

Trabajo Fin de Máster

«Los personajes femeninos en las comedias de situación
estadounidenses contemporáneas»

«Female characters in american contemporary sitcoms»

Autor/es

Nadia Gil

Director/es

Joseba Bonaut
Pilar Vicente

Facultad de Ciencias Sociales y del Trabajo
Máster Relaciones de Género
2018

ÍNDICE

Índice de imágenes.....	4
Resumen y <i>abstract</i>	5
1. Introducción.....	6
2. Objetivos y metodología.....	7
3. Personajes femeninos en las comedias de situación.....	8
3.1. Recorrido histórico de la mujer en la comedia.....	8
3.2. Estereotipos de los personajes femeninos.....	12
4. La sitcom como producto televisivo.....	18
4.1. Rasgos y características de las sitcoms.....	18
4.2. Contexto histórico de las sitcoms en Estados Unidos.....	22
4.2.1. Origen y primeros pasos de la sitcom.....	22
4.2.2. Periodo de cambios e introducción de nuevos estereotipos.....	25
4.2.3. Éxito y reconocimiento crítico de la sitcom.....	27
5. Construcción de personajes en televisión.....	31
5.1. El humor en las sitcoms.....	31
5.2. Sala de guionistas o <i>writers' room</i>	37
5.2.1. La figura del <i>showrunner</i>	38
5.2.2. Otras figuras de relevancia dentro de la <i>writer's room</i>	40
5.3. Proceso de escritura de guiones.....	44
6. <i>The Big Bang Theory</i> y <i>30 Rock</i> : Análisis y resultados del estudio de casos.....	46
6.1. Introducción, objetivos y metodología.....	46
6.2. El personaje de Penny en <i>The Big Bang Theory</i>	47
6.2.1. Contexto.....	47
6.2.2. Personalidad.....	48
6.2.3. Trabajo.....	51
6.2.4. Relaciones de amistad y familia.....	51
6.2.5. Relaciones amorosas.....	54
6.3. El personaje de Liz Lemon en <i>30 Rock</i>	56
6.3.1. Contexto.....	56
6.3.2. Personalidad.....	57
6.3.3. Trabajo.....	59

6.3.4. Relaciones de amistad y familia.....	60
6.3.4. Relaciones amorosas.....	62
6.4. Resultados y comentario del análisis.....	64
7. Conclusiones.....	67
8. Agradecimientos.....	69
9. Bibliografía, webgrafía y filmografía.....	70

Índice de imágenes

Ilustración 1: 2,000 Screenplays: Dialogue Broke-down by Gender.....	13
Ilustración 2: Recuento de las películas de análisis.....	13
Ilustración 3: <i>The Rule</i>	15
Ilustración 4: Póster promocional de la primera temporada de <i>The Big Bang Theory</i> ...	47
Ilustración 5: Póster promocional de la primera temporada de <i>30 Rock</i>	56

Resumen y *abstract*

Esta investigación tiene como objetivo explorar cómo son representados los personajes femeninos en las comedias de situación televisivas contemporáneas, conocidas también como sitcoms. Se hará un repaso de las características y la historia del género, y del papel que desempeña la mujer dentro de él, así como del proceso de creación de personajes femeninos. A partir de un análisis cualitativo de contenido de los personajes Penny, de *The Big Bang Theory*, y Liz Lemon, de *30 Rock*, extraeremos conclusiones sobre sus diferencias y similitudes, para dilucidar la caracterización de los personajes femeninos en las sitcoms.

The goal of this research is to explore how female characters are portrayed in contemporary situation comedy. We will review the characteristics and history of the genre, and the role played by women within it, as well as the process of creating female characters. Based on a qualitative content analysis of the characters Penny, from the *Big Bang Theory*, and Liz Lemon, from *30 Rock*, we will draw conclusions about their differences and similarities to elucidate the characterizations of female characters in sitcoms.

1. Introducción

Esta investigación corresponde al Trabajo Fin de Máster en Relaciones de Género de la Universidad de Zaragoza.

Este trabajo trata sobre los personajes femeninos de las series de comedia de formato sitcom desde la perspectiva de género. Se centrará en los estereotipos que sufren los personajes femeninos y cómo son representadas en este tipo de contenido audiovisual.

A lo largo del marco teórico de este trabajo vamos a explicar las características e historia de las comedias de situación y, por otra parte, el proceso y elementos de la creación de personajes. Asimismo, se subrayarán los estereotipos y problemas de representación que las mujeres sufren en los medios audiovisuales. Veremos cómo los personajes femeninos han ido cambiando y adaptándose con el paso del tiempo y los cambios sociales de la vida real. Además, también podremos observar cómo afecta el humor y el objetivo de entretener de las sitcoms en la creación de estos personajes. De esta manera, podremos poner en contexto a los personajes femeninos que analizaremos más adelante.

En este trabajo se seleccionará una muestra de personajes y se analizará cómo son y cómo se relacionan con su entorno. La muestra elegida para el análisis son dos personajes femeninos de dos series de comedia de situación contemporáneas de cadenas generalistas de Estados Unidos: Penny de la serie *The Big Bang Theory* y Liz Lemon de *30 Rock*. Además, se concluirá si ambos personajes tienen características, estereotipos o elementos en común.

La elección del tema de esta investigación se debe al gran interés personal por parte de la autora y a la falta de estudios, especialmente estudios desde la perspectiva de género, sobre ello. Este tipo de series suelen ser muy populares entre los espectadores y son productos audiovisuales rentables para las cadenas. Sin embargo, a pesar de su importancia, es el género televisivo menos estudiado a nivel académico hasta la fecha.

2. Objetivos y metodología

Los objetivos de este trabajo son los siguientes:

1. Describir las características de las sitcoms.
2. Explicar cómo se construye los personajes en las comedias de situación.
3. Analizar los personajes femeninos de la sitcom estadounidense.
4. Observar y determinar los roles que ejercen esos personajes.
5. Establecer partes comunes o diferentes entre los personajes analizados.

Para conseguir estos objetivos planteados anteriormente se van a realizar las siguientes acciones:

- Revisión bibliográfica de los rasgos definitorios de las comedias de situación.
- Revisión bibliográfica de la construcción de personajes en las sitcoms.
- Revisión bibliográfica de los estereotipos femeninos en la televisión.
- Análisis de los personajes femeninos en dos sitcoms durante sus primeras temporadas.
- Aplicación del análisis desde la perspectiva de la perspectiva de género.

3. Personajes femeninos en las comedias de situación

Los personajes femeninos no siempre han estado presentes en la comedia de manera reconocible, por ello nuestro punto de partida para este análisis necesita pasar por explorar el contexto histórico de las mujeres en el género de la comedia y los obstáculos que se han encontrado en el camino.

Asimismo, a lo largo de este recorrido en la vida del género, reconoceremos los estereotipos a los que se ven ceñidos estos personajes y los problemas de representación a los que nos enfrentamos como resultado. Así, pues, tendremos un mejor entendimiento de la situación global en la que se enmarcan los personajes femeninos a los que más tarde analizaremos.

3. 1. Recorrido histórico de las mujeres en la comedia

Para entender el papel de la mujer en las comedias de situación, se debe hablar primero de las mujeres en la comedia en general.

A esto le antecede el hecho de que, en el mundo de la comedia, incluso en la actualidad, todavía se plantea la cuestión de si las mujeres son o no graciosas. La respuesta es clara y sencilla, sin embargo, el problema real es que no se les ha dado la oportunidad de participar en la comedia

Las cómicas actuales afirman que es una gran época para ser mujer en la comedia, y aunque se encuentran con muchas dificultades, es más fácil que hace años. El contexto histórico de la mujer en el género es analizado en la serie documental *Historia de la Comedia* dirigida por Sean Hayes.

Para hablar de los primeros pasos que dio la mujer en la comedia, tenemos que remontarnos a finales del siglo XIX y el siglo XX, cuando empezaron a ser conocidas algunas cómicas. Pero por aquel entonces estas mujeres no eran exclusivamente cómicas y se consideraban, ante todo, artista. Cantaban, bailaban y eran graciosas, pero no se contemplaba la idea de simplemente salir al escenario y contar chistes. Esto cambió a mediados de los 50 con Jean Carroll.

Jean Carroll tenía un espectáculo de comedia junto a su marido. Cuando este tuvo que ir a la guerra, ella lo reescribió para poder seguir actuando sola. Tuvo mucho éxito e

incluso llegó a actuar en los mismos clubs y escenarios que sus compañeros masculinos. (Hayes, 2017)

Por aquel entonces la comedia era directamente sexista. Los espectáculos más comunes consistían en comediantes hombres que se quejaban de sus mujeres. Phyllis Diller llegó y le dio la vuelta, y ahora era ella la que hablaba sobre su marido. En aquel momento, la idea de una mujer en el escenario quejándose y hablando de sus problemas fue revolucionaria.

A pesar de estos pequeños cambios, la figura de mujeres comediantes aún estaba lejos de consolidarse. De hecho, la mayoría de las cómicas de los años 50 y 60 debían vestir exageradamente, lo que les ayudaba a trasladar la idea de: «no me mires como una mujer, mírame como alguien gracioso».

Sobre los años 60 se hizo conocida Moms Mabley. Era descarada, pero como era una señora algo mayor no se la consideraba una amenaza. También nos encontramos con Joan Rivers, quien hablaba de su vida con sinceridad y descaro cuando no era usual que las mujeres lo hicieran. Debido a esto se la consideraba vulgar.

Uno de los ejemplos más importantes de mujer en la comedia es Lucille Ball y la primera sitcom: *I love Lucy*. En un mundo dominado por hombres *I Love Lucy* se acabó convirtiendo en la serie de televisión más popular, siendo el programa de televisión más visto en los Estados Unidos durante cuatro de sus seis temporadas. Era una época en la que no se encontraban mujeres guapas haciendo el payaso, no obstante, Lucille Ball cambió esa situación. No solo era cómica sino también empresaria, ya que fue la artífice del modelo estandarizado que seguirían las series de comedia de situación posteriores. (Hayes, 2017)

Más adelante, en la década de los 60, llegaron a las pantallas *Mi Bella Genio* y *Embruja*, series que resultaron decisivas desde la perspectiva del rol de la mujer en comedias de situación.

Ninguna de las protagonistas de estas dos series es una ama de casa tradicional como veíamos en las comedias hasta el momento. Ambas tienen roles más activos y se involucran más en la toma de decisiones. En una época en la que los movimientos de liberación feminista estaban en pleno auge y la mujer luchaba por conseguir sus derechos y un puesto en el mercado laboral más allá de su propio hogar, ese rol tradicional hubiera

resultado poco creíble. Es por ello que en estas series podemos encontrar ideas de feminismo de la época.

Asimismo, Morticia Addams de la serie *La Familia Addams* supuso un cambio en el rol de la mujer. No era un personaje pasivo que pasaba a segundo plano detrás de su marido, ella tomaba decisiones, tenía ideas y era más independiente. Por ejemplo, en el capítulo piloto, es ella quien toma la decisión de que sus hijos empiecen a estudiar en un colegio, y su marido quien se resigna y acepta.

En 1966 se estrenaba *That Girl*, la primera serie en la que se mostraba una joven soltera e independiente. Durante la serie, la protagonista tiene romances e incluso acaba comprometida. Sin embargo, por insistencia de la actriz protagonista Marlo Thomas, la serie terminaba antes del matrimonio. Thomas no quería enviar el mensaje de que el matrimonio era la meta a la que debían aspirar las mujeres.

Durante los años 60 y 70, continuaron las comedias con mujeres en papeles de ama de casa, pero poco a poco sus personajes comenzaron a ser menos pasivos y sumisos. Las mujeres empezarían a tomar acción. También se introduciría a la mujer al mundo del trabajo.

En esta época, las mujeres no eran bien recibidas como guionistas. Los hombres no se sentían cómodos. Rosie Marie en *The Dick Van Dyke Show* plantó la idea de que quizá era posible para las mujeres ser guionistas. Gracias a esto muchas mujeres de la vida real se atrevieron a intentar comenzar una carrera profesional como guionistas.

En 1967 se estrenó *The Carol Burnett Show*, el primer programa de variedades con host femenina. La cadena CBS estaba reticente al principio porque consideraba que los programas de variedades eran un género de hombres y tener a una mujer al frente sería un fracaso. El programa fue un éxito y estuvo en emisión 11 temporadas. (Hayes, 2017)

Los 70 fueron momentos de grandes cambios sociales y era importante y necesario que la televisión, en especial, la comedia, los mostrase.

Lily Tomlin formaba parte en el programa *Rowan & Martin's Laugh-In* donde no interpretaba solo a la típica mujer o ama de casa. Fue en este programa en donde Tomlin interpretaría personajes completamente originales, alejados de lo anteriormente descrito. Sus personajes empezaron a ser cada más abiertos políticamente, comentando sobre su

realidad política y social. Actualmente Lily Tomlin protagoniza la serie *Grace & Frankie* de Netflix. Allí se muestra la vida, punto de vista y problemas de mujeres mayores, una franja demográfica que no estamos acostumbrados a ver en televisión.

En 1975 comienza a emitirse *Saturday Night Live*. Inicialmente contó con mujeres tanto como actrices como en la sala de guionistas, y eran, en un principio, iguales a sus compañeros masculinos. Algo que, en la práctica, realmente no sucedía.

Por supuesto, también encontraron otros obstáculos. Como actores que no querían interpretar sketches escritos por mujeres o actores recurrentes que pedían constantemente que sus compañeras fueran despedidas. De igual manera, los guionistas masculinos no solían escribir mucho para las actrices en plantilla y eran las guionistas las que acababan encargándose de ello. (Hayes, 2017)

En los 70 se hizo más popular el *stand-up comedy*, pero las mujeres monologuistas no lo tuvieron fácil. Muy pocas llegaron a los escenarios principales. Y nunca actuaban más de una en la misma noche. Cada vez que el presentador introducía a alguna monologuista mujer había algún tipo de comentario sobre las mujeres y sobre ser graciosas, y siempre se daba en tono de excusa. Durante las actuaciones también era común la presencia de hombres entre el público que hablaban y molestaban a las monologuistas.

Elayne Boosler fue una monologuista de la época que intentaba reflejar la realidad y los cambios sociales tal y como eran. Por esto, muchos hombres se sintieron amenazados. Este también fue el caso de Whoopie Goldberg, aunque ella se consideraba a sí misma una actriz más que una cómica. Otros nombres de estos años fueron Roseanne Barr, Rosie O'Donnell, Kathy Griffin y Ellen Degeneres.

Esta última protagonizó en 1997 una de las salidas del armario más importantes de la televisión estadounidense. Actualmente tiene un programa de entrevistas y variedades llamado *The Ellen DeGeneres Show*.

En el año 2000 Tina Fey se convirtió en la primera mujer jefa de guionistas de *Saturday Night Live*. De esta manera, Fey ocupaba una posición desde la que podía defender a las demás mujeres de su equipo. La popularidad de las mujeres en SNL aumentó y se convirtieron en el pilar del programa y caras reconocibles. Algunas de estas

mujeres dieron el salto a la gran pantalla y se abrió camino a la diversidad en el cine comercial y a diferentes historias y personajes.

En 2006 Tina Fey estrena la sitcom *30 Rock* basándose en sus experiencias como *head writer* en SNL. Esta serie será una de las que analizaremos más adelante.

Las mujeres cómicas en la actualidad tienen más facilidades que antes, más plataformas y menos limitaciones sobre contenido y forma. Amy Poehler, Tina Fey, Mindy Kaling, Rachel Bloom, Amy Shumer, Ali Wong, Sarah Silverman, Lena Dunham, Melissa McCarthy, Kristen Wig, Kate McKinnon, Julia Louis-Dreyfus y muchos más, son nombres que resuenan y están cambiando la cultura actual.

«Ahora mismo, las mejores comedias y la mejor televisión la hacen y la dirigen mujeres» (Wong, 2017)

Sin embargo, como mencionábamos antes, a pesar de las ventajas hoy en día sigue habiendo dificultades. Hay géneros y tipos de programas, como los *late night shows* que siguen siendo casi exclusivos de hombres. Se siguen todavía cuestionando a las mujeres cómicas y planteando la pregunta de que si mujeres son graciosas.

3. 2. Estereotipos de los personajes femeninos en medios audiovisuales

Judith Butler, teórica feminista, dijo en una entrevista: «Tampoco creo que la literatura nos pueda enseñar a vivir, pero las personas que tienen preguntas sobre cómo vivir tienden a recurrir a la literatura». El cine y la literatura no tienen que enseñarnos cómo deberíamos ser las mujeres, pero las mujeres vamos a fijarnos en ellos, inevitablemente, para saber qué se espera de nosotras. Y por eso, la representación de la mujer en cualquier medio es fundamental. Si la representación de la mujer en los medios es negativa o errónea, la sociedad acabará pensando que es la realidad. Las propias mujeres pensaremos que es realidad y que es así cómo deberíamos ser.

Desgraciadamente, a los personajes femeninos les queda mucho camino que recorrer. Según un estudio realizado por la Asociación de Usuarios de la Comunicación (AUC) el 19,2 % de las películas exhibidas en España son protagonizadas por mujeres, mientras que las protagonizadas por hombres ascienden al 45,6 %. Existe solo una pequeña diferencia de 3,1 % entre las películas con protagonista femenina y las protagonizadas por animales u objetos. (AUC, 2016)

También se puede ver diferencia en el porcentaje de palabras dichas por ambos géneros. La publicación digital *The Pudding* elaboró en 2016 un análisis de los diálogos de hombres y mujeres en unos 2.000 guiones cinematográficos. Estos son los gráficos de la investigación:

2,000 Screenplays: Dialogue Broken-down by Gender

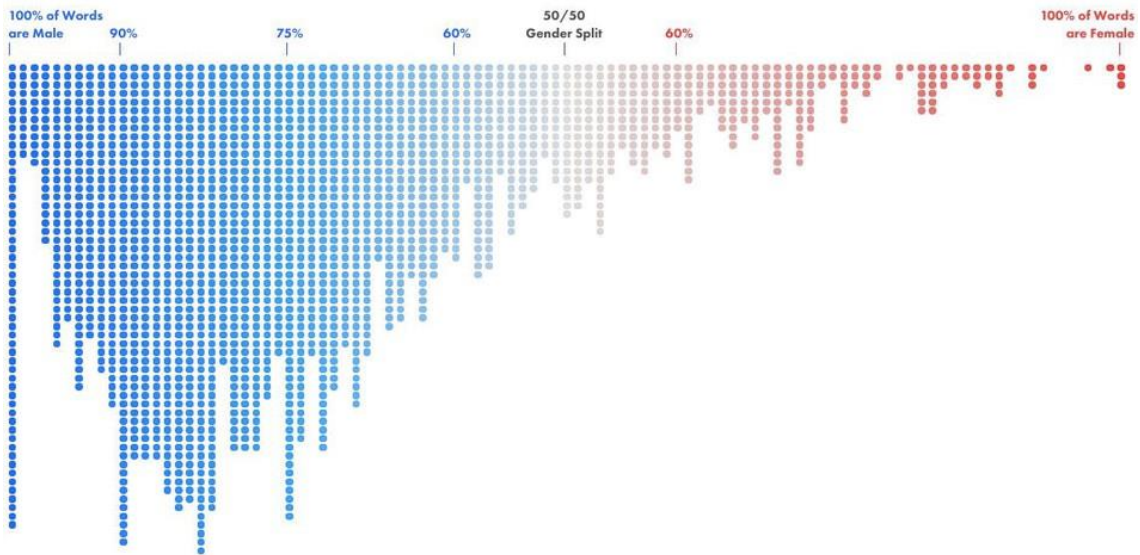


Ilustración 1: 2,000 Screenplays: Dialogue Broke-down by Gender. Fuente: *The Pudding*

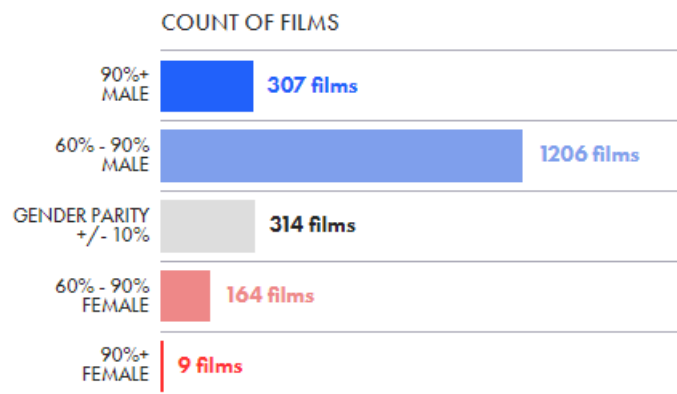


Ilustración 2: Recuento de las películas de análisis. Fuente: *The Pudding*

Como se puede observar, de 2.000 películas solo en 173 los personajes femeninos tienen más diálogo que los masculinos. Sin embargo, en 1.513 películas la situación es la contraria.

Además de la poca representación, los personajes femeninos se enfrentan a la mala representación. Las mujeres en los medios audiovisuales son pocas y llenas de

estereotipos, generalmente negativos. Sus personajes suelen ser unidimensionales, sin arcos narrativos propios y encasillados en los mismos tipos de roles.

Jesús Ramos y Joan Marimón proponen en su libro *Diccionario del Guión Audiovisual* una clasificación de personajes de ficción en la que nos encontramos con dieciocho tipos. De esos dieciocho solo cinco hacen referencia explícita a la mujer. Según estos autores las mujeres en los medios audiovisuales son, casi exclusivamente, la amazona, la novia deseada, la mujer benefactora, la mujer fatal o el hada.

La amazona es la mujer fuerte e independiente que lucha, es la heroína. Casi como una encarnación de un personaje de la mitología. La novia deseada es el personaje cuya función simplemente es ser el interés amoroso y objeto de deseo del protagonista. La mujer benefactora es aquella que ayuda al protagonista en papeles como esposa, madre o anciana. La mujer fatal es esa que lleva a la ruina al personaje masculino. Por último, el hada es el personaje femenino con poderes sobrenaturales que los usa para hacer el bien. Es típico de los cuentos infantiles.

Para Jesús Ibáñez, reinterpretando a Levi-Strauss, los personajes femeninos se puede agrupar en la mujer malvada, la mujer que cumple su función social, la mujer objeto de deseo o la mujer fetiche, la mujer que busca al príncipe azul, y la mujer heroína. Como vemos, estos tipos son muy parecidos a los anteriores.

Begoña Siles Ojeda habla en su artículo *UNA MIRADA RETROSPECTIVA: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine* que los personajes femeninos se pueden clasificar en dos grandes grupos: las mujeres consumibles y las mujeres negociables.

«Estos análisis subrayan la idea de que las imágenes y los estereotipos que se asignan a los papeles femeninos están plasmando el juego binario de imágenes positivas versus imágenes negativas: madre/prostituta, la femme fatale/ la chica buena...

Así pues, las mujeres pululan entre imágenes ancladas en el juego binario de la representación occidental. Esto es, el discurso cinematográfico, principalmente el llamado cine narrativo clásico, tiende a través de su estructura narrativa y representacional a dividir el papel de la mujer en: mujeres negociables (madres, hijas, esposas...) y mujeres consumibles

(prostitutas, vampiresas, golfas...) y coloca a las primeras por encima de las segundas, estableciendo así una jerarquía de valores en los papeles otorgados» (Siles Ojeda, 2000)

En resumen, todas las distintas clasificaciones hacen referencia a lo mismo. Los personajes femeninos suelen ser esposas, madres, hijas, intereses amorosos o algún ser mítico sobrenatural o casi sobrenatural. Es difícil encontrar mujeres en los productos audiovisuales que se alejen de esos tipos.

Sus roles se asocian con ideas como la sumisión, lo emocional, el pudor, la reproducción, el recato, etc. Ideas que reflejan pasividad. Mientras que las ideas que se asocian a los personajes masculinos son las que se relacionan con un rol activo como la razón, el conocimiento, el poder, la creación, etc. (Almenar Maza, 2017)

Existen numerosos test que tienen como objetivo demostrar lo mal que son tratados los personajes femeninos en el cine y la televisión. El famoso *Bechdel test* tiene tres simples reglas, pero la mayoría de las películas no consiguen pasarlo. 1) Debe haber al menos dos personajes femeninos con nombre. 2) Dichos personajes deben hablar entre ellas en algún momento. 3) La conversación tiene que tratar sobre algo que no sea un hombre.



Ilustración 3: The Rule. Fuente: Dyes to watch out for de Alison Bechdel

El fin de este test no es saber si una película o serie es feminista o no, si trata bien a sus personajes femeninos o no. Lo que pretende mostrar es cómo poniendo el listón tan bajo y marcando unas normas tan sencillas, siguen sin ser capaz de pasarlo.

A raíz del *Bechdel test* surgió el *Mako Mori test*, en referencia al personaje de *Pacific Rim* de Guillermo del Toro. Este test solo tiene una única regla. Debe haber al menos un personaje femenino con su propio arco narrativo que no sirva para apoyar a la historia de un personaje masculino.

Por último, tenemos el *Sexy Lamp test* creado por la escritora de tebeos Kelly Sue DeConnick. «I actually think the Bechdel Test is a little advanced for us sometimes. I have one called the Sexy Lamp Test, which is, if you can remove a female character from your plot and replace her with a sexy lamp and your story still works, you're a hack», dijo en una entrevista.

No debe ser posible retirar al personaje femenino de una historia y que esta siga funcionando. Eso significaría que el personaje no tiene arco narrativo ni valor y solo se incluye en la historia como un objeto bonito.

En relación a estos test podemos encontrar también un fenómeno muy habitual que se da en los medios audiovisuales: *The Smurfette Principle* o el principio de la Pitufina. Katha Pollitt habla de ello por primera vez en un ensayo escrito para el *New York Times Magazine*. Este concepto hace referencia a la práctica común de poner un solo personaje femenino en un grupo de personajes masculinos. Nos vamos a encontrar con esta idea más adelante en una de las series de nuestro caso de estudio. Cuando esto pasa el mensaje que nos llega es que los chicos son lo normal y las chicas la excepción.

«Contemporary shows are either essentially all-male, like "Garfield," or are organized on what I call the Smurfette principle: a group of male buddies will be accented by a lone female, stereotypically defined. In the worst cartoons -- the ones that blend seamlessly into the animated cereal commercials -- the female is usually a little-sister type, a bunny in a pink dress and hair ribbons who tags along with the adventurous bears and badgers. [...] The message is clear. Boys are the norm, girls the variation; boys are central, girls peripheral; boys are individuals, girls types. Boys define the group, its story and its code of values. Girls exist only in relation to boys» (Pollitt, 1991)

En el caso específico de las comedias de situación los estereotipos y expectativas a las que se enfrentan los personajes femeninos son muy similares al resto de productos audiovisuales.

Los personajes de las sitcoms, debido al humor particular de estas, son muy estereotipados, casi caricaturescos. Los estereotipos que encontramos en los personajes femeninos reflejan las ideas que hemos comentado anteriormente. Aunque sí que encontramos personajes más realistas ya que como uno de los objetivos de las sitcoms es mostrar la realidad.

La mayor parte de las sitcoms son series familiares, por ello el papel principal que las mujeres han tenido en este género ha sido el de ama de casa, esposa y madre. Las mujeres de estas series serían, como hemos mencionado, mujeres negociables. Empezaron siendo roles pasivos que dejaban a los hombres tomar las decisiones, pero poco a poco estos personajes femeninos fueron ganando independencia y control, al igual que lo hacen las mujeres fuera de la pantalla.

Pero, incluso en las series familiares actuales las mujeres tienen un rol más pasivo que el del hombre y son ellas quienes se encargan de la casa y los niños. El reparto de las tareas es muy poco. Podemos ver esto en series como *The Middle*, *Modern Family* o *Black-ish*.

Progresivamente la mujer fue entrando al mundo del trabajo con la llegada de las sitcoms centradas en ese aspecto. Pero sus áreas laborales son, casi exclusivamente, de servicio o en una oficina. No vemos a mujeres en posiciones de mando o poder. Incluso ahora es difícil encontrarnos con mujeres jefas en las series de ficción. Hablaremos de esto más adelante cuando analicemos el caso de *30 Rock*. En este tipo de series, los personajes femeninos pasan a ser mujeres consumibles. Generalmente, son mujeres fatales, que buscan su príncipe azul o son intereses amorosos de los personajes masculinos.

En la actualidad, los personajes femeninos son más independientes y menos marcados por los roles tradicionales. Las mujeres en las sitcoms han ido avanzando conforme lo hacían las mujeres en la vida real. Sin embargo, podemos afirmar que los personajes femeninos parecen más ligados al ámbito familiar y amoroso, mientras que los masculinos al ámbito profesional.

4. La sitcom como producto televisivo

Una de las razones por las que las comedias de situación están en el núcleo de nuestro análisis es por su carácter social y formador. Desde la cotidianeidad, las comedias de situación pueden ser un reflejo de los conflictos identitarios a los que nos enfrentamos día a día. Por ello, tenemos que explicar a fondo el conjunto de características particulares sobre las que se construye la sitcom como producto. Además, así comprenderemos a partir del mismo molde y de elementos comunes se pueden originar objetos culturales tan distintos el uno del otro.

4.1. Rasgos y características de las sitcoms

La comedia de situación es uno de los géneros televisivos más populares entre el público, con más historia y el que más se ciñe a las normas de su propio formato. Las características de las sitcoms han sido invariables y claras durante décadas, al menos hasta el nacimiento de las nuevas comedias a principio de los años 2000. Los rasgos característicos de la sitcom tradicional se detallan a continuación.

-Producción: Las sitcoms cuentan con un sistema de producción estandarizado y en busca de la funcionalidad para simplificar y abaratar el producto. Los capítulos son cerrados y de corta duración, unos 22 minutos. Se rueda en interiores, en varios decorados o *sets* que se mantienen sin cambio a lo largo de la serie. Suele haber público en directo y se recurre a las risas enlatadas para marcar los chistes y momentos cómicos.

-Estructura narrativa: Se usa la estructura aristotélica de tres actos. Aunque los cortes publicitarios condicionan la estructura del guion. Antes de la pausa para publicidad se coloca un *cliffhanger*, recurso narrativo usado para crear tensión y fidelizar a los espectadores. Cada capítulo cuenta generalmente con una trama principal y una o dos subtramas. Son escenas largas, pero su número es reducido. Se utiliza en la estructura del capítulo el *cold opening* y el *tag*. El *cold opening* o *teaser* sirve como prólogo, una escena corta, antes de los créditos iniciales que intenta llamar la atención de los espectadores para que sigan viendo después de la primera pausa de publicidad. El *tag*, por otro lado, es un chiste final después de los créditos finales que hace de epílogo. Las tramas son consistentes y predecibles. Se plantean problemas, pero se solucionan en ese mismo episodio. El tiempo en el que está ambientada la acción suele coincidir con el de la producción.

-Realización: Para el rodaje se utiliza el método de la multicámara. Se usan pocos movimientos de cámara. Lo más frecuente es el uso del plano y contraplano para los diálogos. La iluminación es plana y uniforme, igual en todas las escenas y *sets*.

-El humor: Se recurre a las técnicas de la comedia cinematográfica clásica. El humor de la sitcom se puede encontrar dividido en tres elementos muy claros: diálogo, gags visuales y gags sonoros. Aunque la comicidad recae principalmente en los diálogos, ya que los personajes hablan más de lo que actúan. Cada 10 o 15 segundos se produce un comentario gracioso o chiste. La estructura frecuente se basa en un personaje preparando una situación, *set-up*, y otro rematando el chiste, con lo que se conoce como *punchline*. Algo muy común son los *running gag* o chistes recurrentes. En apartados siguientes se tratará el humor en profundidad.

-Temáticas: Se tratan temas tradicionales. Generalmente suelen ser *sitcoms* sobre situaciones domésticas y problemas familiares, lo que se puede conocer como *sitcom domesticus* (Horowitz, 1987) o *domcom* (Roca, 1995). La norma hasta los años setenta eran las series que tenían como protagonistas a familias de clase media y de raza blanca. Después, gracias a las cadenas de televisión por cable, vino la «comedia negra» y la comedia *blue collar*, las que cuentan con familias de clase más baja. Más tarde llegaron las comedias con temáticas profesionales, sirviendo como representación de la vida en la oficina. Podemos observar claramente como las comedias de situación han ido reflejando los escenarios más cotidianos de la sociedad, y, por tanto, también sus problemas

-Personajes: El número de personajes en este formato no suele ser grande debido a la duración de los episodios. Están basados en estereotipos y no suelen tener cambios o evolución notable. A pesar de esto, a partir de los años setenta los personajes ganan mayor plausibilidad psicológica y tridimensionalidad. Se busca que la mayor parte de la audiencia pueda verse reflejado en alguno de los personajes.

-Realismo: Se intenta crear la impresión del mundo real. Se desea que el público tenga la sensación de estar mirando a través de la cuarta pared las vidas normales y reales de esos personajes. Pero, por otro lado, otros autores afirman que debido a la realización del formato puede parecer “irreal”, pero poco a poco se va aumentando el realismo (Álvarez Berciano, 1999).

Existen diferentes clasificaciones de la *sitcom* tradicional respondiendo a diferentes aspectos y autores. Vilches (1996, p.152-153) cataloga a las comedias de situación emitidas entre 1948 y 1978 en dos grandes grupos:

-Sitcom familiares: familia tradicional (1948-1955), familia nuclear (1955-1965), familia excéntrica (1965-1975) y familia social (1970-1975).

-Sitcom no domésticas: Las primeras comedias (1948-1955), comedias militares (1955-1970), comedias de negocios (1960-1970), comedias de fantasía (1965-1970), comedias rurales (1960-1970), comedias de aventuras (1965-1970), comedias de grupos profesionales (1970-1978).

Otros autores se decantan por otras clasificaciones. Natxo López (2008, p. 26) las agrupa de la siguiente manera:

-Comedias familiares: Se plantean conflictos domésticos y cotidianos. Tienen como objetivo que el público de diferentes rangos de edad se pueda sentir identificado.

-Comedia coral: El protagonista es un grupo de personajes y no un único individuo.

-Comedia con un vehículo estrella: Gira en torno a un actor o cómico ya conocido. Intenta aprovechar su popularidad para atraer espectadores a la nueva serie.

-Comedia profesional: Se dan lugar en el entorno de trabajo. Se establecen vínculos profesionales entre los personajes y también se desarrollan tramas personales.

-Comedia social: López las define así: «Hay series que nacen con una intención más o menos evidente de aprovechar la comedia para poner sobre la palestra temas sociales o políticos de cierta relevancia o, al contrario, echar mano de esta controversia para ponerla al servicio del humor».

-Comedia racial: Serie con protagonistas de color producidas para ese público étnico.

-Comedia generacional: Dirigidas a un público en un espectro de edad concreto.

-Comedia fantástica: Contienen elementos fantásticos o de ciencia ficción com premisa de la serie. Su comicidad se basa en la mezcla de recursos fantásticos con elementos cotidianos.

Tras la despedida de las grandes comedias de situación clásicas, el formato había llegado lo más alto y tras eso debía reformarse. La nueva comedia que se dio lugar se debe a dos fenómenos televisivos: el éxito de los canales por cable y la hibridación de los formatos. La ficción en los canales por cable ha ganado popularidad y el beneplácito de la crítica. Y cada vez más se atreven con temas sociales más polémicos, y a arriesgarse con sus series. Por otro lado, han nacido nuevos géneros debido a la mezcla de formatos y estilos. Las sitcoms empiezan a recoger ideas y rasgos de géneros como el *reality show* o el documental.

Basándonos, principalmente, en lo escrito por Bonaut y Grandío (2009) las características de las nuevas sitcoms son las siguientes:

-Estructura narrativa: La duración de los capítulos aumenta, se pasa de 22 minutos a los 30. Aumenta también el número de escenas por episodio. Esto supone un mayor ritmo y mayor número de elementos dramáticos. Desaparecen las risas enlatadas. El narrador de la historia cobra presencia. Se mezclan diferentes géneros y formatos, como *reality show*, *docu-soap*, *dramedia*, *mockumentary*, etc.

-Realización: Se abandona la grabación multicámara. Se pasa a usar una sola cámara intentando acercarse al estilo cinematográfico y documental. Se cuida más la puesta en escena, la luz es más natural y en algunos casos la cámara pasa a ser un elemento diegético. Las cámaras son digitales y de alta definición. Aumentan por tanto los movimientos de cámara y se emplean elementos como los *travellings*, grúas, *stedy-cam*, etc.

-El humor: Ganar importancia la ironía y el subtexto, así como, también lo anecdótico y lo absurdo. Como consecuencia de la eliminación de las risas enlatadas el silencio es vital, aumenta lo absurdo e incómoda al espectador. El espectador se convierte en agente activo para la construcción el humor. Otros elementos que pasan a ser igual de activos son la cámara, visible y presente, y el narrador. Este último es imprescindible para el humor. Además de relator omnisciente, crea la situación humorística y la condiciona.

-Temática: Se incrementa la variedad de temas. Cada vez son temas más arriesgados y controvertidos. En relación a esto la diversidad racial, sexual, social y de género en los personajes crece.

4.2. Contexto histórico de las sitcoms en Estados Unidos

Una vez vistas las variaciones que puede tener este género en la actualidad, cabe decir que también es de vital importancia conocer la historia del género. En especial para destacar aquellos títulos que han hecho posible que este género televisivo evolucione hasta convertirse en lo que es ahora.

4. 2. 1. Origen y primeros pasos

Las comedias de situación que conocemos han sido influenciadas por la radio y el teatro. El vodevil era una comedia ligera que tenía como función solamente entretener al público. En la radio encontrábamos seriales en los que el humor se basaba en el diálogo ágil. Las sitcoms mezclan el humor de los vodeviles y los diálogos de la radio. De hecho, algunas series radiofónicas tuvieron su adaptación a la televisión.

Mary Kay and Johnny fue la primera serie de comedia emitida en televisión. Fue emitida desde 1947 a 1950. (Álvarez Berciano, 1999)

A pesar de que las sitcoms nacieron como algo pequeño, rápidamente ganaron espectadores. Por aquel entonces era difícil medir la audiencia de un programa de televisión, pero un experimento por parte de una compañía farmacéutica superó las expectativas y demostró que las series de televisión eran un producto muy popular. Con los avances tecnológicos que vinieron al poco tiempo se abandonó el directo en las grabaciones y fueron más fácil de comercializar.

En **los años 50** la televisión fue ganando relevancia y en una sola década la cifra de televisores en los hogares estadounidenses pasó de veinte mil a cuarenta millones.

En 1946 con la llegada de una de las grandes *networks* del país, la NBC (*National Broadcasting Company*) comenzó el mercado de televisión comercial. Pocos años más tarde se unieron la CBS (*Columbia Broadcasting System*) y la ABC (*American Broadcasting Company*). Estas tres *networks* seguirían controlando la televisión estadounidense durante décadas.

Además de los canales nacionales existían canales locales que debían depender de la compra de ficción externa. Las *networks* vieron en este proceso una manera de extender la vida de sus producciones. Las sitcoms funcionaban mejor que otros formatos, como el drama. Esto no pasó desapercibido y se fomentó la creación de este género televisivo.

I Love Lucy fue la primera comedia de situación de la televisión. Supuso una gran innovación ya que fue la primera serie que presentó las características de lo que conocemos actualmente como la sitcom tradicional. Fueron los primeros en grabar con varias cámaras, utilizar decorados fijos y usar público en directo. Este cambio en el formato y grabación ayudó a la fácil comercialización.

La industria televisiva se había establecido en Nueva York, pero Lucille Ball insistió en que su serie se grabara en Los Ángeles. Llevó así la producción televisiva a Hollywood. (Álvarez Berciano, 1999)

«Las nacientes comedias de situación parecían actuaciones humorísticas filmadas: teatro, público directo y risas que se grabarían para convertirse en las risas enlatadas. Todo se envió a Hollywood para crear un nuevo género, con el precedente de Lucille Ball. El resultado no tardó en ser satisfactorio» (Álvarez de Armas, 1989).

La industria cinematográfica tuvo influencia en la ficción de televisión. Gracias a ella se impusieron los sistemas de producción y realización estandarizados, y se cambió la emisión en directo por grabación.

La llegada de la televisión a los hogares supuso un conflicto con la industria del cine. La principal diferencia entre ambas es que la televisión estaba dentro de los hogares de la gente corriente y en ella podían mostrar y ser el espejo de la sociedad de la época. Aunque, por supuesto, con algunos cambios, ya que lo que en realidad enseñaban era una familia idílica y modélica a imitar.

Las primeras comedias tenían como objetivo entretener y eliminar las preocupaciones usando el humor. Los cambios y problemas sociales estaban a la orden del día, pero los espectadores podían refugiarse en la televisión y sus sitcoms familiares con hogares idealizados como *The Honeymooners* y *Father knows best*.

A finales de los 50, nuevas temáticas empezaron a llegar y surgieron algunas sitcoms que se desarrollaban en los puestos de trabajo con series como *The Phil Silvers Show*. (Álvarez Berciano, 1999)

La **década de los 60** estuvo llena de cambios sociales y políticos, y la ficción intentó evitar tocar ninguno de los temas delicados de la época.

«Los sesenta pasaron a la historia como una década conservadora y escapista. Nada de lo que estaba ocurriendo en la calle y que evidenciaba una profunda crisis y polarización social – la lucha por los derechos civiles, la guerra de Vietnam, los movimientos de liberación feminista- apareció reflejado en comedias y dramas» (Álvarez Berciano, 1999)

La comedia de estos años era familiar, conservadora y escapista. Alejada de cualquier problema social y controversia. Para lograr esto, y evitar el estancamiento del género, se recurrió a la utilización de los elementos fantásticos.

Llegaron a la pequeña pantalla *Mi Bella Genio* y *Embrujada*. Dos series con protagonista femenina que poseía poderes sobrenaturales que ayudaron a cambiar el rol femenino de simple ama de casa.

Se empezaron a buscar nuevas vías de puesta en escena. Como *La Isla de Gilligan*. Destaca el surrealismo y se aleja de los problemas de la sociedad y el realismo. Comedia basada en los golpes y *slapstick*. Espacios abiertos en vez de los interiores a los que estaban acostumbrados.

Se encontró en la animación la solución para seguir con los elementos fantásticos sin las limitaciones de realización y edición, y el escapismo. La animación podía mostrar mucho más que la acción real.

La animación en estos años se alejó de lo hecho hasta la fecha para centrarse en familias reales y acercarse a un público más adulto. La animación permitió tocar temas sociales que no se habían mostrado hasta el momento con más sutileza.

En 1960 se comenzó a emitir *Los Picapiedra*. Serie sobre dos familias que uso su ambientación en la Edad de Piedra para hablar de problemas de la sociedad de manera sutil. Como, por ejemplo, la imposibilidad de tener hijos y la adopción. (Álvarez Berciano, 1999)

Los Supersónicos aprovechó, pocos años más tarde, el contexto futurista para criticar el abuso de la maquinaria y la actitud pasiva de la sociedad.

A finales de los años 60 la competitividad de las cadenas de televisión supuso la cancelación de numerosas sitcoms.

Las cadenas que tenían un público más maduro y de zonas rurales no atraían a los anunciantes y se esforzaron para alejarse de aquello. Series como *The Beverly Hillbillies*, que mostraba una familia cateta de pueblo que se muda a Beverly Hills, fue cancelada a pesar de sus buenos números de audiencia. Se buscaba solo la clase de espectador que atrajese a los anunciantes.

4. 2. 2. Periodo de cambios e introducción de nuevos estereotipos

En los años 70 las comedias sobre familias idílicas y escapismo fantástico quedaron atrás y abrieron paso a una comedia con intención de mostrar los problemas sociales que intimidaba y hasta ofendía al espectador.

«De pronto la comedia de situación se convirtió en un gran foro nacional por el que desfilaron todos y cada uno de los conflictos que hasta ese momento sólo habían sido noticia en los informativos» (Álvarez Berciano, 1999).

Empezaron a cobrar fuerza las series sobre familias disfuncionales. Se mostraban familias normales, ya no idílicas, y se introducía temas tabús hasta el momento como homosexualidad y racismo. Series como *Todo en la familia*

El intento de realismo era tal que se introdujo también por primera vez el uso del baño. Se empezaron a hacer referencias al baño, personajes hablaban en voz en off desde él o se escuchaba el sonido de la cisterna.

En 1972 se estrenó *Maude*, una serie con protagonista femenina que exploraba esos temas sociales desde el punto de vista femenino. En uno de los capítulos de la serie se trata el tema del aborto, un tema complicado incluso hoy en día. Con casi 50 años, la protagonista descubre que está embarazada. El público estuvo encantado con la noticia, pero cuando la trama del aborto fue llevada a cabo fueron enviadas miles de cartas donde se quejaban de la decisión de abortar. Aun así, debido al contexto social y político de esa época, supuso una gran reflexión y se llevó a la sitcom a otro nivel de apreciación. (Álvarez Berciano, 1999).

Ese mismo año llegaba *M*A*S*H*, que giraba sobre la vida de un grupo de médicos militares en la Guerra de Corea. La serie se caracterizó por su mensaje antibélico y su crítica a la Guerra de Vietnam.

En 1975 se estrenaba *One Day at a Time* que narraba la vida de una mujer divorciada y sus dos hijas. En 2017 Netflix comienza a emitir un remake con una familia cubano-estadounidense como protagonista.

En la **década de los 80** las cadenas de televisión por cable hacían la competencia a las *networks*. Además, en 1986 se formó la FOX, una nueva *network*, que entró pisando fuerte. Se estrenó con Matrimonio con hijos en horario de máxima audiencia.

«La comedia más ordinaria del horario de máxima audiencia, Matrimonio con hijos ridiculiza la familia como rutina. Cada semana, los Bundy intercambian insultos, celebran la promiscuidad y se regodean en humor escatológico. El diálogo obsceno es sazonado con diálogos mordaces sobre sexo, masturbación, estilo de vida homosexual, y el protagonista principal tiene debilidad por las revistas pornográficas y los clubs de *strippers*»
(*Media Research Center*, 1996)

La FOX se anunciaba como una cadena que llegaba al público joven, urbano y de clase media-alta. Esa demográfica atraía a los anunciantes.

La competencia con las cadenas por cable generó que ambas partes se alejaran de la sitcom tradicional y crearan series más arriesgadas.

Por ejemplo, nos encontramos con la serie *Get a life*. Estrenada en 1990 y protagonizada por un repartidor treintañero que vive con sus padres. Se caracteriza por su humor absurdo y elementos surrealistas. Como la muerte en numerosas ocasiones del protagonista y la vuelta siempre al status quo sin consecuencias. (Álvarez Berciano, 1999).

En 1982 se estrena *Cheers* que se convirtió en poco tiempo en un éxito absoluto. Esta serie gira en torno al propietario de un bar en Boston llamado Cheers y la variopinta clientela del mismo.

Murphy Brown se estrena en 1988 y narra la vida de una mujer cuarentona y soltera que trabaja de periodista en un programa de informativos. Resultó novedoso la idea de una serie protagonizada por un sector tan socialmente mal considerado como son las mujeres de mediana edad que no están casadas. (Álvarez Berciano, 1999).

En esta época llegó lo que se conoce como «comedia negra». En 1984 se estrena *La hora de Bill Cosby*, protagonizada por una familia negra de clase media-alta. Rompió con los estereotipos raciales ya que hasta entonces las personas de color casi exclusivamente tenían papeles secundarios, y solían estar relacionados con la delincuencia o los trabajos de casa. Esta serie abrió las puertas a numerosas sitcoms con protagonistas de color como *Cosas de Casa*, *Cosas de Hermanas*, *Martin* o *El Príncipe de Bel-Air*. (Álvarez Berciano, 1999).

En contra punto a esta serie nació *Rosanne*, una serie protagonizada por una familia blanca políticamente incorrecta, con malos modales y de clase baja. Lo que ahora se conoce como comedia *blue collar*. Series que buscan la identificación del público en vez de un escape.

4. 2. 3. Éxito de la sitcom y nacimiento de la nueva comedia

Gracias también a la FOX, a finales de los ochenta llega a las pantallas una de las series más longevas. *Los Simpson* revolucionó el panorama y cambió la manera de contar historias. Cada capítulo se proyecta a dos niveles. Por un lado, se muestra una comedia simple para el espectador que solo quiere entretenerse. Y por otro, se realiza una crítica social, referencias a la cultura pop y un humor más complejo para el espectador más atento, culto y analítico.

En 1986, ocho de cada diez series con más audiencia era una serie dramática. Sin embargo, a principios de **los años 90** volvieron a ganar importancia las comedias y los *reality shows*. Había el doble de series de comedia que dramáticas.

Empezó a existir un problema. Las comedias exitosas clásicas como *Las Chicas de Oro*, *La Hora de Bill Cosby*, *Cheers*, etc. se habían convertido en productos muy caros. Se arriesgaban, además, a que el público se cansase. Por otro lado, las cadenas sindicadas necesitaban series que tuvieran numerosas temporadas, al menos más de cien capítulos (Álvarez Berciano, 1999).

Hacia 1990 los críticos anunciaban el fin de la sitcom. Nada más lejos de la realidad. Serie como *Seinfeld*, *Frasier* y *Friends* hicieron renacer el género. En 1989 se estrenaba *Seinfeld*. Esta serie ha sido una de las series contemporáneas más influyentes y que rompió con las normas de la comedia estandarizada en cuestiones de tipo de humor, *timing*, estructura, personajes, interpretación y contenidos temáticos (Álvarez Berciano,

1999). Jerry Seinfeld y George Costanza propusieron a la NBC «una comedia que no trata de nada». Los temas a tratar no son relevantes ni de importancia social, se habla de nimiedades, y de incidentes curiosos sin importancia. Se considera que el realismo de esta serie nace de pequeños detalles que podemos ver en la vida real, pero nunca en un guion. Mezclaron el formato sitcom con el *stand-up*. Por ello los monólogos tienen más peso en algunas ocasiones que la parte narrativa.

Frasier, secuela de *Cheers*, fue estrenada en 1993. Gira en torno al psiquiatra Frasier Crane y su familia. No se puede considerar una serie coral ya que en numerosos capítulos la trama recae exclusivamente en Frasier y su hermano. De su predecesora hereda la vena humanista y el intento de comprensión de la condición humana (Álvarez Berciano, 1999).

En 1994 se estrena *Friends*, una serie coral protagonizada por seis amigos que viven en Nueva York. Presenta la estructura de las comedias de situación clásica, risas enlatadas, guiones bien contruidos, más continuidad entre capítulos y una visión romántica. Creada para una nueva generación no busca tratar temas intelectuales, sino temas cotidianos y el día a día.

En **los años 2000** comienza un relevo generacional que empieza a cambiar las características de la sitcom clásica y empiezan a nacer lo que se conoce como las nuevas comedias.

El relevo de *Friends* llegó un año más tarde de su final con *How I Met Your Mother*. Serie coral estrenada en 2005 por la CBS que también tiene como protagonistas a un grupo de amigos en Nueva York. Sin embargo, su línea temporal y estructura del relato es más compleja que la de su predecesora. En el año 2030 Ted Mosby, el protagonista, cuenta a sus hijos cómo conoció a la que sería su esposa. Esa es la línea temporal presente, de tal manera que la narrativa principal se sitúa en el pasado, como un gran flashback, y se construye con analepsis y prolepsis.

La complejidad es indudablemente un rasgo a destacar durante esta época. El ritmo de las series de esta nueva generación es más rápido debido a que el espectador contemporáneo está acostumbrado a la «cultura de la inmediatez» que da internet.

En la década de 2010 algunas cadenas deciden continuar con el modelo tradicional y que el cambio sea de los personajes. Sin embargo, otras deciden explorar estilísticamente y romper con el formato del relato de la sitcom.

Como ya hemos explicado anteriormente el éxito de la ficción de las cadenas por cable y la mezcla de formatos dan lugar a una nueva comedia. Entre las nuevas tendencias hay que destacar los falsos documentales o *mockmentaries*. Brett Mills acuña el término *comedy verité* por las similitudes de esta nueva comedia y el *cinema verité*, el estilo de cine que intenta representar directa y fielmente la realidad.

En esta clase de sitcom la cámara pasa a ser un elemento diegético, como un personaje más, busca la acción en la escena, y más tarde las declaraciones de los protagonistas.

En 2005 se estrena *The Office*, una serie falso documental sobre la vida cotidiana de los trabajadores de una empresa papelera. Está basada en la serie británica del mismo nombre estrenada en 2001. Aunque estas series no fueron las pioneras del falso documental, fueron las principales impulsoras del formato.

Concebida inicialmente como un *spin-off* de *The Office*, en 2009 nace *Parks and Recreation*. La trama gira sobre un grupo de personas que trabajan en el departamento de Parques y recreación del ayuntamiento de la ciudad ficticia de Pawnee, y sus relaciones. Esta serie sigue esa idea de mostrar «la realidad» y su realización se centra en eso. Las escenas son rodadas con cámara en mano, por bloques. Se repetían de principio a fin varias veces y se usaban 2 o 3 cámaras de manera que podían captar diferentes partes de la misma acción. Los actores interpretaban la escena entera sin saber qué cámara estaba grabando. De esta manera la acción es más natural y fluida. Además, durante la grabación no había retoques de maquillaje o iluminación para que el resultado fuera aún más realista.

Otro ejemplo de *comedy verité* es la serie *Arrested Development*. No incluye entrevistas y testimonios directos de los protagonistas a cámara, pero cuenta con narrador. También en el caso de *Los Goldberg*, una serie autobiográfica que gira en torno al creador del programa que siempre graba con una cámara de mano todo lo que ocurre. Estas grabaciones se incluyen en la acción de la serie, e incluso se usan clips reales de Adam Goldberg.

Esta experimentación del género ha sido un punto de inflexión en la evolución de las comedias de situación. Además, en la última década la mujer ha ganado protagonismos. Es más frecuente ver series cuyo personaje principal es femenino. Esto se debe a la representación realista de los movimientos sociales actuales, y a la cada vez mayor diversidad dentro de las salas de guionistas y equipos creativos.

5. Construcción de personajes en televisión

Con el fin de entender a los personajes de las sitcoms y lo que representan, debemos también comprender dónde, cómo y quiénes construyen a los personajes, agentes centrales de estas ficciones televisivas. Los guionistas aquí juegan un papel esencial en la creación de historias, tramas y personajes. Es así que ahora veremos cuál es el proceso por el que estas historias llegan a producirse, y también, detallaremos la compleja jerarquía que hace posible la realización de estos productos televisivos.

Estudiaremos el lugar de origen de estos personajes, haciendo también un repaso por las distintas teorías del humor. Es esto lo que nos ayudará a hacernos una idea de cuál es la esencia del humor y de dónde proviene la comedia en estas series. Es de esa manera que podremos analizar cómo son percibidos los personajes principales de las sitcoms.

Sólo de esta forma podremos entender de manera general cómo se establecen los elementos gracias a los cuales los personajes de las comedias de situación pueden cobrar forma, pasando del papel a la pantalla. En especial, los personajes femeninos, que en un género como las sitcoms estarán ajustados a una serie de condiciones, normas y estereotipos. Al fin y al cabo, es en este tipo de series donde vemos un mayor condicionamiento de las historias y personajes por parte de las reglas del género.

5. 1. El humor en las sitcoms

«Lo que te hace reír es tan privado como lo que te hace llorar» (Willis, 1981)

Como nos explica la autora María del Mar Grandío Pérez en su trabajo, la televisión se ha basado principalmente en entretener. Por eso actualmente es el medio donde más se está jugando con la comedia en todas sus formas. A diferencia de otro tipo de programas las sitcoms tienen una comicidad específica. Por un lado, porque combina el teatro, la radio y el cine adaptándolos a la televisión, y crea un lenguaje propio y concreto. El producto final es una historia breve y ágil llena de chistes tanto visuales como verbales. Debido a la función social del humor de las comedias de situación, la autora considera que es el mejor género para estudiar el efecto social y particular del humor.

Por otro lado, ya que todos los elementos de una sitcom se ven influenciados por el humor. Para poder entender cómo se construyen los personajes debemos conocer las particularidades del humor de las comedias de situación.

Existen diferentes teorías sobre el humor, casi una por autor. Pero podemos encontrar ideas similares que se repiten o distintas visiones de una misma realidad.

«La comicidad es aquello cuya percepción motiva en la mente del receptor la necesidad de reírse en mayor o menor grado» (Serra, 1972)

El primer pensador que se toma en serio a la comedia es Aristóteles. *La Poética* desarrolla que las obras de ficción imitan las acciones humanas. En las tragedias se representan a las personas superiores a la realidad, y en las comedias a las personas inferiores o moralidad baja. Considera que el público se ríe de los personajes porque se ven a sí mismo superiores. Cree que se obtiene placer de ver lo feo, desagradable o defectuoso. Afirma también que el ser humano es el único animal que ríe.

Aristóteles cree que en la comedia se debe usar la misma estructura y las mismas herramientas que en una historia dramática. Se necesita que una historia cómica también tenga una unidad de acción, es decir, principio, desarrollo y final, y unos personajes con objetivos (Tierno, 2002). Pero, como Aristóteles considera a la comedia un género solo de entretenimiento, cree que la estructura no debería ser tan rígida como en la tragedia, y que las historias deben estar llenas de subtramas y anécdotas.

«Comedy uses the tools of the dramatic structure but it shapes a looser and more episodic plot so the jokes can carry it. The tight tragic structure in some ways adds too much tension for humour. That doesn't mean comedy isn't plotted; it just means that a tight structure or one complete action isn't as important. There can be episodic linkages of scenes, double issues, etc» (Tierno, 2002)

Elder Olson, sigue la idea de Aristóteles. Ve la comedia como una acción unitaria y llena de sentido. Recoge el concepto de catarsis de Aristóteles, y considera que en la comedia no hay catarsis porque no suscita compasión, terror, horror, etc. como la tragedia. Se da el efecto inverso, se relaja nuestra preocupación.

El autor Robert McKee cree que la comedia es otra forma de drama. Ve que uno de los problemas de la comedia actual es que no se siguen los principios clásicos de estructura. María del Mar Grandío Pérez explica así algunas de las aportaciones de McKee:

«[...] la comedia también aparece como un género principal del que dependen múltiples subgéneros: parodia, sátira, comedias de situación, romántica, screwball, farsa, comedia negra. Unas se distinguen de las otras en función del punto en el que se centre la atención de lo cómico (locura burocrática, estilo de vida en los altos estratos, etc.) y el grado de ridículo (sueva, cáustico, mortal). Además de dividir la comedia en géneros o subgéneros, también se puede clasificar más por el tono, atmosfera o sabor que crean. Estos son la sátira, el humor, la farsa y la ironía»

Jerry Palmer desarrolla que debe haber una relación estrecha entre la cultura donde el chiste se crea y la cultura donde se recibe. Para que el chiste funcione tiene que haber un frame of mind, un cuadro mental colectivo en el que las personas compartan información.

Kant, por otra parte, considera que la risa proviene de choque entre lo que se representa y la realidad. Algo hace gracia cuando tus expectativas intelectuales se ven frustradas. Encontramos que Freud relaciona lo cómico con el psicoanálisis. Reflexiona que las personas a través de una exaltación del «yo», un narcisismo, satisface sus instintos burlándose de represiones sociales y morales. Siguiendo esta idea, Henri Bergson escribió tres características de la risa. La primera que el humor es solo humano. La segunda, la risa apela a la inteligencia y no al sentimiento. Y por último, que la risa es un acto social. También explica en su ensayo que la risa tiene una intención inconsciente de humillar a los demás.

Podemos afirmar que la comedia es una historia dramática que se opone a la tragedia y que se diferencia en cómo se cuenta la historia. No existen temas de comedia o tragedia, sino maneras cómicas de hablar de ellos. (Saks, 1991)

Una parte fundamental de la comedia es la sorpresa. El olvido de las preocupaciones es más efectivo cuando es inesperado. Pero como explica Jerry Palmer, la puesta en escena es primordial para que la comedia funcione correctamente. El escenario, el vestuario y sobre todo los actores. Una mala actuación puede ser la razón del fracaso de cualquier buena comedia.

Para concluir, hay que mencionar que no se puede saber qué es gracioso y qué no. Es imposible dar con una respuesta satisfactoria porque cada persona tiene una experiencia y un contexto diferente. Cada persona experimenta la comedia de manera

diferente, y los chistes se pierden cuando salen de un contexto determinado. Aunque podemos decir que lo cómico es lo que no hace reír a una sola persona, sino a la mayor cantidad posible.

Podemos observar dos factores en la relación entre la audiencia y el humor de una sitcom: el grado de reconocimiento y el grado de implicación emocional.

El «reconocimiento» hace referencia a los elementos compartidos entre el espectador y los personajes y situaciones de la historia. Se necesita cierto grado de identificación para que pueda darse el humor. Sin embargo, no puede darse una identificación total. Es necesaria un distanciamiento entre realidades para que se produzca la risa. Un espectador no va a reírse de las desgracias y desventuras de un personaje con el que su grado de reconocimiento es del cien por cien. Pero tampoco con un personaje con el que siente un distanciamiento absoluto. En contrapunto, también se debe reconocer e identificar lo raro, exagerado y estrambótico de las situaciones para que hagan gracia. Aristóteles considera que para que haya comicidad el espectador debe ver la realidad representada como más miserables que la suya propia. (Grandío Pérez, 2007)

La «implicación emocional», por otra parte, se trata del grado de conexión emocional que se siente por unos personajes para poder reírte de ellos. Es empatía o no empatía del espectador ante los personajes de una historia. «En otras palabras, en qué grado se les puede considerar personajes simpáticos y buenos para despertar en la audiencia sentimientos de apego o cariño. O, por el contrario, hasta qué punto esto es incompatible con la risa y es necesario considerar a esos personajes antipáticos y despertar sentimientos de rechazo para que surja el mismo efecto» (Grandío Pérez, 2007).

Un tema recurrente que nos encontramos al hablar de productos televisivos es el placer. Es el entretenimiento o disfrute que siente un espectador. Para María del Mar Grandío Pérez es necesario dejar claro dos cuestiones con respecto a esto. El concepto de placer no es universal ni igual para todos los géneros. No es el mismo placer el que obtienes de una serie policiaca, que de una telenovela o de una sitcom. Son experiencias distintas con diferentes tipos de disfrute. Por otro lado, al referirse a las comedias de situación se suele equiparar el placer con el escapismo. Este producto audiovisual casi siempre es calificado como algo superficial y sin complejidad. Sin embargo, como hemos

visto anteriormente, las sitcoms van más allá de un simple escape y tienen complejidad social.

Como ya hemos explicado antes, una sitcom es una serie en la que unos personajes se ven enredados en unos conflictos de manera cómica. Todo lo que lo rodea tiene el único objetivo de entretener y hacer reír al espectador. Pero las principales maneras son: la situación, los personajes, el humor verbal y el humor visual.

Para que una comedia de situación funcione es primordial tener un buen argumento, un buen conflicto. Para que un argumento sea bueno necesita cuatro elementos. Primero, una buena premisa bien definida. Segundo, tiene que ser una historia interesante, por ello hay que añadir suspense, riesgo y sorpresa. Pero la historia siempre tiene que ser verosímil, no nos vamos a reír si no nos creemos lo que está pasando. Y, por último, el argumento debe tener giros impredecibles que dan paso a nuevos acontecimientos.

En las comedias de situación se presentan temas cotidianos, del día a día, que nos pueden afectar a todos, y se desarrollan de una manera divertida. Normalmente encontramos cuatro temas fijos que se repiten en casi todas las sitcoms: el amor, los amigos, la familia y el trabajo. En su objetivo por plasmar la realidad, aunque sea una realidad exagerada, nos muestra también temas más serios como la muerte, la pérdida, el fracaso, etc. Pero como ya hemos observado, no hay temas trágicos ni cómicos, todo se basa en cómo lo tratemos. «El aspecto cómico no viene dado por la temática, si no por el tratamiento» (Grandío Pérez, 2007). Las sitcoms consiguen que un despido, una ruptura sentimental o incluso la enfermedad sea algo gracioso.

Los autores que hablan sobre la escritura de guiones de las comedias de situación señalan la importancia de la estructura aristotélica de tres actos para potenciar el humor. También la necesidad de tener las motivaciones de los personajes claras. La historia comienza, generalmente, con que a un personaje se le plantea un conflicto. Todo el resto de la historia se basa en recuperar la estabilidad del principio. Los personajes luchan por librarse del problema, pero cada vez va a peor.

La estructura de tres actos explicada por Grandío Pérez sería la siguiente:

«1) Principio: se plantea el problema y se observa cómo reaccionan los personajes.

2) Medio: las complicaciones frustran temporalmente a los personajes centrales.

3) Resolución: un final predecible hace regresar a los personajes a su *status quo* original»

Los guionistas se suelen hacer preguntas como «¿Qué pasaría si...?» (Rannow, 2000) para generar tramas e historias en las que meter a sus personajes.

Al final, lo más importante son los personajes. Son ellos los que van a reaccionar ante la situación y quienes van a hacernos reír intentando librarse de los problemas, pero viendo sus expectativas frustradas.

Los personajes de una comedia de situación se basan en estereotipos. Entendemos como estereotipo, según la definición de la Real Academia Española, la «imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable». Por lo tanto, una de las características principales de cualquier personaje de sitcom es la resistencia al cambio. Los personajes están llenos de manías y defectos. Sin embargo, eso no significa que no pueden evolucionar a lo largo de las temporadas.

«Podemos ahora afirmar que gran parte de los gags se fundamentan en estas personalidades inestables y endeble. Los seis personajes se expresan con exageración y afectación y sus acciones generalmente poseen un carácter histriónico. Los protagonistas afrontan las situaciones cuando estas han llegado a su límite. Así, sus acciones no se basan en alcanzar bienes futuros sino en huir de males presentes. Éstas se basan en el temor, en la aversión, en el dolor o tristeza por una situación dada. Por lo tanto, se puede subrayar la idea que se estos personajes se muestran más en sus reacciones que en sus acciones» (Grandío Pérez, 2007)

La manera en la que se construyen y cómo luego se muestran los personajes está influenciada por todos los elementos y características que forman una sitcom. En especial, por el humor. Como acabamos de ver, el particular humor de las comedias de situación hace que los personajes de la serie deban tener unos rasgos determinados para que funcione. Esto lo podremos apreciar en el análisis de los casos.

5. 2. Sala de guionistas o *writers' room*

En este apartado del trabajo vamos a detenernos a explicar cómo se realizan los guiones de las series de televisión. Vamos a hablar de qué es una *writers' room*, quién la forma, qué funciones tiene cada persona del equipo. Esto nos ayudará a entender, ahora que ya hemos visto los distintos estereotipos a los que se limita a las mujeres en las sitcoms y hemos profundizado en la naturaleza del género de la comedia de situación, el proceso colectivo de creación de personajes, tramas y elementos que hacen una sitcom posible.

Writers' room es un término que se usa para hablar tanto de la sala física donde trabajan los guionistas como al equipo de guionistas. En los años 80 las salas de guionistas contaban con aproximadamente unas 18 personas. Actualmente no hay un número fijo de trabajadores, pero se estima que la cantidad de personas se ha reducido casi a la mitad. La pirámide jerárquica de la sala de guionistas, como bien nos explican Teresa de Rosendo y Josep Gatell, es la siguiente:

Showrunner
Executive producer
Co-executive producer
Supervising producer
Producer
Co-producer
Executive story editor
Story editor
Staff writer
Freelance
Script coordinator
Writers' assistant

Todos estos cargos desempeñan labores como guionistas, excepto por los dos últimos, que tienen otro tipo de funciones. La diferencia entre los puestos es el sueldo y la experiencia. Además, los puestos más altos son en los que el *showrunner* más delega y más libertad permite. Pero a pesar de ello, todos los guionistas de la sala realizan las

mismas funciones. Todos están presentes en la *writers' room*, aportan ideas, escriben, reescriben y todos tienen cierta responsabilidad de producción.

Aunque esto sea el esquema habitual, no todas las series tienen por qué contar en su equipo con guionistas de todos los rangos.

Ascender de categoría está regulado por convenio. «Si la serie es renovada por una temporada más y el guionista vuelve a ser contratado, automáticamente asciende de categoría y de sueldo» (de Rosendo y Gatell, 2015). Por esta razón, es importante que el *showrunner* y los guionistas de mayor categoría vayan poco a poco enseñando a los de menor rango tareas de producción e ir dándoles más responsabilidad.

En los créditos de un capítulo aparecen los nombres de los guionistas y sus cargos, pero también quién ha escrito ese capítulo en concreto. Su nombre sale al principio con el crédito «*Written by*». Esto es importante para que el sindicato pague los *residuals*.

«En la industria audiovisual americana, los *residuals* son la compensación económica que reciben los autores de una obra cuando ésta se reutiliza. El caso más común son las reposiciones de un episodio o película, así como la exhibición en ventanas o mercados distintos a los establecidos inicialmente» (de Rosendo y Gatell, 2015)

Ahora vamos a pasar a explicar detalladamente las funciones y características de cada miembro de la sala de guionistas basándonos, como hemos mencionado antes, en el libro de Teresa de Rosendo y Josep Gatell.

5. 2. 1. La figura del *showrunner*:

El *showrunner* de una serie o programa de televisión es la persona que está al cargo de supervisar todas las áreas de escritura y producción. Es quien tiene el control creativo de la serie.

«Término de la industria que describe a la persona o personas responsables de supervisar todas las áreas de escritura y producción de una serie de televisión y asegurarse de que cada capítulo es entregado a tiempo y cumpliendo el presupuesto, tanto al estudio que produce la serie como a la cadena que la emite» (Des Doyle, 2014)

Entre sus muchas funciones se encuentra la de contratar guionistas. Debe leer cientos de guiones y entrevistar a los mejores guionistas para así formar la mejor *writers' room* posible. Si el *showrunner* ha elegido bien a su equipo tendrá guiones buenos y a tiempo.

Adicionalmente, si el *showrunner* decide tener una sala de guionistas más diversa en cuanto a género, la representación de personajes femeninos será mayor y más realista. Así lo demuestra una investigación realizada por la guionista Lyle Friedman, el analista de datos Matt Daniels, y la investigadora Ilia Blinderman. En dicho estudio se examinan 4.000 películas reseñadas por la página web bechdeltest.com y las relacionan con el número de mujeres que se encuentran en los equipos creativos y la producción. El estudio concluye que las películas en las que hay más mujeres involucradas tienen más probabilidad de pasar el test de Bechdel. El 53% de las películas con un equipo exclusivamente masculino suspenden el test. Mientras que todas las películas escritas por un equipo de mujeres pasan el test. Cuando la producción cuenta con al menos una mujer en el proceso creativo las posibilidades de suspenderlo son de un 38%. (Robehmed, 2016)

Este estudio mencionado, además, confirma la hipótesis planteada por *The Annenberg School* en su investigación publicada en el reporte anual de Media, Diversity & Social Change Initiative de la Universidad del Sur de California. «Critically, The Annenberg School report found that when women were directors, writers or producers on a film, that film featured more women on screen, a larger percentage of middle-aged women and less sexualization» (Robehmed, 2016)

La figura del *showrunner* siempre es guionista y es quien dirige *writers' room*. Si no puede estar presente en la sala, debe saber a quién puede delegar esa función. Es el encargado de asignar los capítulos a los guionistas para que los escriban y fijar los tiempos. Es trascendental que se cumplan los plazos a tiempo, por ello el *showrunner* suele tener calendarios con todas las fechas y los documentos que deben estar listos. (de Rosendo y Gatell, 2015).

Se encarga también de realizar el *pitch* del capítulo al estudio y a la cadena, y de reescribir o delegar la reescritura con las notas que le han dado. A lo largo de la temporada el *showrunner* realiza numerosas reescrituras de guiones, pero por mucho que haya escrito nunca firma un capítulo como suyo. Eso quitaría el plus del guionista y la

remuneración por los *residuals*. Los *showrunners* consideran que las reescrituras ya forman parte de su contrato y salario.

Para el guionista y *showrunner* Jeff Melvoin la función más importante de un *showrunner* es asegurarse de tener buenos guiones. «Todo lo demás puede ser delegado, pero si no tienes un buen guión a tiempo, lo demás se desmorona. Por cualquiera de los dos factores: la calidad y el tiempo. El uno sin el otro, no sirven de nada. Es muy fácil dejar de lado los guiones cuando empiezas con la producción porque la agenda diaria comienza a llenarse de reuniones. El día de un *showrunner* es realmente ajetreado».

Otra de sus funciones es tener *concept meetings* y *tone meetings* con el director. Son reuniones en las que ambas partes se aseguran de que han entendido la escena y la ven de la misma manera. Hay que reunirse con ellos para que sepan lo que el *showrunner* quiere para ese capítulo y qué hay que pedirles a los actores. En el cine el director es quien está al mando, pero en televisión no. Los directores no opinan sobre los guiones y están bajo el *showrunner*. Él es quien mejor conoce la serie y puede ver la visión de conjunto. Los directores solo dirigen capítulos sueltos así que no son las personas indicadas para hacer cambios en la historia. (de Rosendo y Gatell, 2015)

Por supuesto, el *showrunner* tiene otras decisiones que tomar lejos de los guiones, como el casting, marketing, merchandising, piezas extras, etc. Además, aunque el guionista que tiene asignado un capítulo realiza parte de la producción, entre las responsabilidades del *showrunner* entra la producción de la serie. También, es el intermediario entre la serie y la parte creativa, y el estudio y la cadena. En la fase de post-producción, el *showrunner* debe revisar el montaje y dar notas de edición.

Cuando una serie tiene mucho trabajo o se vuelve muy exitosa el *showrunner* debe confiar algunas de sus funciones a otros miembros del equipo. Generalmente, a los que se encuentran en el escalón más alto después de él.

5. 2. 2. Otras figuras de relevancia dentro de la *writers' room*

El *executive producer* es el guionista con categoría más alta después del *showrunner*. Se encargan de dirigir la sala de guionistas cuando el *showrunner* no está. Suelen ser los encargados de los capítulos más importantes, y realizan gran parte de la producción.

También ocurre que si el *showrunner* deja el proyecto el *executive producer* suele ser la persona ascendida para encargarse de esa función.

Por otra parte, no todas las personas acreditadas como *executive producer* son guionistas. Es un rango que también poseen algunos actores, directores o creadores de las obras originales. Hace referencia más bien a una forma de reconocimiento y de remuneración más que a las funciones y tipo de trabajo.

En el siguiente escalón de la jerarquía nos encontramos con **los *co-executive producer, supervising producer, producer y co-producer***, que son los títulos que tienen los guionistas con más experiencia. La única diferencia entre estos cargos es el dinero. Se encargan de la escritura de guiones, pero también de tareas de producción y supervisión.

Por otro lado, **los *executive story editor y story editor*** son el rango intermedio entre un guionista «raso» y los títulos anteriores con más responsabilidad. Además de sus funciones en la *writers' room* y escribir guiones, se puede encargar de editar documentos, como la sinopsis, para sus compañeros o redactar las notas del estudio y la cadena.

Este cargo al igual que los anteriores cobra un salario fijo más un plus por capítulo firmado.

El rango más bajo dentro de los guionistas es el de ***staff writer***. Es el guionista raso. Tiene las mismas funciones que sus compañeros, pero con menor grado de responsabilidad y menor sueldo. Cobra un sueldo fijo, pero no cobra el plus por firmar un capítulo como sus compañeros con rangos más altos.

A menudo, ya que no cobran un extra por capítulo, los productores les encargan escribir más guiones para así ahorrarse ese dinero. Por ello, «[...] el convenio establece que si al final de su contrato un *staff writer* ha ganado menos de lo que habría cobrado por firmar los capítulos que ha escrito, se le debe compensar pagándole esa diferencia» (de Rosendo y Gatell, 2015).

Dentro de la *writers' room* nos encontramos con dos figuras que no son guionistas, pero juegan un papel fundamental en el buen funcionamiento de la sala: ***el script coordinator y el writers' assistant***.

El *script coordinator* es el encargado de coordinar los guiones. Forma parte de la *writers' room*, pero no es guionista.

Durante la fase de preproducción, el *script coordinator* se encarga de tomar notas de todo lo que ocurre en la sala de guionistas. Las organiza y las completa con más información. Junta sus notas y las del *writers' assistant* y escribe un dossier.

Además, es quien una vez escritos los guiones o documentos los pasa a limpio, corrige erratas y los pone en el formato correcto. Parte de su trabajo es vigilar la continuidad de un capítulo tanto en sí mismo como con los otros.

Está a cargo de que se cumpla el calendario y de controlar si los guionistas respetan las fechas de entrega. Es el contacto entre los guionistas de la sala y los que se encuentran fuera escribiendo sus capítulos.

Cuando un guion se termina, el *script coordinator* numera las escenas y las pasa a producción. También es el intermediario entre la sala de guionistas y otros departamentos como vestuario, decorados, producción, etc.

Otra de sus funciones es revisar las notas del estudio y la cadena junto al *showrunner* y hacer las separatas después de las reescrituras.

«Una separata es la impresión por separado de una escena que se debe modificar una vez el guión ya se ha cerrado. En lugar de crear una nueva versión de todo el guión, se cambia solo esa escena y se sustituye al final. Para distinguirla fácilmente y que todo el equipo sepa que tal escena ha cambiado, se imprime en folios de distinto color y se marcan los márgenes con asteriscos» (de Rosendo y Gatell, 2015)

Una vez terminado todo el proceso de un guion, el *script coordinator* realiza el «cierre legal». Consiste en redactar el *writer deal memo*, un documento que tiene todos los datos de cada guion para mandarlo al sindicato de guionistas para archivar y como prueba de autoría. También, suele quedarse una semana más después de terminar de escribirse la temporada para archivar, organizar y enviar al estudio todos los guiones con todos los cambios que se han hecho.

Este trabajo es un puesto de transición. Los *script assistant* suelen estar en el puesto dos o tres años y después pasan a ser guionistas. Es una buena forma de entrar al mundo de los guionistas, ya que te da experiencia y acceso a las *writers' room* y a los *showrunner*.

«El WA (*writers' assistant*) trabaja para el equipo de guión de una serie en concreto. Su principal tarea consiste en estar en la *writer's room* y tomar notas sobre todo lo que se discute allí. También realiza pequeños trabajos administrativos, imprime y reparte guiones, etc. Suele trabajar codo con codo con el *script coordinator* [...] y a veces incluso se reparte las funciones con él» (de Rosendo y Gatell, 2015)

Como acabamos de ver, el *writers' assistant* forma parte de la sala de guionistas, pero no es un guionista. Es el único de la sala con ordenador y se encarga de anotar toda la información. De esta manera los guionistas pueden centrarse en proponer ideas y crear. El *writers' assistant* debe ser capaz de responder a preguntas que les surjan a los guionistas de manera rápida.

Comparte funciones con el *script coordinator* así que se deben coordinar bien. Una buena organización evita que se solapen y se duplique la información.

Este puesto, como el de *script coordinator*, es muy codiciado. Ya hemos visto anteriormente que es la mejor manera de entrar a trabajar como guionista. Lo conoce absolutamente todo sobre la serie, así que es la mejor opción para comenzar a trabajar de guionista en futuras temporadas. Si es bueno en su trabajo, se le suele dar la oportunidad de hacer un *pitch* y escribir algún capítulo como *freelance*. Y de ahí pasar a ser *staff writer*.

Por últimos, nos encontramos con el guionista ***freelance***. Una serie que supere los 13 capítulos debe tener, por convenio, un cupo de guionistas *freelances*. Estos son los guionistas que no están contratados por el estudio ni están en la sala de guionistas. De esta manera, se garantiza que nuevos guionistas tengan una oportunidad. También para tener ideas nuevas y puntos de vista diferentes. Generalmente, esto se ofrece al *script coordinator* o al *writers' assistant*.

En algunos casos, también se puede contar con la ayuda de un ***consulting producer***. Un guionista que no forma parte del equipo, pero es contratado para pulir algo en concreto o apoyar de manera puntual.

5. 2. Proceso de escritura de guiones

La primera fase en el proceso de escritura de guion es la de establecer las premisas. Es conocida como *blue sky days* y se basa principalmente en pensar tramas. Tiene como objetivo buscar las premisas globales de la temporada. Se piensan primero las tramas y después se ve como se deben de mezclar y qué tramas finalmente serán las premisas de cada capítulo.

El guionista Nelson Soler comenta en una entrevista que lo más importante de esta fase es centrarse en los personajes. «Todo empieza con los personajes. ¿Qué necesita cada uno de ellos? ¿Cuáles serán sus conflictos en el capítulo?».

Después, uno o dos guionistas que tengan asignados el capítulo escriben una sinopsis de varias páginas. No debe durar más de dos días. El *showrunner* hace un venta o *pitch* de esa sinopsis al estudio y recibe unas notas. A veces este es un proceso que se realiza por teléfono, pero siempre enviando más tarde los documentos por escrito.

Cuando la sinopsis es aprobada se escribe una escaleta. Una escaleta o *outline* es un documento de unas ocho o doce páginas donde se relata todo lo que ocurre en el episodio, pero sin diálogos. Este proceso dura cuatro días, dos días para pensar y dos para redactar.

Teresa de Rosendo y Josep Gatell nos cuentan en su libro cuáles son las claves más importantes de esta fase para Nelson Soler:

«1. «Cada una de las escenas debe servir a la premisa del capítulo, el *logline*.»

2. Para la mezcla de tramas o *blending*, es fundamental comprobar si las escenas que hay al final de cada acto -en su caso marcado por la pausa publicitaria- son «momentos memorables» y si los hay en cantidad suficiente repartidos por todo el capítulo.

3. El problema más común en este documento es que haya demasiada información. El *outline* no es el guión. Debe dejar puntos abiertos para sorprender más adelante. Eso sí, lo que seguro que tiene que haber en cada escena es su arranque, su final, y su esencia, es decir, ese suceso que hace que la historia avance.

4. En sentido contrario, el otro problema es que este documento sea demasiado corto. Si falta la información del punto anterior, o no está lo suficientemente bien desarrollada, el *outline* tampoco servirá. Un lector ajeno a la historia ha de entenderlo.

5. ¿Cuándo saltan las alarmas? Cuando el *outline* incluye diálogos. Según Soler, se trata de un síntoma de que los conflictos y las tramas no han sido debidamente desarrollados.»

Una vez acabada la escaleta se envía al estudio para que den sus notas. Después se envía a la cadena para lo mismo. Intentan tardar un día en responder. El guionista o el *showrunner* aplica esas notas y realiza los cambios.

Después, llega la fase de escritura. El guionista o los guionistas que tengan capítulo asignado escriben el guion en seis días. Durante la escritura se permiten cambios de desarrollo de una escena, pero no del principio y del final, tampoco de aspectos globales, de decisiones tomadas en la sala de guionistas, ni de las notas del estudio y la cadena.

Cuando se acaba de escribir el primer borrador del guion o *first draft* el *showrunner*, el estudio y la cadena dan sus notas, y el guion es reescrito. Este proceso dura 4 días.

Por último, el guion pasa por producción y por el director del capítulo que también aporta sus notas sobre aspectos técnicos. Lo que aporte esta fase deben ser solo apuntes y no grandes cambios como tal, porque como explica Nelson Soler: «Cambiar la historia o la escaleta en este punto, por parte de cualquiera que sé notas, es negar el proceso. Un proceso de trabajo que ha durado un mes. Y eso es una falta de profesionalidad».

El proceso completo de escritura de guiones dura aproximadamente un mes o mes y medio, como hemos visto. Es importante dejar esto claro ya que existen bulos y malentendidos sobre el tema. Es frecuente encontrarnos con noticias que aseguran que un capítulo de determinada serie tarda seis meses o más en escribirse, y no es así como funciona la industria en realidad.

6. Análisis de los casos

6.1. Introducción, objetivos y metodología

En este apartado de la investigación vamos a realizar un análisis detallado de dos personajes femeninos de ficción. Para intentar descubrir así cómo se representan y muestran a las mujeres en la televisión.

El objeto de estudio es Penny de la serie *The Big Bang Theory*, y Liz Lemon de *30 Rock*. La razón de la elección se debe a que las dos series responden a características similares. Por un lado, son sitcoms contemporáneas, una estrenada en 2006 y la otra en 2007, las dos son series de acción real (no son series de animación), y provienen de una cadena generalista estadounidense. Por otro lado, ambas han tenido audiencias buenas y han sido alabadas por crítica y público. Cuentan con una amplia red de fans y han ganado numerosos premios.

La muestra de capítulos a analizar es la totalidad de la primera temporada de ambas series. Ya que es ahí cuando se introduce y presenta al personaje, y empiezan a desarrollarse las relaciones con su entorno y compañeros.

El análisis comenzará con una ficha técnica y un pequeño contexto, para que podemos enmarcar desde dónde y cómo se crea a ese personaje. Se analizará al personaje en cuatro ámbitos fundamentales. Por una parte, describiremos su personalidad y características distintivas. A continuación, veremos su faceta profesional. Explicaremos qué trabajo realiza, qué tipo de cargo, y cómo se siente al respecto. Luego, analizaremos sus relaciones de amistad y familiares. Observaremos cómo se relaciona con las personas de su vida, qué roles toma, y cómo se relacionan los demás con ella. Por último, hablaremos de sus relaciones amorosas.

A lo largo del análisis podremos distinguir unos roles y estereotipos que relacionaremos con los ya mencionados en los primeros apartados del trabajo. Asimismo, reconoceremos, también, si hay rupturas de estereotipos y de ideas preconcebidas.

Más tarde, se llevará a cabo una conclusión conjunta donde resumiremos y compararemos ambos análisis. Encontremos puntos en común y diferencias entre los personajes analizados.

6.2. El personaje de Penny en *The Big Bang Theory*

6.2.1. Contexto

Nombre: The Big Bang Theory

Año: 2007

Creadores: Chuck Lorre y Bill Prady

Cadena: CBS

Productoras: Chuck Lorre Productions y Warner Bros. Television

Productores ejecutivos: Chuck Lorre, Steven Molaro, Bill Prady y Eric Kaplan

Reparto: Johnny Galecki, Jim Parsons, Kaley Cuoco, Simon Helberg, Kunal Nayyar, Mayim Bialik y Melissa Rauch

Número de temporadas: 12

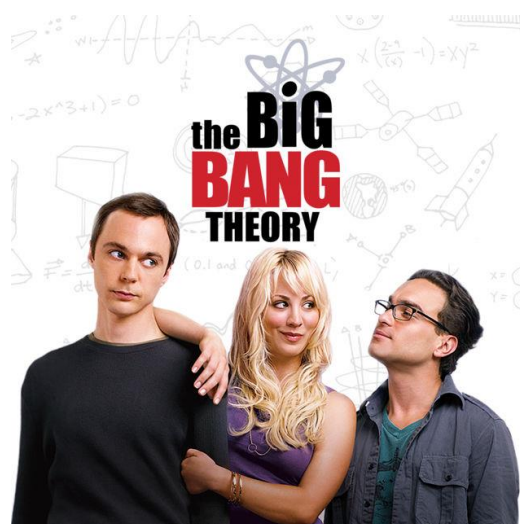


Ilustración 4: Póster promocional de la primera temporada de *The Big Bang Theory*. Fuente: Warner Bros. Television.

The Big Bang Theory es una sitcom creada por Chuck Lorre y Bill Prady. La serie gira en torno a las vidas de los científicos Sheldon Cooper, Leonard Hofstadter, Howard Wolowitz, Rajesh Koothrappali y su nueva vecina y amiga Penny. Fue estrenada en 2007, aunque en la temporada televisiva anterior se había preparado un episodio piloto que no llegó a emitirse. Cuando ese piloto fue rechazado, los creadores hicieron grandes cambios, aunque mantuvieron a los personajes protagonistas Leonard y Sheldon, y grabaron otro piloto que se convirtió en la serie que es ahora.

Chuck Lorre es también responsable de series como *Two and a half men*, *Mom* o *Mike & Molly*. Además, fue uno de los productores ejecutivos de la conocida *Rosanne*. De igual manera, Bill Prady ha trabajado en *Married... with children*, *Gilmore Girls*, *Star Trek: Voyager* y, al igual que su compañero, en *Two and a half men*.

Ya que la ciencia es uno de los temas centrales de la serie, cuentan en su equipo con un asesor doctorado en física, David Saltzberg. Los primeros borradores de los guiones son enviados a este consultor que los revisa y añade la información necesaria.

The Big Bang Theory empezó con unas audiencias discretas. Sin embargo, en 2009, con el estreno de su tercera temporada, se convirtió en uno de los programas de

más visto. Especialmente en la franja demográfica de 18-49 años. Por otro lado, la crítica ha tenido desde el principio opiniones mezcladas. Las primeras temporadas contaban con un 52% de ratio de aprobación en la página web de crítica *Rotten Tomatoes*. Actualmente, debido a las últimas temporadas de la serie, el porcentaje ha aumentado a un 81%.

Cuando indagamos en los estudios que se han realizado sobre esta serie, encontramos que se centran en la cultura «geek» o «friki». Se alaba la representación y la reapropiación de los «frikis». Sin embargo, el personaje de Penny no es analizado en profundidad en estos trabajos. Aun así, todos los autores coinciden en su estereotipado rol de «la chica guapa» y «la rubia tonta». Aunque, la mayoría suele hacer una referencia breve a sus habilidades sociales. La opinión del público es parecida. Se ve a Penny como «la tonta» del grupo, pero está más interesado en Sheldon y Leonard.

6.2.2. Personalidad

Penny es la única mujer que forma parte del elenco coral de *The Big Bang Theory* y el único personaje que no tiene apellido. Su primera aparición es el capítulo piloto cuando se muda al apartamento que se encuentra en el mismo descansillo que el de Sheldon y Leonard. La primera vez que la vemos está ordenando las cajas de la mudanza y escuchando música con la puerta de su piso abierta. En ese momento conoce a los chicos, que le dan la bienvenida al edificio y la invitan a cenar con ellos. A partir de entonces irán poco a poco entablando una amistad e involucrándose unos en la vida de los otros cada vez más.

En el mismo piloto encontramos, de boca de la propia Penny, una pequeña presentación que nos sirve para empezar a conocer al personaje.

«-I'm a Sagittarius, which probably tells you way more than you need to know. [...] Oh, yeah, a lot of people think I'm a water sign. Ok. Let's see. What else. Oh. I'm a vegetarian. No, except for fish, and the occasional steak. I love steak. [...] I'm a waitress at The Cheesecake Factory. [...] Anyways, I'm also writing a screenplay. It's about this sensitive girl who comes to L.A. from Lincoln, Nebraska to be an actress and winds up a waitress at The Cheesecake Factory -So it's based on your life! -No, I'm from Omaha. [...] Ok, let's see. What else. I guess that's about it. That's the story of Penny» (S01E01)

Gracias a este pequeño fragmento Penny nos da conocer que vive una vida tranquila y sencilla. Responde al estereotipo de persona del interior de Estados Unidos que se muda a Nueva York o Los Ángeles para perseguir una carrera como actor o guionista, pero termina trabajando de camarera o dependienta.

En este momento, podemos observar, también, que sus nuevos vecinos son muy condescendientes con ella y la juzgan. La reacción que tiene Sheldon ante su creencia en los horóscopos es de burla, y Leonard actúa de manera condescendiente. La respuesta ante su profesión y aspiración profesional también es negativa. Ambos consideran esos trabajos inferiores. Durante la conversación, Penny no parece notar la superioridad moral de sus nuevos amigos.

El principal estereotipo que encontramos en el personaje de Penny es el de «rubia tonta». Este concepto hace referencia a mujeres rubias y atractivas que son presentadas como materialistas, poco inteligentes y sin sentido común, y demasiado centradas en su aspecto físico.

Se clasifica a Penny bajo este estereotipo debido a que no tiene estudios superiores y su conocimiento en las áreas de ciencias es muy reducido. No entiende las constantes referencias científicas de sus compañeros y es continuamente ridiculizada por ello. Aunque eso no parece importarle. Al menos en la primera temporada de la serie, Penny no se siente inferior por no tener una carrera universitaria.

Aunque nos presentan a Penny como tonta, pronto descubrimos que posee otro tipo de inteligencia. Penny es una mujer muy empática, con mucha inteligencia emocional y grandes habilidades sociales. Esto choca con el grupo de chicos, ya que ellos tienen muchas carencias en este ámbito.

Penny sabe consolar, dar consejos y solucionar problemas. Por ejemplo, en el capítulo 9, Sheldon y Leonard tienen una discusión, y Penny ofrece buenas soluciones y apoyo a ambas partes. Aunque, al final, los dos hombres son muy orgullosos y no tienen empatía suficiente como para resolver el conflicto. «Scientists do not compromise» dice Leonard en el episodio.

De igual manera, Penny hace grandes esfuerzos para no herir los sentimientos de nadie. Por ello, finge a menudo que entiende las referencias científicas de los chicos o que sus chistes son graciosos. Penny es una persona amable y suele tener una sonrisa en

la cara. Utiliza apelativos cariñosos como «cariño» o «cielo» y, a menudo, muestra cariño con muestras físicas de afecto, como abrazos o tocar el brazo de la persona con la que habla. Pero, desgraciadamente, sus nuevos amigos no están acostumbrados a este tipo de afecto y, frecuentemente, interpretan su amabilidad y simpatía como interés sexual.

Sin embargo, lo que más llama la atención, en contraposición a los chicos del grupo, son sus habilidades sociales y conocimiento de las normas sociales. Penny no tiene problema para conocer a gente nueva y hacer amigos. Es una persona social y extrovertida a la que le gusta estar rodeada de gente. Es frecuente que acuda a fiestas u organice alguna en su propia casa. Como es el caso de la fiesta de Halloween en el episodio 6. Penny hace una fiesta disfraces en su piso el día de Halloween e invita a los chicos. Leonard, Sheldon, Raj y Howard, debido a las nulas habilidades sociales de los cuatro, acuden antes de tiempo a la fiesta y la mayor parte del tiempo están sentados en el sofá sin hablar con nadie. Penny, y el resto de invitados, conocen las reglas no escritas sobre las fiestas y las relaciones sociales que se dan en ese tipo de situaciones.

Por otra parte, Penny es decidida y lucha por lo que quiere. Por ello, se muda de su ciudad natal a California para ser actriz. Y, aunque, tenga que trabajar como camarera para pagar el alquiler, no deja de hacer audiciones e intentarlo. Esta faceta suya, también podemos observarla cuando explica que ha dejado a su novio desde cuatro años, con el que vivía, por ser «un cretino». Penny es lo suficiente independiente y decidida como para alejarse de esa relación e irse a vivir sola.

Sin embargo, pese a que Penny posee muchas cualidades positivas, el personaje cae en numerosos clichés e ideas negativas. Penny cae en el estereotipo de mujer superficial y centrada en su aspecto físico. Le gusta ir de comprar, cuidarse y vestir a la moda.

Debemos detenernos en su manera de vestir, ya que ejemplifica lo que acabamos de mencionar, pero también revela su papel en la serie. Penny, casi siempre, lleva ropa que tiene como objetivo mostrar la mayor cantidad de piel posible. Suele usar camisetas de tirantes y pantalones cortos. También es muy frecuente los escotes pronunciados y las prendas con la espalda descubierta. Incluso el uniforme que usa en su trabajo es escotado y cuenta con una falda corta por encima de las rodillas. Las prendas son, generalmente, de colores claros y brillantes, como el rosa, el morado, el amarillo o el azul. En relación

a esto, vemos mucho estampado de flores, y ocasionalmente estampados de nubes o arcoíris. El esquema de colores y la temática de estampados tan recurrente, tiene un fin de infantilización. La manera de vestir de Penny no resulta realista y sirve para reforzar la idea de que el papel de Penny es ser la chica del grupo y la mujer deseada por todos.

6.2.3. Trabajo

Penny, como ya hemos mencionado, es una aspirante a actriz que trabaja como camarera en la cadena de restaurantes *The Cheesecake Factory*. En este aspecto, el personaje de Penny no rompe ningún estereotipo, más bien, al revés. Esta idea ha sido extensamente explorada en los medios audiovisuales. Asimismo, Penny cae en el cliché de mujer que trabaja en el sector servicios, y no está en un cargo de poder.

«En lo relacionado con los roles femeninos y masculinos en la televisión estadounidense, los estudios realizados por Diana Meehan (1983) han sido útiles para establecer el papel que ejecuta la mujer en la televisión de este país. La investigadora señala que la fémina suele representarse usualmente en ocupaciones de servicio, a diferencia del género masculino, que es mostrado ejerciendo actividades de control» (Ruiz Ruiz, Cobos, Espinoza, 2012)

Podemos observar que Penny es una persona trabajadora, buena en su trabajo y con iniciativa. En el episodio 8, por ejemplo, Penny convence a su jefe para que le deje trabajar algunos turnos extra en la barra del bar del restaurante. De esta manera, gana algo más de dinero y aprende una nueva habilidad. Durante las pocas ocasiones que vemos a Penny en su trabajo, ella se muestra amable y sonriente, y realiza su trabajo de manera profesional y correcta.

A pesar de todo, Leonard y Sheldon consideran que su trabajo y su aspiración profesional es inferior. Actúan, a menudo, con superioridad moral, ya que ellos son científicos. Sin embargo, Penny parece satisfecha con su trabajo.

6.2.4. Relaciones de amistad y familia

La serie se basa en la amistad entre Penny y el grupo de los chicos formado por Sheldon, Leonard, Raj y Howard. Pero, desgraciadamente, no es una relación entre iguales. Los chicos del grupo no ven a las mujeres como personas en ningún momento. Solo ven a las mujeres como objetos sexuales. Este hecho no solo lo podemos observar

con Penny, sino con cualquier personaje femenino con el que se relacionan, como la hermana de Sheldon, Missy, y Leslie Winkle, otra científica de la universidad. Excepto Sheldon, todos los demás tienen interés sexual en Penny. Por ello, sus interacciones con ella son principalmente con intención de conseguir una relación sexual o amorosa. Esto hace que, finalmente, Penny quede reducida al rol de «La Chica». La serie, los personajes e incluso ella misma recuerda al espectador con frecuencia que es la chica del grupo. Nos encontramos con un claro ejemplo del ya mencionado Principio de la Pitufina

Durante la serie, las burlas hacia Penny por no saber de ciencia son constantes. Sus nuevos amigos la ridiculizan y le hablan de manera condescendiente. Cuando esto pasa, Penny intenta dejarlo pasar y no ofenderse. Además, existe un choque cultural entre el grupo de los chicos y Penny, ya que ella no es fan del mismo tipo de contenido literario y audiovisual. A pesar de esto, Penny se considera a sí misma «la normal» y a los chicos los raros.

Como hemos mencionado, Sheldon no se siente atraído sexualmente por ella. Aunque, esto tiene más relación con su posible asexualidad, que con Penny en si misma. Sin embargo, en alguna ocasión hace comentarios sobre su aspecto físico, sexualizándola, incluso aunque no haya atracción. En el capítulo 7, Penny juega con los chicos a un videojuego y descubren que se le da bien. En ese momento, Sheldon, algo molesto con a situación, comenta «No one can be that attractive and this skilled at a videogame»

Sheldon tiene dificultades para adaptarse al nuevo miembro del grupo. Pero, lo cierto es que, excepto por algún comentario fuera de lugar, su actitud con Penny es parecida a la que tiene con el resto de sus amigos. No obstante, la relación de ambos enseguida empieza a tener una dinámica de madre-hijo en algunos momentos. Por su personalidad amable y cariñosa, Sheldon comienza a recurrir a ella cuando tiene problemas. En el capítulo 5, Sheldon le pide ayuda para entender el significado de la corbata en el pomo de la puerta de Leonard, y en el episodio 16, Penny le ayuda a comprar un regalo de cumpleaños para Leonard. Pero, el ejemplo más relevante lo encontramos en el capítulo 11, cuando Sheldon se enferma. Ya que Sheldon es muy molesto y difícil de gestionar, especialmente cuando está enfermo, la responsabilidad de cuidarle acaba cayendo sobre Penny. Ella lo hace un poco a regañadientes, pero, al final, hace todo lo que Sheldon necesita para ponerse mejor. Penny incluso sale antes del trabajo por cuidarle.

Por otro lado, la relación que tiene con Howard, está basada en los constantes intentos de ligar de este. La gran mayoría de sus interacciones siguen el mismo esquema. Howard hace un comentario inapropiado con intención de flirtear, lo cual hace sentir incómoda a Penny, así que contesta de manera borde y cortante. Las continuas negativas de Penny y el visible hecho de que le hace sentir molesta, no tienen ningún efecto en Howard, ya que prosigue en sus intentos de tener relaciones sexuales con ella.

El primer comentario que hace Howard sobre Penny es en el primer episodio cuando Howard y Raj llegan al piso y se enteran de que hay una mujer allí. Lo primero que hace es preguntarle a Leonard si espera tener sexo con ella. Cuando él da una respuesta negativa Howard responde «¿Entonces está disponible para el coito?». En ese momento todavía no la ha visto, ni ha hablado con ella. De esta forma, Howard deja claro desde el principio que ve a cualquier mujer como un objeto.

Debido a su mutismo selectivo hacia las mujeres, Raj no puede hablar con Penny, a no ser que esté borracho o bajo los efectos de una medicación experimental. De esta patología podemos extraer que Raj no ve a las mujeres como iguales. Quizá, no como un ser inferior, pero, desde luego, como especies distintas. En consecuencia, las conversaciones entre ellos a lo largo de la primera temporada son mínimas. Aun así, también tiene interés sexual en ella, aunque, de manera menos intensa que Howard y Leonard. De la relación que Penny desarrolla con este último hablaremos de manera detallada en el siguiente epígrafe.

La primera temporada de la serie nos da poca información sobre la familia de Penny y el tipo de relación que tienen. Se da a entender que viene de una familia disfuncional. Por ejemplo, se comenta de pasada que su hermana disparó a su marido. Por la manera en la que Penny habla de su familia, podemos entrever que se siente algo avergonzada de ellos. Sin embargo, va a hacerles una visita en el episodio 11, y parece que mantienen una relación regular por teléfono y correo electrónico.

Desgraciadamente, en esta primera temporada, no se desarrolla las relaciones de amistad de Penny con otras mujeres. Aun así, podemos saber por pequeños detalles que tiene numerosas amigas. Pero, como hemos mencionado, la relación no se ve en cámara. Aparecen, en las dos fiestas que Penny organiza y también, brevemente, en la escena final de un capítulo, pero no tienen diálogo. Podemos sospechar que, aunque tiene muchas

amigas, la relación con ellas no es cercana. Por ejemplo, en el capítulo 7 viene a visitarla una amiga de Nebraska y Penny la evita. Sin embargo, gracias a su personalidad alegre y extrovertida, consigue congeniar con la hermana melliza de Sheldon, y hacer su estancia más agradable.

6. 2. 5. Relaciones amorosas

Uno de los pilares en los que se cementa la serie es la relación de Penny y Leonard. Más específicamente, en esta primera temporada, la fijación e interés romántico-sexual de Leonard hacia Penny. Desde el primer momento que la ve Leonard se queda prendado de ella y a partir de ese momento todo lo que hace es para conseguir una relación con ella.

Desde el primer momento en el que la ve Leonard se queda prendado de Penny. Leonard se queda embobado un buen rato, pero, al final, le saluda y le invita a comer con ellos. Es más que evidente, y así lo hace notar Sheldon, que la razón por la que lo hace es porque le resulta atractiva y no por ser un buen vecino. Busca excusas para verla como robarle el correo para luego dárselo y decir que el cartero se ha confundido. Al principio Leonard repite una y otra vez que le hace favores porque quiere ser amable, pero ni el público ni sus amigos se creen eso. Sin embargo, en un momento del primer capítulo admite que quería ayudarla porque esperaba que hubiera sexo como recompensa. A Leonard le cuesta ver a Penny como una persona, en vez de un objeto de deseo.

La primera temporada sigue esa dinámica. Leonard y Penny se hacen amigos, pero Leonard centra sus energías en impresionarla e intentar tener una relación con ella. Penny se da cuenta de que a Leonard le gusta, pero no vemos que intente aprovecharse de esa situación.

Penny parece no estar segura de si tiene sentimientos románticos por Leonard o no. Penny sale con otros hombres y tiene otras relaciones, pero de vez en cuando se da lugar a alguna muestra de afecto romántico con Leonard. Por ejemplo, en el capítulo 6 Penny da una fiesta de disfraces por Halloween y se dan su primer beso. En dicha fiesta el exnovio de Penny y Leonard se pelean por ella. Después de la pelea, Penny va a buscarle y hablan sobre su gusto en hombres. Tras eso, Penny le besa. No continúan porque Leonard le hace notar que la principal razón por la que lo está haciendo es porque está borracha y se siente vulnerable después de ver a su ex. En el capítulo 16, Penny también le besa al desearle un feliz cumpleaños.

En el último capítulo de la temporada, el capítulo 17, Penny rompe con su novio. Leonard va a hablar con ella y darle consejo, pero todos los consejos llevan la intención oculta de que ella se olvide de su novio y salga con él, o al menos que no salga con nadie más. En este momento, podemos ver claramente que Leonard realmente no quiere ayudarla y darle apoyo, sino manipular la situación a su favor. En ese capítulo, Penny se queja de los hombres y dice que quiere encontrar algún hombre majo, honesto y que de verdad se preocupe por ella. Leonard aprovecha el momento y le pide salir. Ella acepta y al final del episodio tienen su primera cita.

Además de Leonard, Penny tiene otras relaciones amorosas. En el primer capítulo, Penny cuenta que se ha mudado porque ha cortado con su novio, Kurt, después de 4 años. Se refiere a él como un «capullo», pero no especifica qué hizo que su relación se rompiera.

A lo largo de la primera temporada, vemos a Penny salir con varios chicos e iniciar una relación con uno de ellos. Como hemos dicho, esa relación acaba en el último capítulo de la temporada. Cuando se entera de que el chico ha estado contando detalles de su vida sexual en un blog en internet. Muchas personas de vida, como su hermana, lo han leído y ella se siente completamente humillada. Penny se enfada al enterarse y tiene una discusión con él. Después de un consejo de Leonard, Penny cree que ha exagerado y decide ir a hablar con él y perdonarle. Al llegar a su piso se lo encuentra teniendo relaciones con otra chica.

A Penny le gusta ligar y tener relaciones esporádicas, pero suele decir que no sabe elegir a los hombres, que siempre son unos cretinos. Lo cierto, es que tiende a interesarse por hombres muy atractivos, pero poco inteligentes y con problemas emocionales. Aunque, Penny es una persona con inteligencia emocional en este aspecto demuestra ciertas carencias. A menudo se cuestiona si es culpa suya. «Am I just an idiot who picks giant losers? [...] Okay, so I pick good guys but turn them into losers» (Penny, S01E17)

Esto responde a un estereotipo negativo sobre que muchas mujeres no saben elegir a los hombres, solo se fijan en el físico y no salen nunca con los «chicos buenos», que acaban en la «friendzone». Según la definición de la web *Urban Dictionary*, la «friendzone» es un lugar metafórico donde acaban las personas cuando alguien en quienes están interesados solo los quiere como amigos.

6.3. El personaje de Liz Lemon en *30 Rock*

6.3.1. Contexto

Nombre: *30 Rock*

Año: 2006

Creadores: Tina Fey

Cadena: NBC

Productoras: Broadway Video, Little Stranger, Inc., NBC Universal Television Studio

Productores ejecutivos: Tina Fey, Marci Klein, David Miner, Robert Carlock, Jeff Richmond

Reparto: Tina Fey, Tracy Morgan, Jane Krakowski, Jack McBrayer, Scott Adsit, Judah Friedlander, Alec Baldwin, Katrina Bowden, Keith Powell, Lonny Ross, Kevin Brown, Grizz Chapman, Maulik Pancholy, John Lutz

Número de temporadas: 7



Ilustración 5: Póster promocional de la primera temporada de *30 Rock*. Fuente: NBC Universal Television Studio

30 Rock es una serie creada y protagonizada por Tina Fey y estrenada en 2006. La serie narra la vida de Liz Lemon, la jefa de guionistas de un programa de *sketches* de humor, y cómo lidia con sus problemas personales y profesionales. De esta manera, se explora la relación con sus compañeros de trabajo, las estrellas del programa y su nuevo jefe.

Tina Fey fue la primera mujer en ser jefa de guionistas de *Saturday Night Live* y se valió de esas experiencias para escribir la serie. En su libro *Bossypants* habla de su experiencia de ser mujer en el cargo de productora ejecutiva y qué perfil busca en una sala de guionistas para que tenga un buen funcionamiento y sea diversa.

«I'll admit that as a female producer I have a tacit "no hotheads" policy. For years, to be considered a genius at comedy, people had to be "dangerous" and "unpredictable". I have met some very dangerous, erratic, funny people over the years, people I admire, but I don't want to work with them every

day. Go do your own show, tough guys, and I will gladly watch it from the safety of my home. I hire the most talented of the people who are the least likely to throw a punch in the workplace. If this is contributing to the Demasculinization of America, I say hold a telethon and let me know how it goes. I don't ever want to get punched in the face over a joke – or even screamed at» (Fey, 2011)

Debido al éxito previo de Tina Fey en *Saturday Night Live*, la serie ha tenido unas audiencias estables durante todas sus temporadas. Asimismo, la crítica recibió *30 Rock* de manera positiva desde el principio. *30 Rock* forma parte de las listas de mejores series según numerosas publicaciones, como *The New York Times*, *The A.V. Club*, *Entertainment Weekly*, *TV Guide* o *Metacritic*. Además, la serie ha ganado múltiples premios. En 2008, la serie rompió el récord a serie de comedia con mayor número de nominaciones a los premios Emmy.

Los estudios sobre *30 Rock* se centran en su uso del humor y los recursos audiovisuales, principalmente. El personaje de Liz Lemon es alabado por la ruptura de estereotipos y realismo. El público considera a la protagonista un «ícono feminista». Se le ha comparado en ocasiones con la protagonista de *The Mary Tyler Moore Show* y con la de *That Girl*, ya que son sitcoms centradas en una mujer soltera que trabaja para la industria televisiva.

6.3.2. Personalidad

Elizabeth Miervaldis Lemon es el personaje femenino protagonista de la serie *30 Rock*. Trabaja como jefa de guionistas en un programa de *sketches* llamado *The Girlie Show*, más tarde con la llegada de una nueva estrella, renombrado *TGS with Tracy Jordan*.

En el primer capítulo, Jack Jack Donaghy la define como «New York third-wave feminist, college educated, single and pretending to be happy about it, over-scheduled, undersexed, you buy any magazine that says “healthy body image” on the cover and every two years you take up knitting for a week».

Liz Lemon es una persona sarcástica y con un gran sentido del humor. A menudo, la encontramos haciendo muecas al reaccionar ante situaciones, ya que es muy expresiva.

De la misma manera, el personaje se enfada con frecuencia. Por esto puede llegar a ser cruel cuando está molesta.

Está claro que Liz no lleva un estilo de vida saludable. Como descubrimos en uno de los últimos capítulos cuando visita a su médico, Liz no duerme suficiente, no bebe agua, no hace ejercicio y trabaja demasiadas horas. A lo largo de la serie, vemos su obsesión con la comida y, por eso, no come bien, pero come mucha cantidad. Sobre todo, come cuando está estresada, lo cual sucede frecuentemente. En el capítulo 9 empieza a pensar en ser madre. Se da cuenta de que tiene 35 años y tiene poco tiempo para tener hijos de manera natural. Se documenta sobre la fecundación in-vitro, pero, al final, no lo lleva a cabo. En este momento, se cuestiona si la decisión de ser madre es suya o de su cuerpo y la sociedad.

Aunque, de manera constante Liz Lemon soluciona los problemas de las personas de su alrededor, no sabe arreglar los suyos propios. Esto se debe a su falta de inteligencia emocional. No está en contacto con sus sentimientos y no es una persona estable mental y emocionalmente. No tiene fuerza de voluntad y tiene dificultades para decir que no. Por eso a veces la gente se aprovecha. Intenta guiarse por principios morales, pero, a menudo, se equivoca y termina involucrada en acciones moralmente reprochables. Como, por ejemplo, fingir ser una alcohólica para conocer información sobre el hombre en el que está interesada. Este hecho rompe con el estereotipo que define a las mujeres como personas más sentimentales y emocionales.

Como podemos observar a lo largo de los capítulos, Liz es una fanática de la cultura pop, en especial de la televisión. Se podría considerar a Liz como una «friki». Sus diálogos están plagados de referencias a materiales audiovisuales. En su despacho, por ejemplo, podemos ver que tiene un poster francés de la película *El planeta de los simios*. Sobre todo, destaca su pasión por *Star Wars*. Compara el despacho de Jack con La Estrella de la Muerte y comenta que se ha disfrazado de la princesa Leia durante cuatro Halloween seguidos. Resulta poco común la representación de las chicas «frikis» en los medios audiovisuales.

En la serie se explora el racismo y Liz cae con frecuencia en estereotipos racistas, aunque no de manera intencionada. Tener a Tracy Jordan en el programa le hace replantearse algunas ideas preconcebidas y ser más receptiva a nuevas situaciones.

Su forma de vestir y su relación con su imagen resulta realista y fácil de sentirse identificada. Su vestimenta refleja que no es un objeto sexual y que tiene otras prioridades por encima de la apariencia física. Generalmente, usa ropa cómoda como vaqueros largos, camisetas de manga corta y jerseys. El esquema de colores es oscuro y no solemos encontrar estampados o dibujos en su ropa. Utiliza prendas y zapatos cómodos. No disfruta arreglándose o usando zapatos de tacón, pero no tiene ningún problema en hacerlo si la ocasión lo requiere. Aunque, sí que podemos apreciar que dedica algo de tiempo a su aspecto ya que usa joyas y complementos, y también se realiza recogidos en el pelo. Sin embargo, en ocasiones es descuidada en su día a día, y es habitual que haya manchas de comida en su ropa, o que se quite el sujetador en su despacho. Pero, lo cierto es que todo esto supone detalles muy realistas que rompen el estereotipo de que las mujeres solo se preocupan por su apariencia y siempre tienen que estar perfectas.

6.3.3. Trabajo

Liz Lemon es una mujer muy exitosa en su ámbito laboral. Es jefa en un programa de televisión de éxito y está viviendo su trabajo soñado. Como su jefe Jack Donaghy le menciona en más de una ocasión, ella tiene un trabajo envidiable. Jack considera que con el puesto que tiene y las oportunidades, podría vivir una vida mejor y más lujosa. También se menciona, aunque de manera breve, que tiene al menos un premio Emmy. Lo cual significa que es realmente buena en su trabajo y es valorada.

Este personaje es una mujer en un puesto alto y de mando. Se aleja de los puestos de trabajo en el sector servicios y en un rol pasivo. Esto es algo, como ya hemos mencionado, poco usual. Su puesto como jefa resulta novedoso y rompedor, ya que no solemos encontrar a mujeres en puesto de acción.

Sin embargo, la relación que tiene Liz con su trabajo no es sana. Liz es una adicta al trabajo. Repetidamente la vemos quedándose a trabajar hasta tarde y entrando antes de su hora. Asume más cargas y responsabilidades de las que le corresponden.

Responde al estereotipo de mujer que antepone el trabajo a su vida social y repetidamente se arrepiente. Ella misma lo reconoce a menudo. «I don't have time for a personal life, okay?». Dedicar toda su energía y esfuerzos al trabajo, y nada a su vida personal. Un claro ejemplo de esto se da en el episodio 9 cuando la ayudante de la sala

de guionistas Cerie anuncia que va a casarse. La reacción de Liz es negativa y decide tener una conversación con ella, en la que dice «I mean, there are other things in life. Like having a career, and working, and having a job, and working». Como vemos, su prioridad es el trabajo.

Liz y su amiga Jenna, la actriz principal, empezaron a hacer *The Girlie Show* en Chicago. Y poco a poco fueron teniendo más éxito y de esa manera consiguieron que la NBC les diera luz verde para un programa de televisión. Liz y Jenna tenían el sueño conjunto de ser famosas y tener éxito en el mundo del espectáculo y entretenimiento. Pero, aunque Liz está contenta con su trabajo actual detrás de las cámaras, siente algo de envidia hacia Jenna por ser actriz y una cara conocida.

La serie rompe doblemente el estereotipo de que las mujeres no son graciosas. Por un lado, la propia serie es una comedia que cuenta con un personaje protagonista mujer y una sala de guionistas diversa. Y, por otro, dentro de la serie, el programa en el que trabajan tiene una mujer jefa de guionistas escribiendo sketches de comedia y la actriz principal es también una mujer cómica.

6.3.4. Relaciones de amistad y familia

El personaje de Liz Lemon no posee grandes habilidades sociales, sin embargo, tiene múltiples relaciones de amistad cercanas.

Pero, desgraciadamente, en la mayoría de sus relaciones de amistad y laborales, podemos reconocer en Liz el rol y el estereotipo de madre. En este caso, no es porque sea una mujer cariñosa y sentimental, sino por su habilidad para solucionar problemas. Sus amigos y empleados acuden a ella para que resuelva sus conflictos. No solo resuelve los problemas profesionales a los que como jefa se tiene que enfrentar, también lo hace en el ámbito personal.

La mejor amiga de Liz es Jenna, la actriz y co-creadora del programa. Liz suele recurrir a ella para hablar de sus problemas personales. Por ejemplo, Liz le habla de su dilema sobre ser madre y de sus relaciones amorosas. Pero, generalmente, debido su narcisismo, Jenna está más ocupada en sus propios problemas y no escucha los de Liz. Jenna es algo infantil y con un ego muy frágil, por ello Liz hace todo lo posible para no herir sus sentimientos. Cuando se comporta de manera infantil, ya sabe lidiar con ello y

solucionar los problemas. Debido a esto, cuando Tracy Jordan se une al elenco del programa Liz sabe gestionar sus ideas descabelladas y sus dilemas irracionales.

La llegada de Tracy al programa cambia la dinámica y manera de hacer del equipo. Tracy también es infantil y poco disciplinado, así que la mayoría del tiempo, Liz se encarga de resolver las situaciones excéntricas en las que se involucra. Liz Lemon y Tracy Jordan no desarrollan una relación de amistad, pero su relación es amigable y con aprecio.

A pesar de que su equipo la trate como una madre y constantemente se burle de ella, la quieren y se alegran por sus logros. Es muy frecuente las burlas y bromas entre compañeros a costa de Liz, pero a la hora de la verdad, el equipo demuestra que aprecian a Liz y lo que hace por ellos y el programa.

En ocasiones, Liz tiene problemas para encontrar el equilibrio entre imponer su autoridad y ser justa y amable. Aunque, siempre intenta defender y luchar por su equipo. Por ejemplo, en el capítulo 11, sus compañeros los guionistas le hacen notar que muchas veces se centra tanto en el trabajo que es cruel con sus empleados y no es una jefa justa cuando eso ocurre. Liz no se había dado cuenta y se escandaliza. Después de eso, intenta ser menos estricta, pero entonces su equipo comienza a intentar aprovecharse de ella. Le cuesta encontrar un equilibrio estas ambas cosas. Porque le cuesta a veces hacerse respetar como jefa. Liz tiene problemas con algunas tareas de ser jefa. Por ejemplo, en el capítulo 17, Jack le dice que tiene que despedir a algunos empleados, pero ella nunca ha despedido a nadie y no sabe a quién. Al final del capítulo, Liz acaba perdiendo los nervios y metiéndose en problemas.

Algo poco frecuente que podemos encontrar en esta serie es varias relaciones entre mujeres y hombres en las que no hay ninguna intención romántica o sexual. Como por ejemplo es el caso de Liz y Pete Hornberger, el productor del programa. Ambos tienen una relación de amistad y se apoyan mutuamente. Normalmente, acuden al otro cuando tienen algún dilema o algo de lo que hablar. En el primer capítulo, Jack despide a Pete, pero tiene que volver a admitirlo cuando Liz lo pone como condición para quedarse y trabajar con Tracy. Durante una larga temporada, Pete se queda a vivir en el piso de Liz porque su mujer le ha echado de casa.

Finalmente, la relación más interesante de la serie es la que tiene con Jack Donaghy. Al comenzar la serie su dinámica es la de antagonistas. Pero conforme va

avanzando la trama comienzan a ser amigos. Al poco, Jack decide que va a ser su mentor. Decide que va a ayudarla a alcanzar su máximo potencial y tener una vida más exitosa y lujosa. Al principio, Liz no le agrada la idea, pero, al final, se deja guiar y acepta los consejos de Jack. Aunque, a menudo acaban empeorando la situación en vez de arreglarla. Con frecuencia, Jack critica y juzga las decisiones y el estilo de vida que lleva Liz. Suele decirle que viste mal, casi como un hombre, y que tiene mala postura.

Poco a poco, la amistad se va desarrollando y empiezan a confiar más el uno en el otro. Al final se involucran en sus vidas y valoran las opiniones del otro. Por ejemplo, en el capítulo 20, Jack está comprometido con una mujer para casarse, pero tiene ciertas dudas. Así que, le pide a Liz que le dé su opinión completamente sincera. En ese episodio, se descubre también que Jack ha colocado a Liz como su contacto de emergencia.

6.3.5. Relaciones amorosas

Liz Lemon tiene características del estereotipo de «solterona». Es una mujer de más de treinta años, y no está casada ni tiene hijos. Aunque, para Liz su prioridad es el trabajo, se siente presionada para encontrar pareja y formar una familia. Le aterra la posibilidad de morir sola.

En el capítulo 7, Liz va a donar sangre y descubrimos que ha tenido tres parejas sexuales en los últimos 10 años. Lo cual nos indica que Liz tiene muchas dificultades para ligar. No reconoce cuando un hombre está intentando conquistarla y no conoce las normas sociales en este tipo de situación. Así que sus relaciones a lo largo de los años han sido mínimas.

En la primera temporada se mencionan varias exparejas de Liz. Por un lado, tenemos el *gag* recurrente de que salió con el presentador de *late night shows* Conan O'Brien. Y por el otro, nos encontramos con Dennis.

Dennis es un hombre con el que Liz mantuvo una relación de varios años antes de que la serie comience. Pero, retoman la relación en el episodio 6, cuando todos se olvidan del cumpleaños de Liz menos él. Hablan aquel día, quedan y empiezan de nuevo a salir. Liz es consciente de que Dennis no la trata bien y es un cretino, pero se miente a sí misma. Por ejemplo, el mote que Dennis le pone a Liz es «tontita», y le revuelve el pelo cada vez que se despide de ella, a pesar de las quejas. Aun así, Liz no quiere terminar

su relación con él para no quedarse sola. De la misma manera, su amiga Jenny y Jack saben que no es bueno para ella.

Liz tiene problemas al intentar ser asertiva y, además, como ya hemos mencionado, tiene dificultad para decir que no e imponer sus decisiones. Por ello, en el capítulo 6, Liz intenta cortar con Dennis, pero, al final, acaban viviendo juntos.

Ante toda esta situación, Liz acaba pidiendo consejo de Jack. «Okay, I admit it. Dennis isn't a sandwich I want to eat every day for the rest of my life. I' m clueless about men. I'm clueless about everything that isn't this show. Maybe you can tell me how to life because sadly, you may be the most stable person I know right now»

Finalmente, Liz termina su relación en el capítulo 7, después de que Dennis haga agujeros en la pared del salón e invite a quedarse en el piso a un pariente y su perro, al cual Liz es alérgica. Al final, Liz explota, pierde los nervios y le grita a Dennis que se vaya.

A lo largo de la temporada, Liz demuestra que no se tiene a si misma en alta estima. No cree ser capaz de gustarle a nadie atractivo. Por ejemplo, en el capítulo 11, vemos que Liz se encuentra todos los días con dos hombres. Uno atractivo y otro no. Liz decide que va a pedirle salir al hombre poco atractivo a pesar de que ella tiene interés en el otro. Cuando al final el atractivo le pide salir se sorprende mucho, no se lo cree. Finalmente salen juntos, pero Liz está toda la cita en alerta pensando que hay algo raro. No considera posible que alguien tan atractivo e inteligente pueda estar interesado en ella. Al final descubren que tienen mucho en común. Desgraciadamente, tienen que ponerle fin porque descubren que son parientes.

Otra relación que se explora en la primera temporada se da lugar en el episodio 16 con un chico llamado Steve. Liz y Steve tienen una primera cita, pero pronto ella se da cuenta de que no tienen nada en común. A Steve no le gusta comer, ni *Star Wars*, no tiene televisión, ni tampoco tiene sentido del humor. El problema surge cuando Liz intenta romper la relación y él la acusa de ser racista, ya que él es un hombre negro. Al final del capítulo cortan definitivamente.

Por último, Liz acaba saliendo con otro hombre, en una relación más seria. En el capítulo 13, Liz recibe unas flores por San Valentín. Pero, descubre que es un error y esas flores eran para otra chica con un nombre parecido. Cuando averigua quién se las ha

enviado, Liz se interesa románticamente en él. A lo largo de los siguientes capítulos ese interés sigue presente. En el capítulo 17 intenta despedir a su novia. Y al final del mismo episodio, Floyd y su novia terminan. De esta manera, en el capítulo 18, Liz comienza a salir con Floyd. Liz está muy contenta con su nueva relación y por eso, su actitud en el trabajo es más alegre y sonríe mucho más. Ante esto, sus compañeros se extrañan, no están acostumbrados a verla feliz. En los episodios finales de la temporada, Floyd se muda y continúan con una relación a distancia. Pero al poco, corta con él porque las cosas no parecen funcionar.

Al principio de la temporada, Jack le organiza una cita a ciegas con una amiga, creyendo que Liz era lesbiana. Jack piensa así debido a su forma de vestir y sus gustos, que él considera, poco femeninos.

Lo que se deja claro a lo largo de la serie es que, aunque Liz tenga numerosos intereses amorosos, ella no es el estereotipo de mujer deseada, ni tiene el rol de objeto de deseo para los hombres. Es un personaje femenino que está en control y vive a su manera las relaciones románticas.

A pesar de que no se hable de ello abiertamente, la serie deja entrever que Liz puede ser una persona asexual. No se desarrolla, pero podemos deducirlo por comentarios que ella hace. Por ejemplo, cuando Jack la intenta juntar con una amiga suya, ella dice claramente «I'm not into the sex stuff». Otro ejemplo se da cuando Liz vuelve con Dennis y su amiga Jenna le pregunta cómo es el sexo. Ella contenta responde: «Fast and only on Saturdays. It's perfect».

6.4. Resultados y comentario del análisis

Una vez concluido el análisis individual de cada personaje, vamos a llevar exponer los resultados y a compararlos, para poder llegar así a conclusiones generales.

Como ya hemos visto, tanto Penny como Liz Lemon responden a numerosos estereotipos que se repiten en los personajes femeninos de los medios audiovisuales y la literatura.

Por ejemplo, Penny tiene mucha inteligencia emocional. Y, aunque no sea algo negativo, esto responde a un estereotipo ampliamente explotado por los medios. Nos

venden la idea de que las mujeres somos más emocionales que los hombres. Liz rompe con esta idea. Ella no sabe lidiar con sus sentimientos y falla en ocasiones a la hora de mostrar empatía. Pierde los nervios con frecuencia, se enfada y puede resultar cruel con sus palabras y acciones. En relación a esto, vemos cómo Penny posee muchas habilidades sociales y es una persona extrovertida. Otra vez, esto es lo opuesto a Liz, que no sabe relacionarse de manera social. Es refrescante como público poder ver a una mujer alejada de su aspecto emocional y que tiene dificultades para gestionar sus problemas emocionales.

Ambas son decididas y dispuestas a luchar por sus sueños. Aunque, Penny trabaje de camarera, ella quiere ser actriz y hace lo posible para que eso se cumpla. De la misma manera, Liz luchó y trabajó duro para que su espectáculo se convirtiera en un programa de televisión. Pero, en este ámbito, la relación de Penny con el trabajo es sana, mientras que Liz presenta características de una persona adicta al trabajo. Algo novedoso y muy positivo que nos presenta *30 Rock* es el cargo de mando que tiene Liz. Ella es jefa de guionistas y *showrunner* de un programa éxito de la televisión. No es común encontrarnos con personajes femeninos en el rol de jefe. Generalmente, las mujeres son trabajadoras del sector servicios, como Penny.

Desgraciadamente, hay un estereotipo fundamental que comparten: el de madre. Estos dos personajes femeninos acaban adquiriendo el rol maternal con sus amigos. Ambas son solucionadoras de conflictos. Sus amigos recurren a ellas a menudo para solventar sus problemas. En el caso de Penny esto está influenciado por su personalidad cariñosa y amable. Pero ese no es el caso de Liz, ya que carece de instinto maternal y no es una persona afectuosa. Lo cual también supone algo novedoso.

La diferencia más notable que nos encontramos entre ambas mujeres es en sus relaciones amorosas. Aunque, las dos tengan citas y relaciones esporádicas, vemos como Penny responde a la clasificación de personaje de mujer deseada, mientras que Liz no. En su trabajo y relaciones de amistad nadie ve a Liz como un objeto sexual, más bien al revés. Sus relaciones amorosas y, sobre todo de amistad, son, por tanto, relaciones entre iguales. En el caso de Penny, todos menos Sheldon, tienen interés sexual en ella. Lo cual hace que todas sus interacciones con sus nuevos amigos se vean influenciadas por ello. Los amigos de Penny se sienten superiores a ella, y no tiene una relación de iguales con nadie.

Por otro lado, Liz siente una presión social para encontrar pareja y formar una familia, que no experimenta Penny. Ella está feliz con sus relaciones esporádicas y su independencia. Liz responde al negativo estereotipo de «la solterona», como ya hemos comentado.

Muy llamativo es también las distintas formas de vestir que tienen las dos protagonistas. Como hemos visto, Penny viste enseñando mucha carne y con colores claros. Sin embargo, Liz lleva ropa cómoda y colores oscuros. Penny es presentada como una persona que cuida mucho de su aspecto físico y Liz como todo lo contrario. Ninguna de las dos formas de vestir es positiva o negativa en sí misma, pero podemos encontrar más realista en este aspecto al personaje de Liz.

Está claro que ambos personajes femeninos sufren estereotipos e ideas sexistas. Sin embargo, Liz, aunque llena de defectos, rompe gran parte de los estereotipos mostrados por los medios. Mientras que Penny, con muchas más características positivas, es el prototipo de mujer que nos encontramos en los productos culturales. Probablemente esto se deba al equipo creativo que las ha creado. Liz Lemon ha sido escrita por una sala de guionistas diversa que cuenta con unas cuantas mujeres. Por el contrario, los guionistas y productores ejecutivos de *The Big Bang Theory* son casi exclusivamente masculinos. Tener a una mujer como *showrunner*, ha proporcionado a Liz de detalles realistas y una ruptura con lo establecido muy novedosa.

7. Conclusiones

A lo largo de este trabajo, hemos podido observar los problemas de representación que sufren los personajes femeninos. Desde ser más estereotipados que sus compañeros masculinos, a la falta de diálogos de mujeres en los productos audiovisuales. Hemos hecho un repaso por algunos conceptos y tests que nos sirven para cuantificar y clasificar cómo se muestran en pantalla a las mujeres.

De igual manera, hemos visto cómo el proceso de creación de personajes y cómo las personas del equipo creativo y sus experiencias afectan al personaje que se escribe.

Como ya hemos visto, la sitcom es un género muy particular que responde a unas normas y elementos casi inmutables. Hemos podido hacer un repaso de sus características e historia para poner más parte enmarcar correctamente a los personajes analizados en las normas del género.

Los objetivos de las sitcoms son entretener y mostrar la realidad tal y como es. Las comedias de situación nos permiten observar la rutina de la vida desde un lado cómico, ya que nos presentan relaciones cotidianas en la familia o en el trabajo. Es un género marcado desde sus inicios por su relevancia social y cultural. Debido a esto, los personajes femeninos de las sitcoms han ido avanzando, cambiando y desarrollándose a la par que las mujeres en la realidad. Lo cual hace que sea el producto perfecto para analizar la representación de las mujeres en los medios. Desde el principio, hemos visto que ha existido una alta representación de mujeres en el género y han sido parte fundamental. Aunque, con frecuencia, manifiestan estereotipos e ideas negativas, al igual que el resto de obras culturales.

En el análisis expuesto en este trabajo hemos podido observar dos personajes femeninos completamente diferentes, pero que, sin embargo, comparten ideas en común. Hemos analizados a esos personajes desde una perspectiva de género, usando como guía los cuatro aspectos fundamentales de una persona: personalidad, trabajo, relaciones de amistad y familia, y relaciones amorosas. A lo largo de este análisis las dos primeras temporadas de las ambas series, hemos podido observar estereotipos que se repiten, como el de madre, y que ambas se enfrentan a una sociedad sexista. Ya sea porque son reducidas

a un objeto sexual o a que sean presionadas y mal consideradas por no estar casadas y haber formado una familia.

Poniendo estas series en su contexto de producción hemos sido capaces de ver en la práctica como la teoría sobre creación de personajes afecta. De manera positiva, creando personajes divertidos y con características consideradas como buenas, Pero, también, de forma negativa, mostrando falta de realismo y estereotipos negativos. Podemos concluir que cuando una sala de guionistas contiene mujeres aportando sus experiencias hay un impacto positivo directo en el realismo de los personajes femeninos.

Personajes femeninos como Liz Lemon rompen estereotipos, pero es necesario que las presentes y futuras comedias de situación sigan su ejemplo y cambien como se representan a las mujeres. Poco a poco hay más oportunidades para que las salas de guionistas sean diversas y se oigan todas las voces, especialmente la de las minorías. De esta manera, podremos en un futuro, esperemos que más cercano que lejano, que los personajes femeninos estén creados de la misma forma que los masculinos, y la población femenina pueda ver a su género correcta y ampliamente representado

8. Agradecimientos

«While other people were out living their lives, I wasted mine watching TV, because deep down, I knew it might one day help me save the world» (Phillip J. Fry, Futurama, 1999)

Quiero agradecer a toda la gente que me ha ayudado, apoyado y aguantado durante estos meses de trabajo. Como a mis tutores y profesores, tanto del máster como de la carrera, por guiarme. Y a mis compis de biblioteca y a todas las personas que han leído mi texto o me han oído hablar de él y han aportado sus opiniones.

Pero, en especial quiero agradecer a mi gato, Bender, por hacerme compañía mientras trabajo y sentarse en el teclado de mi portátil a la mínima oportunidad. Si hay alguna errata probablemente sea culpa suya. Gracias a Charlie, por todo. Y a mis amigas, porque ya sabéis lo que dicen...

Muchas gracias a mis padres por crearme. Se nota que le pusisteis empeño. Gracias por no entender nunca qué estudio o qué hago, pero dejarme hacerlo de todas formas. Gracias por llenar la casa de música, dejarme ver tanta televisión y llevarme al cine antes siquiera de que tuviera consciencia suficiente.

Este trabajo va dedicado a todos los personajes femeninos que me han acompañado desde que era una niña.

9. Bibliografía, webgrafía y filmografía

Bibliografía:

- ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa: *La comedia enlatada: De Lucille Ball a Los Simpson*. Editorial Gedisa, 1999.
- FEY, Tina: *Bossypants*. Reagan Arthur books / Little Brown and Company, 2011.
- GRANDÍO PÉREZ, Maria del Mar: *Audiencia, fenómeno fan y ficción televisiva: El caso Friends*. Editorial Libros en Red, 2009.
- GRANDÍO, María del Mar: *¿A qué se debe el éxito de Friends en España? Las claves de un humor que ha cruzado fronteras* en Cascajosa (coord.) *La caja lista: Televisión norteamericana de culto*, Barcelona, 2007
- MILLS, Brett: *Comedy Verité: Contemporary sitcom form*. Oxford University Press, 2004.
- OLSON, Elder: *The Theory of Comedy*. Indiana University Press, 1968.
- PALMER, Jerry: *Taking Humour seriously*. Routledge, 1994
- RAMOS, Jesús y MARIMÓN, Joan: *Diccionario del Guión Audiovisual. Estudio, análisis y métodos para conocer el audiovisual en profundidad*. Editorial Océano S.L., 2002
- RANNO, Jerry: *Writing television comedy*. Allworth Press, 2000.
- RUIZ RUIZ, Roberto; COBOS, Tania Lucia y ESPINOZA, Atziri Abril: *¿Smart is the new sexy? Reivindicación del nerd en la televisión*. Global Media Journal, vol 9, Num 17, 2012.
- SAKS, Sol: *Funny business: The craft of comedy writing*. Lone Eagle Publishing Company, 1991.
- SERRA, José: *Análisis de la comicidad*. Edición de autor.1972.
- TIERNO, Michael: *Aristotle's poetics for screen writers: Storytelling secrets from the greatest mind in western civilization*. Hachette books, 2002.
- WILLIS, Edgar E. y D'ARIENZO, Camille: *Writing scripts for television, radio and film*, Harcourt College Pub; Subsequent edition, 1981.

Webgrafía:

«30 Rock» en <https://en.wikipedia.org/wiki/30_Rock> (última consulta, el 21/11/2018)

«30 Rock» en <https://www.rottentomatoes.com/tv/30_rock> (última consulta, el 21/11/2018)

«Día mujer. Las mujeres protagonizan el 19,2% de las películas y los hombres el

«Friendzone» en <<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Friendzone>> (última consulta, el 21/11/2018)

«The Big Bang Theory» en <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Big_Bang_Theory>

«The Big Bang Theory» en <https://www.rottentomatoes.com/tv/the_big_bang_theory/> (última consulta, el 21/11/2018)

«The Mako Mori test» en <http://geekfeminism.wikia.com/wiki/Mako_Mori_test> (última consulta, el 21/11/2018)

45,6%» en <http://www.teinteresa.es/espana/MUJER-MUJERESPROTAGONIZAN-PELICULAS-HOMBRES_0_1534046652.html> (última consulta, el 21/11/2018)

BOLONIK, Kera: «"30 Rock" is just like "The Mary Tyler Moore Show"» en <<https://ew.com/article/2007/03/30/30-rock-just-mary-tyler-moore-show/>> (última consulta, el 21/11/2018)

BONAUT IRIARTE, Joseba y GRANDÍO PÉREZ, María del Mar: «Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XXI» en <http://www.revistalatinacs.org/09/art/859_USJ/60_87_Bonaut_y_Grandio.html> (última consulta, el 21/11/2018)

HELVIE, Forrest: «The Bechdel Test and a Sexy Lamp: Detecting Gender Bias and Stereotypes in Mainstream Comics» en <<http://sequart.org/magazine/34150/thebechdel-test-and-a-sexy-lamp-detecting-gender-bias-and-stereotypes-inmainstream-comics/>> (última consulta, el 21/11/2018)

MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique: «Mujeres, miradas y estereotipos en el cine: Utilización del cine para una enseñanza en coeducación» en http://www.uhu.es/cine.educacion/articulos/mujer_estereotipo_cine.htm (última consulta, el 21/11/2018)

MAZA ALMENAR, Gisela: «Estereotipos de género en la literatura» en <http://www.rompiendoestereotipos.com/2017/02/14/estereotipos-de-genero-en-la-literatura/> (última consulta, el 21/11/2018)

POLLITT, Katha: «Hers; The Smurfette Principle» en <https://www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html> (última consulta, el 21/11/2018)

ROBEHMED, Natalie: «Hollywood's Diversity Problem Begins In The Writing Room, New Study Shows» en <https://www.forbes.com/sites/natalierobehmed/2016/01/21/hollywoods-diversity-problem-begins-in-the-writing-room-new-study-shows/#3d70667f164f> (última consulta, el 21/11/2018)

SILES, Begoña: «La Mirada de la Mujer y la Mujer Mirada. En torno al Cine de Pilar Moró» en <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/bsiles.html> (última consulta, el 21/11/2018)

YEHL, Joshua: «Kelly Sue DeConnick talks Captain Marvel, Pretty Deadly and the Sexy Lamp Test» en <http://www.ign.com/articles/2013/06/20/kelly-sue-deconnicktalks-captain-marvel-pretty-deadly-and-the-sexy-lamp-test> (última consulta, el 21/11/2018)

Filmografía:

30 Rock. (NBC, 2006)

Historia de la Comedia (Sean Hayes, 2017)

Showrunners, The Art of Running a Show (Des Doyle, 2014)

The Big Bang Theory. (CBS, 2007)