

Cambio de paradigma narrativo en la segunda década del siglo XXI: estudio de caso de Un lugar para soñar (2019-2021)

Nerea Cuenca Orellana | nerea.cuenca@urjc.es

Universidad Rey Juan Carlos de Madrid

Palabras clave

“personajes”; “series de ficción”; “postfeminismo”; “autoría femenina”; “vídeo bajo demanda”

Sumario

1. Introducción
2. Metodología
3. Resultados
4. Discusión
5. Conclusiones
6. Bibliografía

personajes femeninos con rasgos, vivencias, experiencias y cuestiones sociales actuales que resultan atractivas para las consumidoras femeninas.

En este artículo se busca determinar si existe distinción en la representación de los personajes masculinos y femeninos en las tramas desarrolladas por mujeres creadoras, cómo construyen la psicología de los personajes y si existe equiparación entre el viaje del héroe y el de la heroína. Para tal fin, se ha escogido como objeto de estudio la serie de ficción Un lugar para soñar emitida en Netflix. La serie analizada cuenta con tres temporadas desarrolladas por cuatro guionistas femeninas y un guionista masculino. Comprobamos con este estudio que la protagonista femenina es sujeto actancial de las tramas y subtramas que forman parte de las cuestiones femeninas del siglo XXI, con el propósito de revisar si se cumple el cambio de paradigma dentro de la corriente narrativa predominante y en qué posición narrativa y social se deja al co-protagonista masculino.

Resumen

Las series de ficción se han convertido en una afición más en los últimos diez años. Plataformas y canales de vídeo bajo demanda como Netflix, Prime Video y HBO han sido claves en el incremento de este tipo de producciones. Este aumento ha relanzado las series realizadas por mujeres creadoras de contenido o showrunners. La principal característica de estas profesionales es que desarrollan tramas protagonizadas por per-

Cómo citar este texto:

Nerea Cuenca Orellana (2022): Cambio de paradigma narrativo en la Era Postfeminista: estudio de caso de Un lugar para soñar, (Sue Teney, 2019-2020) en Miguel Hernández Communication Journal, Vol. 13 (1), pp. 125 a 144 Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/mhjournal.v13i.1375

Narrative paradigm changes in 21st second decade: a case study of *Virgin River* (2019-2021)

Nerea Cuenca Orellana | nerea.cuenca@urjc.es

Universidad Rey Juan Carlos de Madrid

Keywords

“characters”; “fiction series”; “post feminism”; “showrunners”; “Video on Demand”

Summary

1. Introduction
2. Methodology
3. Results: “A place called world” of San Miguel
4. Discussion
5. Conclusions
6. References

Abstract

Fiction series have become one of the hobbies around the world in the last ten years. These audio-visual products are well accepted by female audience. Video on Demand platforms and channels such as Netflix, Prime Video and HBO have raised the release of these products. This increase in production has given the possibility to female showrunners to create. They all present plots in which female characters are starring.

This article seeks to determine if there is a distinction in the representation of male and female characters in the plots developed by female showrunners, how they construct the psychology of the characters, and if there is a comparison between the hero's journey and that of the heroine. *Virgin River* has been chosen as the product to analyse in this research. *Virgin River* has two seasons developed by four female scriptwriters and one male scriptwriter. We verify with this study that the female protagonist is an actantial subject of the plots and subplots that are part of the female issues of the 21st century where it is reflected how the paradigm shift within the mainstream narrative is currently linked to female authorship.

Nerea Cuenca Orellana (2022): Narrative paradigm changes in Postfeminism Era: a case study of *Virgin River* (Sue Tenney, 2019-2021) en Miguel Hernández Communication Journal, Vol. 13 (1), pp. 125 a 144. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/mhjournal.v13i.1375

1. Introducción

Las distinciones existentes en todas las culturas y sociedades desde el inicio de la civilización han infravalorado los aspectos femeninos y sobrevalorado los masculinos (Contreras Hernández y Trujillo Cristoffanini, 2014, p. 31). Una de las herramientas socializadoras más potentes en cuanto a la división de género son las historias. Al fin y al cabo, gracias a las narraciones (ya sean literarias o audiovisuales), los seres humanos son capaces de comprender los acontecimientos que ocurren u ocurrirán en distintos periodos de su vida y, gracias a ello, tomar las decisiones correctas (Marín y Solís, 2017, p. 41). Podemos así, afirmar, que las narraciones facilitan a los seres humanos un conocimiento con el que movernos en nuestra propia acción, convirtiendo a los medios de comunicación y sus contenidos, como es el caso de las series de ficción, en poderosos agentes de socialización (Jarava y Plaza, 2017, p. 2). Tal y como indicaba Aristóteles, la verosimilitud de la narración se basa en que imita la vida y esto se consigue gracias a los personajes y su entorno, a los conflictos internos que ellos viven y los conflictos de relación que surgen entre el personaje principal y los demás (Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 63).

El presente artículo de investigación indaga en la representación masculina y femenina de las series de ficción actuales desde el punto de vista narrativo, centrándose en dos personajes protagonistas de la ficción *Un lugar para soñar*. Mel y Jack. La serie se basa en la novela del mismo título cuya autora es Robyn Carr. El desarrollo de la serie lo lleva a cabo la *showrunner* Sue Tenney, quien también es guionista en varios capítulos de las tres temporadas estrenadas hasta la fecha, pero no es la única mujer que escribe los guiones de la serie. Debra Fordham, Amy Palmer Robertson y Lisa Marie Petersen también han participado en el desarrollo de las tramas.

Un lugar para soñar (Netflix, 2019 - 2021) forma parte de lo denominado “*feminist cinematic television*” o televisión cinematográfica feminista que se caracteriza por una narrativa basada en la forma cinematográfica de contar historias, la importancia de la autoría (femenina) y la sensibilidad feminista (Ford, 2018). Si bien puede decirse que la corriente narrativa *mainstream* establecida por los hombres no se ha abandonado a la hora de contar historias, sí nos encontramos en la industria audiovisual norteamericana con un aumento de mujeres *showrunners* “que promueven la inclusión de personajes femeninos complejos y realistas, respondiendo a las demandas de los movimientos feministas contemporáneos” (Higuera-Ruiz, 2019, p. 85). De hecho, se ha confirmado que existe una relación entre el género del creador/escritor y los tipos de roles sociales que los personajes femeninos y masculinos ocupan en la narración (Lauzen, Dozier, Horan, 2008, p. 212).

En el presente trabajo se analizan las tramas y subtramas lideradas por cada uno de los personajes objeto de análisis (Mel y Jack), se busca revisar los estadios del viaje del héroe y la heroína que realizan cada uno de ellos y, por tanto, también los temas de sus tramas y subtramas. Partimos de que “habrá que analizar en profundidad la relación entre los viajes de empoderamiento de protagonistas femeninas”, sin dejar de lado el viaje de la heroína y su relación con el personaje masculino (Fedele, Panells-de-la-Maza y Rey, 2021, p. 14). Sabemos, además, que analizar productos liderados por mujeres nos presentará novedades en

la caracterización de los personajes femeninos (Higuera-Ruiz, 2019, p. 99), pero también hace falta conocer cómo crean estas *showrunners* a los personajes masculinos.

A estos elementos narrativos con los que podremos determinar las funciones de cada uno de los personajes, le añadiremos un análisis de la dimensión psicológica propuesto por Carlos Grossocordón (2019, pp. 16 y 17) cuyas variables ampliarán la percepción de los dos personajes. Buscamos descubrir qué hay tras el entretenimiento liderado por la corriente principal o el *entertainment mainstream*. Enmarcamos la serie objeto de estudio en un marco social “capitalista y heteropatriarcal” y, por tanto, también “establecerá una serie de interrelaciones entre identidades, consumo, feminismos, obsolescencia, *mainstream* y hegemonía” (Padilla Díaz, 2017, p. 58). Más concretamente, se busca saber “qué puede haber tras un feminismo que no amenaza el estado actual de cosas y que goza de las simpatías del sistema patriarcal y capitalista” (Padilla Díaz, 2017, p. 60). Con este trabajo se pretenden cubrir los siguientes objetivos:

1. La profundidad psicológica de un personaje masculino y otro femenino y compararlos con la idea de concretar si masculinidad y feminidad están a la par en este aspecto en la serie objeto de estudio.
2. Si el viaje del héroe y de la heroína son equiparables y si hay alguna distinción en la forma de dirigir su vida, aceptar acontecimientos o enfrentarse a ellos en función de si lo que se representa es un héroe o una heroína.
3. Si las mujeres guionistas hacen distinciones en los personajes masculinos y femeninos desde el punto de vista narrativo en las tramas y subtramas que los personajes viven y los arquetipos y funciones que representan.

1.1. La representación femenina en los contenidos audiovisuales

Una historia comienza cuando un personaje lleva a cabo acciones para conseguir un objetivo cualquiera, pero que para él/ella no es tan sencillo alcanzar (Sanz Magallón, 2007). El personaje es una pieza esencial en todo guion dado que la historia que cuenta se centra en sus necesidades, sus objetivos internos y sus metas externas (Davis, 2004, p. 83). Por tanto, el esfuerzo que realiza y las decisiones que toma dicho personaje para superar o aliviar estos tres puntos centrales de la narración es lo que resalta el valor de la historia (Sánchez-Escalonilla, 2001). Lo que se busca es que los personajes tengan personalidad y vivan emociones (Porter, 2000). La empatía del espectador surge a través de las emociones que el personaje transmite a lo largo de la acción (Field, 2005, p. 49). En las series de ficción no descubrimos al personaje en el primer capítulo, sino que su psicología, forma de actuar y moverse por la acción, arquetipos narrativos que representa y tramas en las que está envuelto se muestran paulatinamente en cada uno de los capítulos y a lo largo de las temporadas (Fedele, Panells-de-la-Maza y Rey, 2021, p. 7). Se puede así afirmar que conocemos a los personajes mediante las decisiones que toman durante la acción (McKee, 1997, p. 134).

En los años 60 y 70, durante la segunda ola del feminismo, los estudios de género determinaron cómo se construía la masculinidad y la feminidad a través de los personajes en los contenidos audiovisuales. En concreto, se apreció con claridad que el personaje femenino aparecía como el objeto de deseo que el personaje masculino, héroe y protagonista, deseaba alcanzar (Mulvey, 1975). Teresa de Lauretis también participó en el desarrollo de esta idea de que “a menudo la mujer toma la posición de objeto dentro del filme, el objeto que es mirado, tanto dentro como fuera de la pantalla, sin embargo, rara vez ocupa el lugar de sujeto que mira, este espacio está reservado para el hombre” (Toscano Alonso, 2017, p. 70). Los trabajos de Mulvey y Teresa de Lauretis arrancaron la Teoría Feminista Fílmica. Esta teoría supuso un cambio en la representación de la feminidad años después. A partir de los años 80 la imagen de mujer que recibe al héroe en el hogar o que busca rescate en sus brazos comienza a modificarse en el cine.

La Teoría Feminista Fílmica de Lauretis y Mulvey siguió vigente la siguiente década y se aplicó en el estudio realizado por Signorielli (1982). Signorielli confirmó que, también en el caso de las series de televisión, los personajes femeninos aparecían siempre vinculados a su estatus matrimonial, en relación al varón y la familia (Lauzen, Dozier, Horan, 2008, p. 205). Por tanto, en las ficciones televisivas de los años 50, 60, 70 y 80, era muy habitual encontrar que los personajes femeninos aparecían representados como amas de casa, hijas, esposas, novias y madres que desarrollaban “roles simples y complementarios en las tramas” (Higuera-Ruiz, 2019, p. 99). El cambio en la representación femenina de las series de ficción tardó más en producirse si se compara con el cine, a pesar de que las mujeres cada vez tenían más espacio en el ámbito profesional y deportivo.

Surgieron personajes masculinos que, aunque seguían siendo los héroes (sujetos activos en la narración), cada vez aparecían más frecuentemente junto a personajes femeninos. El papel de estos personajes femeninos era conseguir que el héroe lograra sus metas y objetivos narrativos. Se crearon compañeras/ayudantes del héroe que facilitaban que el protagonista de la acción avanzara en su historia. El avance narrativo continuó, por lo que también se dio vida a personajes femeninos protagonistas que elegían su destino y vivían su propia aventura siguiendo la tradicional estructura del viaje del héroe. Por lo tanto, en el transcurso de la trama, el personaje femenino lideraba la acción y regresa al hogar como una heroína forjada. Esta idea sigue la estela del subgénero cinematográfico conocido como ‘mujer fuerte’ (*strong-woman sub-genre*). Se utiliza este término para hablar de narraciones de ciencia ficción/fantasia protagonizadas por personajes femeninos heroicos (Steiff, 2018, p. 252). Este cambio narrativo supuso una novedad, a pesar de que, en el momento del clímax final de la narración, el personaje masculino debía aparecer en la acción para salvarla y liberarla de las garras del villano (Cuenca Orellana, 2019).

En las dos últimas décadas del siglo XX comenzó un periodo en el que los estudios de género y asociaciones de espectadoras reclaman que se representen personajes con los que sentirse identificadas. Los productores de género masculino consideraban a finales de los 90 que cualquier historia escrita por una mujer se centraba en las emociones y relaciones, cuestiones poco atractivas para el público masculino y el éxito económico en taquilla (Seger, 1996, p. 100). En los 90 y a primera década del siglo XXI aparecen narraciones alternativas

a lo planteado por la corriente principal (*mainstream*) hasta entonces: héroe que rescata a la princesa, el héroe que obtiene éxito laboral y personal o la heroína que se pelea con el mal (Gavilán, Martínez Navarro y Ayestarán, 2019, p. 377). La sensibilidad femenina, a partir de la década de los 90, se presenta en la forma en la que las series negocian y exploran la femineidad de una forma deliberada y diferente (Ford, 2018, p. 17). Los personajes femeninos lideran la narración y hacen avanzar la trama (Weissman, 2016, p. 87).

En la segunda década del siglo XXI y gracias también al auge de los canales por cable o las plataformas digitales de video bajo demanda como HBO o Netflix, las mujeres han distribuido contenidos de ficción con iconos femeninos destinados a consumidoras. Existe un vínculo entre las guionistas mujeres y personajes femeninos que ocupan nuevos arquetipos narrativos, que desempeñan nuevas funciones en la narración, persiguen metas y objetivos diferentes a los de décadas anteriores y, por lo tanto, viven tramas y conflictos impensables hace cuatro décadas (Cuenca Orellana y Martínez Pérez, 2020, p. 114). Así, hemos avanzado hasta llegar a encontrarnos con series que “presentan mujeres complejas como protagonistas, cuyas vidas profesionales y personales ocupan las tramas principales” (Higueras-Ruiz, 2019, pp. 99 y 100). Surgen iconos femeninos que lideran la acción en tramas innovadoras “como el viaje de empoderamiento, el amor hacia uno mismo y la mujer liberada” (Fedele, Panells-de-la-Maza y Rey, 2021, p. 14).

Estas heroínas han hecho reflexionar sobre cuestiones femeninas tradicionales como la fecundación o la maternidad, ha incluido nuevos temas como el laboral y el sexo por placer y han presentado a los personajes masculinos como acompañantes (Raya Bravo, 2019, p. 4). Las ficciones seriadas de la última década incluyen el mundo de las emociones, de los sentimientos, las preocupaciones y los miedos. Estas cuestiones se aprecian en las subtramas o relaciones entre personajes y en los arcos de transformación o historias interiores de los personajes (Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 63). El éxito laboral, el desarrollo personal, el matrimonio heterosexual, el romanticismo, la sexualidad femenina, la conciliación familiar-laboral-amorosa, las relaciones de poder con el varón, el significado del cuerpo femenino, la amistad y la maternidad se dibujan como elementos sociales de las ficciones televisivas de la última década (Chicharro, 2013, p. 14).

1.2 El viaje del héroe y de la heroína en la última década

Gracias a las cuestiones sociales occidentales que se encuentran en la vida real y se trasladan a las tramas y subtramas, el personaje femenino demuestra su capacidad de decisión y aumenta su grado de participación en la trama principal. Al fin y al cabo, la protagonista, como heroína de su propia historia que es, debe demostrar autodominio, fortaleza, justicia y sabiduría/prudencia (Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 22). Con estas virtudes, las espectadoras podrán sentirse identificadas con la protagonista y se reconocerán a sí mismas representadas (Linde y Nevado, 2009, p. 58). Descubrimos en este viaje que vive la protagonista la profundidad psicológica, la autonomía y la independencia del personaje femenino en términos sociales y narrativos. Se apreciará, también, que estos nuevos personajes femeninos son capaces de avanzar, evolucionar, resolver los conflictos que surgen sin necesitar la compañía

o el rescate de un personaje de género masculino (Cuenca Orellana, 2019).

Sin duda, en esta evolución de los personajes femeninos de las últimas décadas han tenido mucho que ver la literatura escrita por mujeres cuyas protagonistas han sido de género femenino. Las mujeres son fieles consumidoras de novelas y series de ficción. (Gavilán, Martínez-Navarro y Ayestarán, 2019, p. 368). La tradición literaria sigue el esquema narrativo tradicional con el que representar la masculinidad y la feminidad (Cassasole, 2013, p. 242). Esta corriente narrativa predominante la ha heredado el mundo audiovisual. Las series de ficción, como cualquier otro producto de los medios de masas amplifican y divulgan los esquemas míticos tradicionales (Fedele, Panells-de-la-Maza y Rey, 2021, p. 4). En *El héroe de las mil caras* (1949), Joseph Campbell, mitólogo, escritor y profesor estadounidense, 1904 - 1987, publicó que todo mito se basa en un esquema universal en el que el protagonista sigue el esquema narrativo conocido como viaje del héroe.

Christopher Vogler, analista de guiones y guionista estadounidense, 1949 -, se basó en Campbell para especificar cómo se traslada el viaje del héroe a las ficciones audiovisuales (Vogler, 2002, p. 34). “A menudo, se ha hablado sólo del héroe masculino, no obstante, pese a que la proporción sea muy escasa, también existen personajes femeninos que emprenden este viaje” (Toscano, 2019, p. 121).

Se empezaron a encontrar, así, personajes femeninos que vivía aventuras, se comportaban y actuaban tal y como lo haría en su situación un personaje masculino (Steiff, 2018, p. 252). Por este motivo, Maureen Murdock, al inicio de los 90 y revisando el esquema del viaje del héroe o monomito descrito por Joseph Campbell, determinó que las mujeres también viven su propio viaje cuando debe abandonar su feminidad para entrar a formar parte del mundo patriarcal, integrando así lo masculino y lo femenino (Raya Bravo, 2019, p. 4). La propuesta de Murdock fue algo más que usar el modelo de Campbell con una protagonista femenina y darle dimensión psicológica a través de una relación amorosa (Steiff, 2018, p. 252). El viaje de la heroína propuesto por Murdock propone “la aplicación de una perspectiva femenina y del desarrollo de una consciencia femenina” (Fedele, Panells-de-la-Maza y Rey, 2021, p. 14). El viaje del héroe se funda en el mundo exterior y se deja lo interno como algo secundario mientras que el de la heroína se centra en el crecimiento interno y la forja de la identidad (Steiff, 2018, p. 251).

Unido a la estructura viaje del héroe, Christopher Vogler defiende la existencia de una serie de arquetipos que aparecen en ese viaje del héroe acción para que el personaje principal se desarrolle, guíe al héroe en su paso a la madurez y evolución interna (Vogler, 2002). Los arquetipos narrativos de los productos audiovisuales no han variado desde la definición de Vogler, sin embargo, las cualidades con las que se les representa en función del contexto social e histórico sí lo hacen. Así pues, los arquetipos narrativos nos presentan el papel que desempeñaría un personaje en la sociedad y el contexto sociocultural con la idea de que los espectadores tengan un ideal con el que sentirse representados e identificados. Sin duda, esta cuestión es clave porque se construyen o mantienen nuevos roles de género que son simplificados en estereotipos y que los narradores nos transmiten en sus historias (Lauzen, Dozier, Horan, 2008, p. 201). A través de un personaje y sus acciones el público puede aprender a diferenciar lo que está bien y lo que está mal durante una determinada época y

contexto social (Téllez Infantes, Martínez Guirao y Sánchez Colodrero, 2014, p. 64).

3. Metodología

Para descubrir la profundidad psicológica de los dos personajes objeto de estudio (Mel y Jack), se utiliza la ficha de análisis de Carlos Grossocordón (2019, pp. 16 y 17). Este autor propone variables de análisis de personajes siguiendo distintos autores tales como Sánchez-Escalonilla (2001), Sangro (2007), Seger (1991), Dyer (2001), Fernández y Bassiner (1996), Galán (2007) o Balló y Pérez (1995).

Tabla 1. Ficha de análisis de la Dimensión Psicológica del personaje

Variable de análisis	Resultados
Arco de transformación	
Ambiciones	
Objetivos primarios/secundarios	
Tipo de conflicto	
Frustraciones	
Temperamento/actitud ante la vida	
Carácter/tendencias	
Virtudes	
Defectos	
Carisma	
Vida afectiva	
Autoestima/complejos	
Supersticiones	
Imaginación	
Inteligencia	

Fuente: Carlos Grossocordón, 2019, pp. 16 y 17.

Revisaremos el viaje del héroe y de la heroína siguiendo los estadios propuestos por Vogler y Murdock registrados en la siguiente tabla:

Tabla 2. Estadios del viaje del héroe y de la heroína

Viaje del héroe (Vogler, 2002)	Viaje de la heroína (Murdock, 1990)
Mundo ordinario	El alejamiento de lo femenino: cuando la mujer busca su identidad dentro de la cultura y del mundo masculino
La llamada a la aventura	Las pruebas del camino: donde enfrenta los mitos de la inferioridad femenina, la dependencia y el amor romántico

El rechazo de la llamada	El descenso: Un período de inmersión en su interior en busca de los pedazos perdidos
El encuentro con el mentor	La iniciación. El anhelo de reconectar con lo femenino: un proceso de reconciliación con su cuerpo y su sexualidad
La travesía del primer umbral	La sanación de la ruptura madre-hija: el reencuentro con la naturaleza profunda de lo femenino
Las pruebas	Arquetipos femeninos: diosas oscuras y diosas luminosas
Los aliados	La sanación de lo masculino herido: cuando la mujer integra las partes heridas de su masculino interno
Los enemigos	El matrimonio sagrado: un proceso que ocurre a medida que aprende a integrar y equilibrar todos los aspectos de sí misma
La aproximación a la caverna más profunda	
La odisea o calvario	
La recompensa	
El camino de regreso	
La resurrección	
El retorno con el elixir	

Fuente: Elaboración propia a partir de Vogler (2002) y Murdock (1990)

Por último, se analizarán las tramas y subtramas en las que participan los dos personajes analizados. El concepto trama es el “argumento completo” de la serie o película en cuestión (Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 129). El argumento primario suele estar vinculado a un conflicto externo mientras que las subtramas suelen estar vinculadas al interior del protagonista o relaciones, como bien podría ser, por ejemplo, un romance (Steff, 2018, p. 251). Por tanto, una subtrama es “una historia de relación” (Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 132).

Tabla 3. Tramas y subtramas

Personaje	Trama	Subtramas
Jack		
Mel		

Fuente: Elaboración propia a partir de Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 129

4. Resultados

Tabla 1. Ficha de análisis Dimensión Psicológica de Mel

Variable de análisis	Resultados
Arco de transformación	Traumático
Ambiciones	Trabajar como enfermera y matrona, rehacer su vida lejos del dolor que le produce recordar a su esposo y la vida que tenían en común en Los Ángeles
Objetivos primarios/secundarios	Comenzar una nueva vida, desarrollarse profesionalmente
Tipo de conflicto	Interno: está herida
Frustraciones	Al llegar a Virgin River, Doc no la acepta, poco a poco él ve que ella es una profesional. A nivel interno, no consigue superar la muerte de su esposo. En la segunda temporada, a esto se le une que Jack le pide que cuide de Charmaine
Temperamento/actitud ante la vida	Positiva y con ganas de avanzar
Carácter/tendencias	Tiene buen carácter y no se la ve fuera de sí en ningún momento
Virtudes	Dulce, tranquila, competente laboralmente, sabe escuchar
Defectos	Es perfeccionista
Carisma	Conquista a todos en el pueblo con sus ganas de atenderlos y ayudarlos
Vida afectiva	Viuda y conociendo a Jack
Autoestima/complejos	Tiene buena autoestima y no se aprecian complejos
Supersticiones	No se aprecian
Imaginación	No se aprecia
Inteligencia	Inteligente a nivel académico y emocional

Fuente: Elaboración propia a partir de Grossocordón, 2019, pp. 16 y 17.

Tabla 1. Ficha de análisis Dimensión Psicológica de Jack

Variable de análisis	Resultados
Arco de transformación	Traumático
Ambiciones	Llevar su negocio
Objetivos primarios/secundarios	Se enamora de Mel nada más verla y se da cuenta de que nunca había sentido eso
Tipo de conflicto	Interno porque no supera el dolor de la guerra y haber perdido allí a alguien y externo porque no quiere drogas ni gente que genere problemas en Virgin River
Frustraciones	Ha dejado embarazada a Charmaine y le ha dicho que se involucrará, aunque no quiere estar con ella
Temperamento/actitud ante la vida	Buen carácter y está contento de la vida que lleva en Virgin River
Carácter/tendencias	Sereno y calmado

Virtudes	Es cercano, sensible y tranquilo. Amigo de sus amigos y quiere ayudar a todo el mundo
Defectos	Quiere quedar bien con todo el mundo
Carisma	En el pueblo todos le adoran
Vida afectiva	Lleva dos años liado con Charmaine, aunque para él eso no es una relación
Autoestima/complejos	Viene muy herido psicológicamente y emocionalmente del tiempo que estuvo en Irak
Supersticiones	No las demuestra
Imaginación	Busca cómo acceder a Mel, compartir tiempo con ella, conocerla
Inteligencia	Es muy inteligente a nivel social, un líder

Fuente: Elaboración propia a partir de Grossocordón, 2019, pp. 16 y 17

Tabla 2. Estadios del viaje del héroe y de la heroína

Viaje Jack	Viaje de Mel
Jack se encuentra en Virgin River, el lugar en el que vive y donde tiene su bar desde hace unos años cuando Mel llega a este pueblo.	La huida de Mel a Virgin River no tiene nada que ver con la feminidad, sino con el dolor que le produce recordar a su difunto marido.
Jack se fija en Mel desde el principio pero se da cuenta de que lleva anillo de casada. Jack no sale de su hábitat para vivir la aventura	Mel no busca el amor romántico, no está abierta a comenzar ninguna relación ni a enamorarse
Hasta en tres ocasiones (una en cada temporada) Jack se muestra reacio a la relación con Mel, aunque está profundamente enamorado de ella.	La etapa previa a llegar a Virgin River es para Mel un descenso, y, aunque vive momentos emocionalmente complicados en los que recuerda que perdió a su bebé durante el parto y a su esposo en un accidente, busca siempre salir de esos sentimientos
El encuentro con el mentor	Ser capaz de abrirse a conocer a Jack
La travesía del primer umbral	En el caso de Mel, la relación con altibajos es con su hermana mayor, quien se considera que la ha criado y se aprecia el profundo vínculo que tienen
Mel se va del pueblo dos veces y el miedo de no volver a verla le supone a Jack una prueba	En las tres temporadas estrenadas, Hope es quien le ayuda a todo mientras que Charmaine intenta hacerle daño
Hope y Preacher	No se aprecia

Su principal enemiga en toda la historia es Charmaine, quien ha sido la persona con la que ha mantenido relaciones sexuales en los dos últimos años y a quien deja embarazada. Desde que ella conoce a Mel y cómo la mira Jack, Charmaine solo quiere hacerles la vida imposible y Jack es incapaz de lidiar por sí mismo con esto	No se llega a celebrar el matrimonio en las tres temporadas analizadas
En la tercera temporada, Jack no se ve capaz de mantener una relación con Mel porque teme hacerle daño no pudiendo darle un bebé, por lo que <u>prefiere dejarla</u>	
Lidiar con Charmaine es para Jack toda una odisea	
Que Mel se fije en él	
No lo hay	
No lo hay	
No lo hay	

Fuente: Elaboración propia a partir de Vogler (2002) y Murdock (1990)

Jack no sigue todos los estadios del viaje del héroe de Campbell y Mel no sigue ninguno del esquema propuesto por Murdock. Sin embargo, si revisamos los estadios del viaje del héroe masculino y los aplicamos a Mel, podemos afirmar que ella sí pasa por la gran mayoría de los estadios heroicos tradicionalmente asignados a personajes masculinos.

Tabla 2. Estadios del viaje del héroe de Mel

Viaje del héroe (Vogler, 2002)	Viaje de Mel
Mundo ordinario	Mel sale de Los Ángeles para instalarse en un pequeño pueblecito llamado Virgin River, donde ha conseguido un trabajo como enfermera matrona.
La llamada a la aventura	El primer capítulo supone la llegada de la joven
El rechazo de la llamada	Dado que su actual jefe no la quiere allí, ella se plantea abandonar el pueblo cuando los quince días de prueba terminen
El encuentro con el mentor	Hope y Jack le animan a que se quede y se olvide de lo que Doc le diga
La travesía del primer umbral	Asiste a un bebé abandonado
Las pruebas	Demuestra que es toda una profesional y que quiere adaptarse a la forma de vida de Virgin River y al sistema laboral que Doc tiene en su clínica

Los aliados	Cada vez son más porque los habitantes del pueblo descubren la profesionalidad y el gran corazón de Mel
Los enemigos	Charmaine
La aproximación a la caverna más profunda	Mel no termina de superar el dolor de la pérdida de su esposo porque se siente culpable de haber discutido con él y que eso provocara la pérdida del control del coche
La odisea o calvario	El descubrimiento del embarazo de Charmaine y tener que cuidar de ella a pesar de que ataca a Mel constantemente
La recompensa	Jack cada día se enamora más de ella
El camino de regreso	Mel acepta que su vida anterior no va a volver y que lo que está construyendo en Virgin River le está haciendo crecer como profesional y como persona
La resurrección	Se abre a superar sus miedos a perderlo todo formalizando la relación con Jack
El retorno con el elixir	La relación con Jack y un nuevo embarazo le llevan a seguir creciendo y superando sus miedos

Tabla 3. Tramas y subtramas

Personaje	Trama	Subtramas
Jack		Amistad con Preacher Relación laboral compleja con Brady Amor con Mel Problemas con Charmaine Conflictos con Calvin y Jimmy En la tercera temporada aparece su hermana pequeña, Brie, con ello se dibuja la trama familiar
Mel	Superar su vida anterior y reencontrarse a sí misma	Amistad con Hope y Lili Relación laboral con Doc Enamoramiento de Jack Relación familiar con su hermana Joey

Fuente: Elaboración propia a partir de Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 129

5. Discusión

Si bien partimos de la idea de que los medios de comunicación construyen un concepto de los géneros a partir del “reconocimiento y la consolidación de las diferencias entre hombre y mujeres” (Leal Reyes, 2017, p. 164), poco a poco, se están introduciendo nuevas tramas y subtramas y mejorando los personajes con el objetivo de presentar “nuevas estructuras

míticas, que proporcionan representaciones más igualitarias, a nivel de raza o sobre todo a nivel de género” (Fedele, Panells-de-la-Maza y Rey, 2021, p. 14). El género se aprecia con claridad en la serie analizada, ya que, descubrimos que mientras que Jack sí sigue la gran mayoría de los estadios del Viaje del héroe propuestos por Vogler (excepto el lugar en el que habita) y avanza internamente, Mel no sigue los de Murdock en ninguna de las tres temporadas.

Para empezar, Mel es enfermera, una profesión tradicionalmente asignada al género femenino por estar vinculada al cuidado y atención. Esto va aún más allá, Mel es matrona, por lo que está especializada en traer vidas al mundo, algo que, por cuestión biológica, solamente pueden realizarlo las mujeres. Por tanto, su profesión marca la fuerte presencia de la feminidad aunando tradición y actualidad en la profesión de la protagonista. Esto nos subraya el orgullo femenino que la protagonista siente, no quiere alejarse de su feminidad y tampoco la vincula al matrimonio. Sin embargo, sí podemos decir que Mel se encuentra en un proceso de iniciación, en concreto, en este caso se debe a la capacidad de empezar de cero en un lugar nuevo. Este hecho es algo crucial para el/la protagonista heroico/a de cualquier historia y también se representa en *Un lugar para soñar*. Mel ha sufrido un cambio radical en su vida y cree que estando lejos de su vida anterior le será más fácil aceptarlo y curarse. Se considera un proceso de iniciación puesto que Mel viene de haber vivido un descenso interior tras perder a su bebé y a su esposo en muy poco tiempo. Éste es el verdadero motivo de su llegada a Virgin River: alejarse de su vida anterior. Una vida que construyó a través del matrimonio y el embarazo, pero que, en menos de un año, perdió con los dos fallecimientos. Ambas muertes desembocan en un arco de transformación traumático idéntico al que está viviendo Jack, aunque, en su caso, ha sido por perder a uno de sus soldados en la guerra. Comprobamos con la psicología del personaje y, especialmente con el arco de transformación traumático que tanto Mel como Jack están viviendo que “la estructura arquetípica del viaje de la heroína permite, según Murdock (1990), responder a viajes psico-espirituales de las mujeres modernas, que empiezan con la separación de lo femenino (...) y termina con la integración de lo masculino y lo femenino (...), en una estructura cíclica” (Fedele, Panells-de-la-Maza y Rey, 2021, p. 14). En este sentido, sí puede decirse que el viaje psico-espiritual de Mel está presente en las dos temporadas, aunque sin alejarse de su feminidad, algo que comparte con Jack, quien no se aleja de una masculinidad amable y cercana con todos los que le rodean.

Sí es cierto que, al llegar a Virgin River, Mel tiene que lidiar con Doc, el médico del pueblo que lleva ejerciendo allí varias décadas y que no quiere ningún tipo de compañía. El techo de cristal se incluye en las tramas protagonizadas por personajes femeninos (Gavilán, Martínez Navarro y Ayestarán, 2019, p. 377). En realidad, es Hope, la alcaldesa del pueblo, quien ha contratado a la joven a escondidas. Para resolver el conflicto, Mel decide abrirse paso y demostrar que es válida profesionalmente, que ha llegado para ayudar y colaborar con sus conocimientos. Con esto se confirma que “la mujer ha encontrado su propio camino” (Raya Bravo, 2019, p. 4).

En las temporadas dos y tres, Mel está ya asentada y aceptada en el pueblo, pero tiene que lidiar con una diosa oscura: Charmaine. La joven ha quedado embarazada de Jack con

quien mantenía una relación de dos años. Su embarazo es de riesgo y Jack le pide a Mel que atienda a la joven. Ella, por supuesto, acepta como profesional, aunque Charmaine busca continuamente fastidiar a la enfermera, ya que sabe que Jack está enamorado de Mel. Si en la primera temporada ya hubo un acercamiento a Jack, en esta segunda, la relación comienza a consolidarse hacia el final. En la tercera temporada, ésta arranca con los dos protagonistas enamorados y, debido a un incendio en la casa de Jack, deciden compartir casa. Jack está bastante perdido y desorientado con la situación y a Mel le sobrepasa que Charmaine pueda ser madre mientras que ella no fue capaz de volver a quedar embarazada tras el parto en el que falleció su hija. Ambos aspectos no se resuelven en la tercera temporada. En esta última temporada, estrenada en 2021, Jack le dice a Mel que no puede darle un hijo, por lo que corta la relación y ella, animada por su hermana, decide someterse a un tratamiento de fertilización e intentarlo.

La unión de Mel y Jack les hace avanzar como seres humanos que evolucionan y crecen interiormente para ser capaces de afrontar las adversidades que han sufrido y que se están encontrando en el camino con el embarazo de Charmaine. También se ha incrementado, por otra parte, la introducción de conflictos interiores en las narrativas actuales (Fedele, Panells-de-la-Maza y Rey, 2021, p. 7). Esto, sin duda, queda latente en las historias en las que la protagonista es una mujer y claramente representado en la serie objeto de análisis donde tanto Mel como Jack necesitan arreglar sus heridas producidas, en ambos casos, por la pérdida de seres queridos. En nuestros días, la trama que más se repite en las historias es la relacionada “con el conocimiento de uno mismo” (Fedele, Panells-de-la-Maza y Rey, 2021, p. 7).

El conflicto externo de Mel es intentar comenzar una nueva vida, como también es el propósito de Jack. Esto es lo que les une y lo que guía las dos temporadas analizadas. Fijándonos en las subtramas de relación, descubrimos que la amistad no es un aspecto clave en Mel, quien no tiene problema en relacionarse con hombres y con mujeres, pero, sin embargo, no la vemos generar un vínculo amistoso similar al de Jack con Preacher. Asimismo, en la segunda temporada, Jack y Preacher realizan una reunión de amigos con varios de los ex militares con los que combatieron en el pasado. El grupo decide acampar, hacer barbacoa, beber y practicar deportes.

En el ámbito del amor, Mel y Jack se enamoran, pero no terminan de dar el paso de estar juntos, aunque sí que comparten tiempo, confidencias y mantienen relaciones sexuales en algunas ocasiones. Confirmamos así que, en la actualidad, es muy común que “la relación amorosa no sea el fin ni el objetivo de los personajes, sino que es más bien el medio a través del cual hacen su proceso de autoaceptación y emancipación, un proceso parecido al viaje de empoderamiento” (Fedele, Panells-de-la-Maza y Rey, 2021, p. 13).

A nivel familiar, Mel echa mucho de menos a su esposo y le duele no haber tenido hijos con él. Además, ella está muy vinculada a su hermana, quien no duda en hacerle una visita y la llama continuamente, tanto en la primera como en la segunda temporada. La familia, sin embargo, no forma parte del día a día de Jack, aunque, con el embarazo de Charmaine descubre que tendrá mellizos. Aquí es donde sale más a la luz la heroicidad de Mel puesto

que, aunque se muestra distante en cuanto a comenzar un romance con Jack, cuida de Charmaine en este embarazo de riesgo tal y como Jack le ha pedido y mantiene varias conversaciones con él sobre la paternidad. En la cuestión laboral, los dos personajes se encuentran muy bien posicionados y es donde más cómodos están: a Jack le encanta tener su propio negocio y Mel demuestra su pasión por ayudar a los demás con su profesión.

A esto se le une la trama del campamento de drogas dirigido por Calvin y controlado por Jimmy. Doc ejerce allí como médico, pero en una de las ocasiones, Jimmy captura a Mel, que va acompañada de Jack, para que cure al jefe (Calvin) que ha sido herido de un disparo en la pierna. La joven le salvó la vida en la primera temporada. En la segunda temporada, sin embargo, es Jack quien alerta a Calvin de que no quiere a sus chicos ni sus trapicheos en Virgin River. Esto tiene lugar a espaldas de Mel, quien no forma parte de esa subtrama aunque sí le recomienda a Jack que deje ese tema de lado porque los hombres de Calvin son peligrosos. Los dramas americanos actuales han introducido personajes femeninos significativamente más fuertes que en épocas anteriores (Weissman, 2016, p. 87). Y esta fuerza está claramente influida por la profundidad psicológica de los personajes, no solamente femeninos, sino también masculinos, que ayudan a ampliar la forma de relacionarse con otros personajes y moverse en la acción. Tanto Mel como Jack tienen gran profundidad psicológica. Todas las variables analizadas, exceptuando la imaginación y las supersticiones, aparecen representadas en ambos personajes. Esto nos lleva a afirmar la importancia de generar personajes profundos que vivan el mayor número de subtramas posibles para darles una amplia dimensión psicológica y que los espectadores se vean representados en, al menos, uno de los ámbitos de Mel o de Jack.

Asimismo, la profundidad psicológica de ambos amplía la relación que surge entre los dos: como hombre y mujer que se atraen, como amigos, como compañeros que viven una situación similar (huir de su vida anterior para olvidarla), como dos personas a las que les gusta ayudar a los demás y como habitantes del mismo pueblo que quieren que el lugar siga siendo tranquilo donde convivir en paz.

Esta nueva forma de representar personajes, tramas, subtramas y viajes del héroe y la heroína que nos encontramos en plena Era Postfeminista nos subraya la importancia de los medios como productores de opinión pública (Padilla Díaz, 2017, p. 62). Algo, sin duda, en lo que ha contribuido el hecho de que plataformas digitales como Netflix, Hulu, Amazon Prime Video, HBO, Showtime, Starz cuenten, cada vez más, con un gran número de mujeres creadoras que buscan una y otra vez diversidad en la representación femenina (Higueras-Ruiz, 2019, p. 92).

6. Conclusiones

El cambio de paradigma que encontramos en *Un lugar para soñar* está vinculado a la autoría femenina y a la búsqueda de personajes masculinos y femeninos que vivan conflictos internos que deban afrontar, aceptar y superar. Este hecho nos empuja hacia representaciones cada vez más igualitarias. Así comprobamos que Mel es sujeto actancial de las tramas y

subtramas en las que participa tanto como lo es Jack en las suyas y en las que comparten y que, en su viaje interior, que consiste en sanar sus heridas del pasado, Jack tiene mucho que ver, aunque más como compañero, amigo, apoyo y confidente que como el interés amoroso heterosexual tradicional que desemboca en un matrimonio para toda la vida. Asimismo, no podemos dejar de resaltar que, la forma en la que se construyen el personaje masculino y femenino difieren en aspectos relacionados con la muestra de las emociones, donde Mel es, poco a poco, capaz de verbalizar qué le ha ocurrido mientras que conocemos los traumas de Jack a través de sus sueños o *flashbacks* con los que revive momentos traumáticos. A esto es necesario añadir que se ha construido un personaje femenino con un viaje heroico propio del analizado por Campbell, pero adaptado a las circunstancias de la protagonista.

Vemos así cómo ya no se trata de que la protagonista se enamore y se case con su príncipe azul, aquí lo que predomina es que los dos personajes se ayudan a superar sus miedos, son capaces de aliviar el dolor que sienten, se reconstruyen internamente y facilitan la reconstrucción interna del otro. En esto, sin duda, está presente la profundidad psicológica que los dos presentan y en cómo se mueven por la acción, haciéndola avanzar hacia el alivio y la paz interior, en una evolución interna vinculado a un crecimiento psico-espiritual.

La familia, el amor, el trabajo y la amistad son historias de relaciones que cimientan y amplían la profundidad psicológica del personaje, ya que a través de estas relaciones apreciamos reacciones, decisiones y comportamientos. Las *showrunners* que han formado parte de las dos temporadas han reforzado este crecimiento interior de los personajes en todas las tramas y subtramas en las que participan. Comprobamos cómo las *showrunners* nos presentan la heroicidad femenina en las relaciones personales y a través de esos vínculos que el personaje femenino desarrolla con el resto del elenco, buscando que también sea así en el caso de la masculinidad.

7. Bibliografía

Campbell, Joseph (2001): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica.

Cassasole, E. (2013). Ojos de mujer observan el mundo: la escritura de viaje femenina. *Investigaciones Feministas*, vol. 4, pp. 241-254.

Chicharro Merayo, Mar (2013). Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista: *Ally McBeal, Sex and the City* y *Desperate Housewives*. *Papers* 2013, 98/1, pp. 11- 31.

Cuenca Orellana, N. (2019). *La construcción del género en las películas de Pixar Animation studios entre 1995 y 2015: modelos de masculinidad, feminidad y relaciones entre personajes*. Tesis doctoral. Universidad de Burgos: Burgos.

Cuenca Orellana, N. y Martínez Pérez, N. (2020). Igualdad de género y animación infantil en España: Myriam Ballesteros. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 3 (12), pp. 103-114.

Davis, R. (2004). *Escribir guiones: desarrollo de personajes*. Barcelona: Paidós Manuales de escritura.

Fedele, M.; Panells-de-la-Maza, A. y Rey, E. (2021). La ficción seriada desde el mitoanálisis: aproximación cualitativa a los argumentos universales en Netflix, Prime Video y HBO. *El Profesional de la Información*, v. 30, n.2, pp. 1-19.

Ford, J. (2018). Feminist cinematic television: Authorship, aesthetic and gender in Pamela Adlon's *Better Things*. *Fusion Journal*, (4), 16-29.

Gavilán, Diana; Martínez-Navarro, Gema y Ayestarán, Raquel. (2019). Las mujeres en las series de ficción: el punto de vista de las mujeres, en *Investigaciones feministas* 10 (2), pp. 367-384.

Higuera-Ruiz, M. J. (2019). Showrunners y personajes femeninos en las series de ficción de la industria televisiva norteamericana: *Sharp Objects* (Marti Noxon, HBO: 2018) y *Killing Eve* (Phoebe Waller-Bridge, BBC America: 2018-). *Admira*, nº 7, pp. 85-106. D.O.I.: <http://dx.doi.org/10.12795/AdMIRA.2019.07.04>

Jarava, N. y Plaza, J. (2017). Nuevas formas de ser mujer o feminidad después del postfeminismo. El caso de *Orange is the new black*. *Océanide* 9-7, pp. 1-14.

Lauzen, M., Dozier, D. y Horan, N. (2008). Constructing Gender Stereotypes Through Social Roles in Prime-Time Television, *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 52:2, pp. 200-214, DOI:10.1080/08838150801991971

Leal Reyes, C. A. (2017). El género como representación: una lectura desde la biopolítica. *Revista Latinoamericana de Comunicación*, pp. 159-177.

Marín, V. y Solís, C. (2017). Los valores transmitidos por las mujeres de las películas Disney. *Revista CS* (23), pp. 37-55.

McKee, R. (1997). *El guion*. Alba minus.

Mulvey, L. (1975). Placer visual y cine narrativo. *Screen* 16, 3, pp. 6-18.

Padilla Díaz, A. (2017). El feminismo como objeto de consumo en la sociedad del espectáculo en Blanco, M. y Sainz de Baranda, C. *Investigación joven con perspectiva de género II*. Instituto de Estudios de Género, Universidad Carlos III de Madrid, pp. 58-67.

Propp, V. (1998). *Morfología del cuento*. Akal.

Raya Bravo, I. (2019) *El viaje de la heroína. 10 iconos femeninos épicos del cine y la televisión*.

Sánchez-Escalonilla, A. (2001). *Estrategias de guión cinematográfico*. Ariel.

Seeger, L. (1996). *When women call the shots: the developing power and influence of women in television and film*. Henry Holt and Company Inc.

Steiff, J. (2018). To Lose My Mind and Find My Soul. The Masculine and Feminine in Films Set in the Forest. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación N° 91*, pp. 249-258.

Téllez Infantes, A.; Martínez Guirao, E.J. y Sánchez Colodrero, V. (2014). Género y diversidad en la educación. La interacción de mujeres con capacidades diferenciadas (mujeres no estándar) en un Centro Público de Educación Infantil y Primaria. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia, n. 9*, pp. 63-88.

Toscano Alonso, M. (2017). Frida Khalo en la gran pantalla. La representación cinematográfica de la artista mexicana en el *biopic*: El caso de Frida y Frida, naturaleza viva en Blanco, M. y Sainz de Baranda, C. *Investigación joven con perspectiva de género II*. Instituto de Estudios de Género, Universidad Carlos III de Madrid, pp. 68-74.

Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Ma Non Troppo.

Weissman, E. (2016). Women, Television and Feelings: Theorising Emotional Difference of Gender in SouthLAndand Mad Men, en García, A. N. (Ed.). *Emotions in Contemporary TV Series*. London: Palgrave Macmillan; pp. 87-101



Licencia Creative Commons
Miguel Hernández Communication Journal
mhjournal.org

Cómo citar este texto:

Nerea Cuenca Orellana (2022): Cambio de paradigma narrativo en la Era Postfeminista: estudio de caso de Un lugar para soñar, (Sue Teney, 2019-2020) en Miguel Hernández Communication Journal, 125 a 144. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/mhjournal.v13i.1375