Mora, V. (2018). *Hacia un nuevo modelo de televisión. Auge de las plataformas VOD en España: estructura, evolución del sector y reportaje periodístico* (Trabajo de fin de grado). Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla, España.
- Gómez Ponce, A. (2017). Pequeñas grandes mentiras. Narraciones seriales en torno al American Dream. *Representaciones*, 13 (2), 107-126.
- Hale, M. (2017). Review: In 'Big Little Lies,' Monterey Moms and Their Clichés. *New York Times*: Feb. 16, 2017. Consultado el 06/05/2019. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2017/02/16/arts/television/big-little-lies-nicole-kidman-reese-wITHERSPOON.html>
- Innocenti, V. y Pescatore, G. (2011) Los modelos narrativos de la serialidad televisiva, en *La balsa de la medusa*, 6, pp. 31-50.
- Lacalle, C. e Hidalgo-Marí, T. (2016). La evolución de la familia en la ficción televisiva española. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, 470-483 Recuperado de: <http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1105/25es.html>
- López Mondéjar, L. (2001). Una patología del vínculo amoroso: el maltrato a la mujer. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, (77), p. 7-26.
- Lotman, Y. (2000). "El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura", en Lotman, Yuri, *La Semiosfera III*, Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, Pp.123-137.
- Mason, J. (1996). *Qualitative researching*. Editorial Sage, Londres.
- Meler, I. y Tajer, D. (2000) *Psicoanálisis y Género - Debates en el Foro*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Mendo, E. (2017). Audiencias USA: Big Little Lies cierra su temporada con máximo. Disponible en: <https://elrincon.tv/series/audiencias/audiencias-usa-big-little-lies-cierra-temporada-con-maximo/>
- Michel Fariña, J. J. y Solbakk, J. H. (2012) *(Bio)ética y Cine. Tragedia griega y acontecimiento del cuerpo*. Buenos Aires, Argentina: Letra Viva.
- Michel Fariña, J.J; Tomas Maier, A. (2016). ¿Cómo leer un film? La formación ética a través del cine y la virtualidad. *Informática na Educação: teoria e prática*, volumen (19) número (1), pp 69-83.
- Moriarty, L. (2014). *Pequeñas mentiras*. Barcelona, España: Suma de letras.
- Moscovici, S. (1961). *La psychanalyse, son image et son public*. París: PUF
- Moscovici, S. y Hewstone, M. (1986). De la ciencia al sentido común, en S. Moscovici (Ed.) *Psicología social II*. Barcelona, Paidós.
- Pérez, J. (2004). Las representaciones Sociales. En D. Páez, I. Fernández, S. Ubillos y E. Zubieta (Coords.). *Psicología Social, Cultura y Educación*. ISBN 84- 205-3724-1. pp. 443-454. Madrid: Pearson Educación.
- Raya Bravo, I., Sánchez-Labela, I., y Durán, V. (2018). La construcción de los perfiles adolescentes en las series de Netflix Por trece razones y Atípico. *Comunicación y Medios*, (37), 131-143. doi:10.5354/0719-1529.2018.48631

Rincón, O. (2011). Nuevas narrativas televisivas: relajar, entretener, contar, ciudadanizar, experimentar. *Comunicar*, XVIII(36), 43-50. Disponible en: <https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=36&articulo=36-2011-06>

Sarmiento, A.; Varela, O.; Puhl, S.; Izcurdia, M. (2005). *La Psicología en el Campo Jurídico*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Culturales Universitarias.

Solà Gimferrer, P. (2017) 11 series feministas que se merecen un vistazo en la era post-Weinstein. *La Vanguardia*. Consultado el 08/05/2019. Disponible en <https://www.lavanguardia.com/series/20171118/432942947142/series-feministas-alias-grace-big-little-lies-sweet-vicious.html>

Tajer, D. (2009) *Heridos Corazones. Vulnerabilidad coronaria en varones y mujeres*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Taylor, S.J y Bogdan, R. (2013). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

- Sobre las autoras

Irene Cambra Badii es Doctora en Psicología, docente e Investigadora en la Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya, e investigadora del Grupo de Investigación sobre Educación en Ciencias de la Salud, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona. Ha sido docente e investigadora por más de diez años en la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Líneas de investigación: ética, bioética, medios audiovisuales, innovación educativa.

María Paula Paragis es Licenciada en Psicología por la Universidad de Buenos Aires, maestranda en Psicoanálisis en la Universidad de Buenos Aires, becaria de investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires y docente de la Cátedra I de Psicología, Ética y Derechos Humanos de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires.

Paula Mastandrea es Licenciada en Psicología por la Universidad de Buenos Aires, maestranda en Psicología Educacional, becaria de investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires y docente de la Práctica de Investigación Cine y subjetividad, de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires.

Delfina Martínez es estudiante de la Licenciatura en Psicología por la Universidad de Buenos Aires. Ha sido becaria de investigación estímulo en el Consejo Interuniversitario Nacional.

- ¿Como citar?

Cambra-Badii, I., Paragis, M. P., Mastandrea, P.& Martínez, D. (2019). Big Little Lies: una serie contemporánea sobre la representación de la subjetividad femenina y la violencia hacia la mujer. *Comunicación y Medios*, (39), 14-25.

ANEXO: ficha de los personajes protagónicos de Big Little Lies

Personaje	Aspecto (rasgos físicos)	Actitud (rasgos psicológicos)	Ocupación	Metas	Conflictos	Anhelos
Madeline Martha Mackenzie (Reese Witherspoon)	Tez blanca, cabello rubio, delgada, ojos verdes, atractiva. Glamurosa.	Combativa, Solidaria. Ingeniosa. Posee un gran sentido del humor. Divertida. Carismática Idealista.	Madre a tiempo completo. Trabajo part-time como productora de una obra teatral de la escuela de sus hijas.	Que la obra teatral de la escuela se realice y sea un éxito. Ser vista como una madre ejemplar.	Conyugales. Ha sido infiel. A nivel familiar, fuerte conflicto con ex pareja por crianza de sus hijas. Inicia pleitos con otras madres del colegio de sus hijos debido a lo que considera "justo y deseable" para ella y para los suyos.	Ser reconocida por la comunidad escolar y destacarse entre las madres.
Celeste Wright (Nicole Kidman)	Tez blanca, cabello rojizo, ojos celestes, delgada, alta, atractiva. Elegante.	Introversa. Prudente. En la relación con su marido se muestra como insegura y de alguna manera, provocadora a su vez.	Madre a tiempo completo. Graduada como abogada	En el transcurso de la serie empieza a aparecer la meta de desempeñarse como abogada.	Ser madre no es suficiente para ella. Relación violenta con su pareja, Perry, que mantiene oculta respecto de los demás.	Realización laboral. Superar el vínculo violento con su esposo.
Jane Chapman (Shailene Woodley)	Tez blanca, cabello castaño oscuro, ojos marrones, delgada.	Tímida. Retraída. Inestabilidad emocional. Sufre de efectos post traumáticos por un abuso sexual.	Contadora. Madre soltera.	No tener que volver a mudarse de ciudad y que su hijo crezca con amigos.	Su hijo es acusado como violento. El padre del niño es su abusador. Tiene pesadillas diarias con la situación de abuso, que no comparte con nadie.	Vengarse de quien la ha abusado.
Renata Klein (Laura Dern)	Tez blanca, cabello rubio, ojos verdes, muy delgada, alta.	Reivindicativa.	Empresaria a tiempo completo. Madre de una niña.	Ser una madre presente para su hija.	Su hija está sufriendo violencia en la escuela. Se siente rechazada y criticada por el grupo de madres de la escuela ya que mantiene su trabajo además de la maternidad.	Evitarle el malestar y el riesgo a la niña.

Bonnie Carlson (Zoë Kravitz)	Tez oscura, cabello negro y rizado, ojos marrones, delgada, atractiva.	Carácter calmado. Intenta apartarse de todos los problemas.	Instructora de yoga. Madre de una niña.	Buen clima familiar.	Es la actual pareja del ex marido de Madeline, Nathan. Madeline la menosprecia en público.	Tener un buen vínculo con Madeline y con la hija de Nathan.
Perry Wright (Alexander Skarsgård)	Tez blanca, cabello rubio, ojos celestes, rasgos delicados, alto, fornido, atractivo.	Dominante. Manipulador. Violento.	Exitoso y adinerado empresario.	Tener éxito en su trabajo.	Es violento con Celeste y enfurece cuando ella decide abandonarlo.	Tener el control sobre la dinámica familiar y la vida de su esposa.
Ed Mackenzie (Adam Scott)	Tez blanca, ojos marrones, cabello marrón, alto, delgado.	Compañero. Sensible. Responsable. Celoso.	Lleva a cabo las tareas domésticas.	Generar un buen clima familiar.	Crisis de pareja. Confronta con el ex marido de Madeline, Nathan.	Ser amado por Madeline de la misma manera que él la ama.
Nathan Carlson (James Tupper)	Tez blanca, ojos verdes, cabello canoso, rasgos delicados, alto, fornido.	Desprolijo. Inmaduro. Cálido.	Comerciante.	Generar una buena relación entre la familia de Madeline y la suya.	Enfrentamientos con Madeline respecto a la crianza de su hija, y con Ed que intenta defender a su esposa.	Ser un buen padre.