

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITÉCNICA SUPERIOR DE GANDÍA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCUELA POLITÈCNICA
SUPERIOR DE GANDIA

***“Fake it till’ you make it:
la economía del placer femenino en
la ficción audiovisual”***

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autora:
Mireia Toledo Moya

Tutor:
Santiago La Parra López

GANDÍA, 2020

RESUMEN

Diferentes sociedades comprenden diferentes culturas. Algunas creen que la teoría de la economía sexual es real y que la mujer utiliza su sexualidad a cambio de obtener ciertos beneficios; otras, sin embargo, declaran que las sociedades igualitarias promulgan una sexualidad libre. Pero, por alguna razón, incluso en la más utópica de las ficciones, cómo una mujer disfrute del sexo forma parte del desarrollo del personaje y otorga un valor diferente a la ficción. Razón por la que en este proyecto se examinará la influencia que tienen los intereses económicos de las producciones en el placer femenino.

PALABRAS CLAVE: sexualidad, mujer, economía, sociedad, ficción, ética

ABSTRACT

Different societies comprise different cultures. Some believe that the sexual economics theory is real and the women use their sexuality in exchange for certain benefits; others, however, state that egalitarian societies spread free sexuality. But for some reason, even in the most utopian of fictions, how a woman enjoys sex is part of character development and gives a different value on fiction. Reason why this project will examine the influence that the economic interests of productions have on female pleasure.

KEYWORDS: sexuality, woman, economy, society, fiction, ethics

índice

ÍNDICE	3
1. INTRODUCCIÓN	4
2. OBJETIVOS	5
3. METODOLOGÍA	6
4. MARCO TEÓRICO	9
4.1 La teoría de la economía sexual	9
4.2 Los guiones sexuales	12
4.3 El placer	15
5. APLICACIÓN DE LA ECONOMÍA SEXUAL	22
05.1 La presentación de charlotte	23
05.2 El precio del placer femenino	24
05.3 El precio del matrimonio	28
05.4 La culpabilidad	30
6. DE LO GUIONES SEXUALES A LOS CINEMATOGRAFICOS	32
6.1 El guión pronatal	32
6.2 El guión romántico	33
6.3 El guión de la amistad	35
6.4 Guiones hedonista e instrumentalista	37
7. LAS SANTAS, LAS PUTAS Y LOS ORGASMOS	41
8. CONCLUSIONES	46
9. BIBLIOGRAFÍA	48
10. FILMOGRAFÍA	53

01. introducción

“Fake it till you make it” proviene de la expresión inglesa “Fake it until you make it” y se trata de un aforismo que sugiere que, imitando un comportamiento, cualquier persona es capaz de adquirir cualquier cualidad en su vida real. Este proyecto nace de la necesidad de estudiar una evolución muy específica en los medios audiovisuales: la sexualidad femenina -enfocándose, sobre todo, en la representación de su placer-. Y dicha evolución guarda una estrecha relación con el dicho que pone nombre a este trabajo, ya que representa el modo en que los orgasmos fingidos en los medios audiovisuales han pasado de ser un mito de la ficción teatralizado por mujeres que llegan al éxtasis absoluto tan solo con el roce de un pétalo, a una imagen más cercana y real donde las mujeres comparten abiertamente cuando el sexo no es satisfactorio.

Antes de seguir avanzando, un pequeño inciso: para simplificar el vocabulario a lo largo del trabajo se denominará ‘hombre’ a las personas con genitales masculinos, que se identifiquen como hombres, y ‘mujer’ a aquellas con genitales femeninos identificadas a sí mismas como mujeres.

Combinando los trabajos de Iris Brey en *Sexo y Series: las sexualidades femeninas, una revolución televisiva*, y de Kristen Ghodsee con su recopilación de artículos en *Por qué las mujeres disfrutan más del sexo bajo el socialismo*, este proyecto examinará qué tipo de idea se genera sobre el placer a consumidores de contenido con propuestas sexuales. Es importante tener en cuenta que algunas de esas propuestas, por sutiles que sean, se pueden llegar a convertir en la primera impresión de personas inexpertas en el ámbito sexual, por ello se debe prestar especial atención a las producciones que actualmente tratan la sexualidad con franqueza y sin artificios, presentándola como un evento en el que pueden participar una o más personas y cuyo fin es el placer. Producciones que pretenden romper con discursos que castigan el deseo de tal placer –sin importar si es en soledad o en compañía- y comulgan con un argumento basado en que el respeto y la seguridad son las principales preocupaciones. Este debate se convierte en la razón principal de este estudio, invitando a echar la vista atrás y estudiar el camino que ha hecho el placer –femenino en este caso– para llevar a ser más honesto y cercano a la realidad.

Han sido muchos los factores que han influido en la decisión y realización de este proyecto, siendo uno de los más importantes los avances que se han podido ver en las producciones para plataformas de *streaming*. Estas plataformas están, de algún modo, democratizadas por los usuarios: cuentan los visionados, los *likes* o *dislikes*, cómo y cuánto se habla de un producto en las redes, etc. Todo forma parte del

proceso de creación de nuevas narrativas y la comunicación ha pasado de ser de una única vía a ser una conversación fluida con infinitud de participantes. El público comparte y opina, y las productoras escuchan. Este podría ser el avance más importante para romper con los sesgos establecidos por cadenas, gobiernos y anunciantes; sobre todo, estos últimos han tenido gran parte de la responsabilidad de que, incluso hoy en día, se pueda escuchar en una cadena nacional la palabra 'pene' en múltiples ocasiones pero que exista la necesidad de inventar una palabra para evitar decir 'vagina'¹. La gran mayoría de cadenas públicas sobreviven gracias a inversores y publicidad, sin éstos no serían capaces de producir al nivel que lo hacen, por eso las voces de dichos colectivos son mucho más potentes e importantes en la toma de decisiones que la opinión del público. Y no es que no cuenten con la opinión de la personas que consumen su contenido, sino que estas personas han de ser el tipo de público al que los anunciantes quieren dirigir sus productos. Por ejemplo, una marca con evidentes ideales conservadores no querrá pagar el precio de un anuncio en *prime time* si lo que se emite en ese momento no está de acuerdo con sus valores. Y este es el precio de placer.

02. objetivos

El objetivo principal persigue visibilizar el conjunto de mitos y falsas creencias que los medios audiovisuales, de un modo general, han creado y alimentado en torno al placer femenino y a la sexualidad de las mujeres, al mismo tiempo, examinar de qué forma la ideología capitalista y heteropatriarcal han influido en la representación que se ha emitido en todo tipo de formatos audiovisuales. Se tratará de exponer y ejemplificar la relación que se guarda entre el contexto y la creación.

De un modo más específico, este proyecto pretende:

1. Desmitificar el placer femenino tal y como se ha representado.
2. Revisar ciertos tabúes que incluso las ficciones más 'atrevidas' han perpetrado.
3. Examinar el espejismo que existe entre los medios audiovisuales y la sociedad.
4. Constatar la forma en que el placer comienza a alejarse de la imitación y mostrar una versión más realista en las representaciones actuales.

1. Vagianos, A. (2015). "How Shonda Rhimes unwillingly coined the term 'Vajayjay'" en *HuffPost*. https://www.huffpost.com/entry/how-shonda-rhimes-unwillingly-coined-the-term-vajayjay_n_5644f6f1e4b0603773484e75

03. metodología

En este proyecto no se mostrarán análisis exhaustivos de ningún producto audiovisual o de personajes que aparezcan en éstos, se pretende crear un hilo conductor que trate de ejemplificar la evolución de las diferentes fases por las que la sexualidad de la mujer ha pasado, que tipo de formatos la han representado y cómo lo han llevado a cabo. Basar el proyecto en la evolución de una única producción no ayudaría a visualizar la envergadura del problema a tratar ni a integrar las teorías que Ghodsee recoge en los capítulos que dedica a la importancia de la economía en el sexo¹, la relevancia que tiene en la vida de las mujeres o la forma en que se emplea en función del contexto histórico o social en el que se desarrolle.

Es por ello que a lo largo de este trabajo se comentarán aquellas muestras en las que se hayan podido manifestar cualquiera de las actitudes que los autores de la teoría de la Economía Sexual atribuían a las mujeres en un intento de justificar conductas de moral tradicional en contraposición con aquellas que no se guiaban bajo los mismo ideales; como la relaciones evolucionaron de un modo paralelo bajo los gobiernos de la Unión Soviética, desarrollando los guiones sexuales como forma de discernir la importancia que se le otorgaba al sexo y al placer en las diferentes generaciones; y el tipo de 'castigo ejemplar' que la sociedad aún inflinge sobre el colectivo de mujeres y que Iris Brey subraya dentro de los arquetipos² de personajes femeninos que se han visto en las series.

El punto clave a tener en cuenta a lo largo de este proyecto es que, generalmente, los personajes de una serie tienden a evolucionar más que aquellos creados para largometrajes, razón por la que en este estudio se emplearán más ejemplos referidos a este formato que al resto; aunque se hará mención de todos ellos como medio por el que apoyar el objetivo principal de visibilizar las influencias que han rodeado y rodean a los personajes femeninos en las representaciones audiovisuales.

Como apoyo visual se ha recreado un mapa conceptual que relaciona a cada personaje con uno o más discursos de los que tanto Kristen Ghodsee como Iris Brey hablan en sus obras. Las relaciones creadas se desarrollarán seguidamente y los discursos que serán detalladamente explicados en el apartado de este mismo proyecto dedicado al marco teórico y ejemplificados en los capítulos posteriores, ya sea con los personajes que aparecen en el mapa

1. Ghodsee, K. (2019). "El capitalismo entre las sábanas: hablemos de sexo (primera parte)" y "A cada cual según sus necesidades: hablemos de sexo (segunda parte)" en *Por qué las mujeres disfrutaban más del sexo bajo el socialismo*, Ghodsee, K. Madrid: Capitán Swing.

2. Brey, I.(2018). "El sexo y la palabra" en *Sexo y Series: las sexualidades femeninas, una revolución televisiva*. Héroes de Papel.

o como con aquellos que no están. Sirva éste entonces como una mera guía del método seguido para la realización de este proyecto que busca enriquecerse con la mayor diversidad de ejemplos que sea posible.

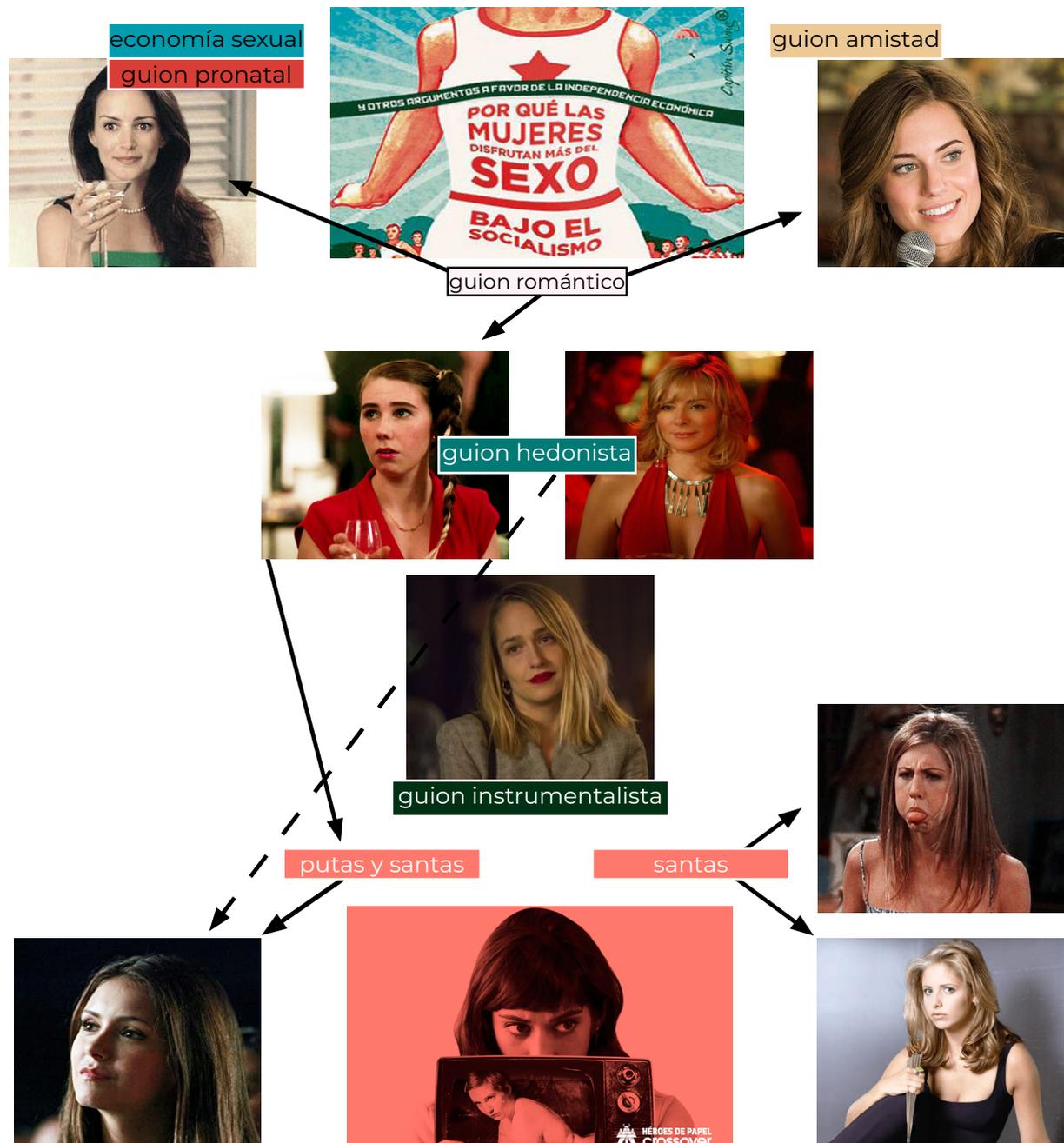


Figura 1. Mapa Conceptual

La primera figura corresponde a la representación de la *Teoría de la Economía Sexual*¹. Para ésta se buscaba un personaje que cumpliera con los valores de dicha teoría. Pero, como suele suceder en las series, los personajes no son planos y tienden a evolucionar de un modo más profundo al tipo de evolución que se puede ver en películas; por eso la primera imagen se vincula

1. Para desarrollar este apartado de un modo más breve, los conceptos que aparezca en cursiva serán debidamente explicados a lo largo del siguiente apartado dedicado al marco teórico.

A la vez, el guión romántico conduce a las nuevas generaciones de personajes que aún viven a medio camino entre la liberación y la tradición, pero que buscan otro tipo de relaciones en las que la economía tiene un protagonismo más leve e igualitario. Este guión se representa por medio del siguiente personaje, el cual funciona como vínculo hacia la evolución a el *guion de la amistad*, ambos guiones reflejan una separación del beneficio económico ,pero aún no le otorga gran protagonismo al placer en sus relaciones sexuales. El salto se da con el tercer personaje, quien encarnará una versión de mujer que se enfrenta a discursos anteriores y busca, a la vez, encuentros sexuales satisfactorios. En el momento en que el *guion hedonista* entra en la narrativa, el placer del personaje encuentra un protagonismo que no se había observado con anterioridad y evoluciona a dos estados en los que las mujeres serán clasificadas en función de cómo satisfagan sus deseos sexuales.

Dichos estados llevan al último de los guiones y abre los dos argumentos por los que se clasifican los personajes femeninos en el mundo audiovisual más *mainstream* ¹. El *guion instrumentalista* se clasifica como el extremo opuesto -y oscuro- de la economía sexual, es aquí donde una mujer que disfrute de su sexualidad será instrumentalizada y, por lo tanto, castigada por la sociedad que la disminuye a una mera fuente de placer sexual para los hombres. Entonces se crea la diferenciación entre *putas* y *santas*, las primeras serán representadas por personajes de mujeres que, vinculando su vida en gran parte a su sexualidad, tendrán una existencia llena de desgracias que estarán -en su mayoría- relacionadas con su estilo de vida más liberal. Las *santas* serán aquellas personificadas por mujeres cuya sexualidad es más bien un tabú o algo de lo que se evita hablar. Personajes basados en dos estereotipos de mujer aprobada por la sociedad y mujer que debe cambiar sus hábitos para ser aceptada en ésta.

1. Colaboradores de Wikipedia. (2020). *Mainstream*. Wikipedia, la enciclopedia libre. <https://es.wikipedia.org/wiki/Mainstream>

04. marco teórico

04.1 LA TEORÍA DE LA ECONOMÍA SEXUAL

En 2004, el psicólogo social Roy Baumeister escribió un artículo¹ junto a su colega Katheleen Vosh en el que analizaban el intercambio sexual entre parejas heterosexuales comparándolo con un acuerdo de mercado, donde la mujer ofrecería un servicio que el hombre, como demandante de éste, compraría. De algún modo, trataban de poner conclusión a la pregunta de por qué el hombre paga la cena, ¿qué beneficio se saca al invertir en una cita romántica?

Según se menciona en el artículo, esta parte de la sociedad -parejas heterosexuales- se podría estudiar a través de las leyes de mercado, donde los hombres ofrecen ciertos recursos a cambio de tener sexo con las mujeres. Este argumento podría confundirse fácilmente con las bases de intercambio sexual en la prostitución, donde una persona paga a otra a cambio del acceso a dicho intercambio. Pero, en este caso, se trata de una cotidianidad basada en la creencia de que el hombre tiene un deseo más ávido y primitivo por el sexo del que poseen las mujeres.

Por esa razón, las mujeres vendrían a ser las guardianas del acceso al sexo, el cual solo otorgan bajo ciertas circunstancias y cambio de algún tipo de beneficio, como, por ejemplo, la fidelidad, el matrimonio, hijos, etc. -Como pequeño inciso, de entre todos los 'beneficios' propuestos en este artículo, ninguno hace mención a la satisfacción sexual de la mujer-². La actividad sexual de las parejas, sus relaciones y decisiones privadas de cada persona involucrada, tienen cierta vinculación y se ven influenciadas por las condiciones del mercado. Bajo ciertos principios económicos se puede poner precio al sexo obedeciendo a las leyes de la oferta y la demanda, la competencia entre comerciantes y las variaciones del producto.

Años más tarde, Baumeister, Vosh y otros profesionales del campo de la economía y la psicología aplicaban esta teoría en un artículo para la revista académica *Journal of Economic Psychology*³. En él trataban el concepto de la

1. Baumeister, R. F., & Vohs, K. D. (2004). "Sexual Economics: Sex as Female Resource for Social Exchange in Heterosexual Interactions" en *Personality and Social Psychology Review*, 8(4), p. 339-363. https://doi.org/10.1207/s15327957pspr0804_2

2. Ghodsee, K. (2019). "El capitalismo entre las sábanas: hablemos de sexo (primera parte)" en *Por qué las mujeres disfrutan más del sexo bajo el socialismo*, Ghodsee, K. Madrid: Capitán Swing.

3. Baumeister, R., Reynolds, T., Winegard, B., & Vohs, K. D. (2017, 1 diciembre). "Competing for love: Applying sexual economics theory to mating contests" en *ScienceDirect*, 63(2017), p. 230-241. <https://doi.org/10.1016/j.joep.2017.07.009>

las relaciones sexuales como método de seducción, sino que también utilizaba el compromiso de la exclusividad sexual como parte del intercambio de bienes.

Esta extensión de la teoría sugiere dos bandos, cada uno con su lucha, que trabaja por conseguir sus propósitos sexuales o materiales. Por una parte, los hombres luchan consigo mismos por acumular la mayor cantidad de bienes materiales que sean capaces, siempre pensando en que sus bienes sean mejores y más abundantes que los de sus opositores. Por otro lado, las mujeres compiten entre ellas por realizar la mejor oferta, aquella que les proporcione el tipo de beneficios que esperan recibir de un hombre. Su competencia, según Baumeister (et. al. 2017), incluye:

[...] muestra de su atractivo sexual, ofreciendo sexo a un precio más bajo que el de sus rivales, buscando formas de mejorar sus activos físicos (ej. haciendo dieta), y usando la guerra de información para mancillar la reputación de sus rivales mientras se defiende a su propia reputación contra la información que otras usen en su contra.¹ (p. 230)

El principal objetivo de las mujeres sería entonces conseguir un hombre-proveedor de recursos materiales, y para ello usaría su atractivo sexual y la promesa de exclusividad; mientras que el hombre usaría sus recursos con el fin de adquirir su trofeo sexual a la altura de ser exhibido en sus círculos sociales.

La revisión de estos objetivos evidencia la irrelevancia que este estudio otorga a la satisfacción de las mujeres o su propio deseo, sobre todo si éste se mide en proporción con la que se le otorga al sexo opuesto. Kristen Ghodsee pone en el plano la cuestión de por qué los hombres se preocuparían por la satisfacción de sus compañeras cuando creen en la certeza de que los bienes materiales que les aportan ya son un pago proporcional por los servicios que reciben -entendiendo como servicios al acceso exclusivo a relaciones sexuales esporádicas-.

Por otra parte, Ghodsee pone también en tela de juicio las afirmaciones de Baumeister y Vosh en cuanto a la represión que las mujeres hacen de su propio deseo sexual. En su estudio afirman que el patriarcado no es el responsable de la humillación que las mujeres sufren cuando hacen un uso de libre de su sexualidad -o, dicho con sus palabras, cuando las mujeres son promiscuas-; sino que son las propias “rivales” quienes, a modo de castigo, utilizan la sexualidad de mujeres libres contra ellas por vender el sexo demasiado barato, haciendo de este modo que el precio del mercado baje.²

1. *Ibid.* [...] showing off her sexual charms, offering sex at a lower price than rivals, seeking to improve her physical assets (e.g., by dieting), and use of informational warfare to sully rivals' reputations while defending her own reputation against malicious gossip.

2. *Ibid.*

Es importante no perder de vista las opiniones externas sobre esta teoría, qué colectivos la critican y cuáles la apoyan. Entre sus detractores se encuentran un grupo de psicólogos que critican la teoría afirmando que ésta se basa en una falsa hipótesis sobre que el deseo de la mujer es menor que el del hombre y que, a su vez, la mujer cobija un deseo natural de ser proveída por los recursos de sus compañeros. Obviamente, en este lado se encuentran también diversos colectivos feministas que señalan la misoginia de premisas profundamente patriarcales, haciendo alusión a la parte en que el precio del sexo varía según el grado de *deseabilidad* que ofrece la mujer, la cual es una percepción totalmente determinada por los compradores del sexo opuesto.

Aunque son realmente significativas las voces que hablan en contra de esta teoría, lo son mucho más aquellas que, en la actualidad, siguen apoyando las ideas expuestas ante el argumento de formular un planteamiento que consideran intuitivo. Alarma que sea un argumento profundamente apoyado por sociedades individualistas y sumamente capitalistas como la estadounidense, lugar en los que Kriteen Ghodseen aplica sus críticas al modelo capitalista y lugar donde se desarrollan la gran parte de tramas que se estudiarán a lo largo de este documento.

A modo de conclusión de este apartado, cabe mencionar a un grupo concreto perteneciente a la parte de la sociedad que avala la teoría de Baumeister, y cómo ésta se ha degenerado en discursos de odio proclamados por dicho grupo. Se trata del Instituto para el Estudio de la Familia y la Cultura de Austin (Texas)¹, donde se creó un vídeo de animación² explicando las razones por las que la mujer era la 'culpable' de la bajada en la tasa de matrimonios, a la vez que la responsable del fracaso de hombres que aún no han salido del hogar familiar. El vídeo se hizo viral y pone la mira en el fácil acceso a métodos anticonceptivos como causa de la liberación sexual de la mujer. Disminuir el riesgo de embarazo no deseado supone un problema para las mentes conservadoras de la sociedad que consideran la satisfacción sexual -y más concretamente la de la mujer- como un componente irrelevante.

1. Austin Institute for the Study of Family and Culture.

<https://www.austin-institute.org/>

2. *La Economía del Sexo*. (2014). [Vídeo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=VyHTbxTcxag>

04.2 LOS GUIONES SEXUALES

El modo poco ortodoxo de empezar esta sección dedicada a los 'guiones sexuales' se debe a la figura de Alexandra Kollontai y la importancia de su paso por la historia de Unión Soviética. Incluso si consideraba el placer como un lujo de la burguesía, abogaba por una libertad sexual para la mujer al nivel de la de sus compañeros masculinos. Sus ideas llegaron a crear cambios en diversos países de la URSS y su papel generó el ascenso de más mujeres a altos cargos en países gobernados por el Socialismo de Estado.

En cuanto a las relaciones sexuales, la moralidad comunista exige, antes que nada, el final de las relaciones basadas en consideraciones financieras o económicas de cualquier tipo. La compraventa de caricias destruye la noción de igualdad entre los sexos, socavando así la base de la solidaridad sin la que la sociedad comunista no puede existir.¹

(Citado por Simkin, J. 1997)

Las ideas de Kollontai, aunque eran acertadas y estaban muy adelantadas a su época, en 1921, en plena Revolución Soviética, la cuestión de género no era uno de los asuntos de más urgencia a tratar ni el que más sensibilidades levantaba entre los líderes revolucionarios. Se buscaba conseguir la igualdad entre sexos en algunos aspectos de la sociedad, como el trabajo, pero no de desmontar los arquetipos en los que se habían construido la mayor parte de las sociedades hasta la época. Sin embargo, su visión perduró y llegó hasta la actualidad e, incluso, algunas de sus medidas llegaron a implantarse en algunos países del bloque del Este durante las décadas de 1970 y 1980.

Tras la caída del régimen, dos periodistas - Anna Temkina y Elena Zdravomyslova- entrevistaron a mujeres pertenecientes a dos grupos de clase media, con el propósito de estudiar cuáles habían sido los cambios entre las generaciones de tales mujeres al encontrarse con la descripción de dichas entrevistas, basadas en las propias experiencias amorosas de las entrevistadoras. Esto les llevó a descubrir que las mujeres hacían uso de cinco narrativas o guiones para referirse a las experiencias de sus relaciones heterosexuales. A estos discursos Temkina y Zdravomyslova los denominaron 'guiones sexuales'², los cuales se clasificaban en: el guion pronatalidad, el romántico, el de la amistad, el hedonista y el instrumental.

1. Simkin, J., "Alexandra Kollontai" (1997 actualizado 2020), *Spartacus Educational*. <https://spartacus-educational.com/RUSkollontai.htm>. Kollontai, A. M. (1921): *Tesis sobre la moral comunista en el Ámbito de las relaciones conyugales*. Marxists Internet Archive. <https://www.marxists.org/espanol/kollontai/1921/002.htm>. Kollontai, A. M. (2015). *Autobiografía de una mujer sexualmente emancipada*. Horas y Horas.

2. Temkina, A., & Zdravomyslova, E. (2015). "The Sexual Scripts and Identity of Middle-Class Russian Women" en *Sexuality & Culture*, Vol. 19, p. 297-320. <https://doi.org/10.1007/s12119-015-9272-7>

Durante las primeras entrevistas, realizadas en 1997, descubrieron que la generación 'silenciosa' soviética¹ -nacida entre 1920 y 1945- se ajustaba al guion pronatalidad, tanto que para ellas el sexo en el matrimonio no era más que un proceso engorroso por el que tenían que pasar si querían tener bebés, no había cabida para el placer dentro de su perspectiva de pareja.

A pesar de que el aborto fue aprobado de nuevo en 1955, para las mujeres, la perspectiva de mantener relaciones sexuales por otros motivos que no fueran procrear se antojaba más tediosa que placentera. Esto se debía, en parte, a la doble carga las mujeres soviéticas tenían que soportar por seguir siendo las responsables de los cuidados de la familia y de sus trabajos. Para ellas, el sexo no era algo deseado.

El guion romántico surgió de la siguiente generación, la que había nacido entre el 1945 y 1965. Ellas vivieron la muerte de Stalin y, con ella, un cambio de régimen que se alejaba del anterior. Las narrativas generales habían cambiado y se habían distanciado del guion pronatal -aunque éste seguía estando presente-. A pesar de la falta de intimidad derivada por la escasez de espacio, las mujeres habían encontrado una forma de disfrutar su sexualidad desde una perspectiva afectiva. Esta generación fue la impulsora de los guiones romántico y de amistad, los cuales aparecieron como complemento del discurso previo. Los estudios psicológicos posteriores indican que entre la sociedad soviética empezó a tomar conciencia de la importancia de conceptos como el amor verdadero, intereses comunes en la pareja y unidad espiritual.

[...] la vida sexual se interpreta como parte integral de unas emociones y sentimientos intensos, el sexo se describe como un atributo del amor, el romance y pasión...2 (Temkina, A., & Zdravomyslova, E. 2015, p.306)

Este argumento legitima la visión de los primeros socialistas y las ideas que Kollontai compartía sobre una forma de sociedad en la que las contemplaciones económicas tuvieran una influencia menor en la elección de una pareja.

A finales de la era soviética el guion de la amistad se había convertido en la narrativa central. No desde la perspectiva más actual de 'amistades con beneficios', sino desde una visión basada en dos personas que trabajan juntas, que se respetan y tienen confianza, un tipo de pareja que comparte otro tipo de intimidad y que ha dejado de lado los discursos de la procreación o el romanticismo. Las entrevistadoras expresan que este guion pudo haber

1. La generación silenciosa fueron hijos de la Gran Depresión, cuyos padres, después de haberse deleitado durante los felices años veinte, se enfrentaban a grandes dificultades económicas y luchaban por mantener a sus familias. Aunque este término no se usa para denominar a aquellas personas nacidas en la Unión Soviética, las autoras acogen el concepto para referirse a los hijos de la generación de la fallida 'revolución sexual' iniciada con las ideas y planes de Kollontai.

2. Temkina, A., & Zdravomyslova, E. (2015). "The Sexual Scripts and Identity of Middle-Class Russian Women" en *Sexuality & Culture*, Vol. 19 (2015), p. 297-320. <https://doi.org/10.1007/s12119-015-9272-7>

surgido gracias a la independencia económica que las mujeres soviéticas habían alcanzado. Al eliminar la necesidad de ser dependientes de un hombre -en este caso se entiende a cualquier hombre en la vida de una mujer, tanto si éste es su pareja como si es un pariente varón- y ser capaces de cubrir sus necesidades básicas por sí mismas, su sexualidad deja de ser una moneda de cambio y pasa a convertirse en un placer que compartir con otra persona. La teoría de la economía sexual se puede ver reflejada en este cambio de paradigma, dado que esta situación se produce en los países donde se vive bajo un estado de bienestar que vela por asegurar unos derechos mínimos a todos los ciudadanos -incluidas las mujeres-, demostrando la brecha existente entre países sumergidos en políticas capitalistas y aquellos que viven en regímenes socialistas.

El pueblo soviético salió a la calle clamando por la libertad, contra el comunismo de Estado en el que se basaba su sociedad. La forma en que Svetlana Alexievich recoge testimonios de quienes vivieron la caída de la URSS en *El fin del «Homo soviéticus»*⁷ retrata perfectamente cómo, de un modo abrupto, se reincorporó la economía sexual a la cotidianidad de las relaciones dentro de una generación que había nacido y crecido amparada bajo el estado de bienestar y que comenzó a adoptar 'vicios' del capitalismo más feroz -como prostitución, mafia, drogas...-. Si bien algunas de las políticas adoptadas por el comunismo pueden ser de moral cuestionable, no deben caer en el olvido los avances que se consiguieron en materia de igualdad. Quizás los motivos por lo que se hicieron tales avances no buscaran resultados que afectaran a la libertad sexual de las mujeres, pero así lo hicieron y fueron el fruto de una economía más equitativa. La cual, tras ser destruida, precipitó el retorno a un mundo donde la sexualidad femenina volvía a ser una mercancía.

Temkina y Zdravomyslova descubrían así los últimos guiones basados en las entrevistas realizadas a las primeras mujeres de la generación postsoviética. Los dos surgieron al mismo tiempo y fueron impulsados por la misma causa: la entrada del capitalismo en Rusia y los países del Este. El primero a tratar será el guion hedonista, éste formulaba el sexo como un acto físico, cuyo objetivo era la obtención de placer individual, en ocasiones acompañado por juguetes o artilugios que eran impensables antes de la llegada del capitalismo y que estimulaba el consumismo por puro el puro placer.

Como punto final, se hablará del guion instrumentalista. De un modo crudo se podría resumir como la versión más fiel de la mercantilización del sexo. Para explicarlo mejor, las entrevistadoras argumentaban:

La comercialización de distintas esferas de la vida social, la polarización de los géneros y la desigualdad, unidas a la falta de recursos, legitiman el guion instrumental de la sexualidad. Este guion presupone que la

7. Aleksievich, S. (2018). *El fin del «Homo Sovieticus»* (1a ed.). Acantilado.

*sexualidad femenina se puede intercambiar de manera provechosa por recursos materiales. En este guion, el matrimonio se representa como un cálculo.*¹ (Temkina, A., & Zdravomyslova, E. 2015, p.307)

Los estragos que dejó la entrada al capitalismo pudieron observarse mediante un notable incremento del trabajo sexual -muchas mujeres perdieron sus trabajos, ayudas sociales e incluso sus casas-, la pornografía -totalmente vetada, aunque clandestinamente distribuida, bajo el comunismo- y el retorno de los matrimonios de conveniencia. A lo cual se unió la figura de hombres ricos que mantenían a sus amantes, figura actualmente conocida como *sugar daddy*². Resulta que eran precisamente todas las políticas sociales implementadas por el comunismo de Estado, las que crearon una tregua en las relaciones afectivas. Las mujeres tuvieron el control de sus vidas sexuales y éstas dejaron de basarse en vender al mejor precio para dar con el mejor postor.

04.3 EL PLACER

Desde edades tempranas las personas son educadas en diversas materias que se suponen son las adecuadas para el desarrollo correcto de cada individuo. Entre los temas que se estudian está la biología, en la que se empieza con nociones muy generales sobre la naturaleza del cuerpo humano y, al paso de los años académicos reglamentarios, se adentra en el estudio de cada pequeña partícula que compone un organismo. De memoria, una persona de entre quince y dieciséis años deberá ser capaz de nombrar cada parte de múltiples tipos de células que se encuentra en su cuerpo; deberá ser capaz también de reconocerla y dibujarla si así se requiere. Sin embargo, existe una carencia que incumbe a la biología de las personas y su futura salud sexual.

Cuando se habla de salud sexual -normalmente- se refiere a la práctica de sexo seguro, más concretamente a la prevención de enfermedades de transmisión sexual o de embarazos indeseados. Dichas prácticas, aunque necesarias y útiles, solo abarcan una parte de lo que un encuentro sexual supone: la parte física desde un punto de vista biológico. Pero ¿qué hay de la parte emocional? ¿Dónde se aprende a mantener otro tipo de cuidados físicos que no atañen solo a la transmisión de enfermedades o embarazos? Pues bien, esas partes normalmente no son un discurso ofrecido a la hora de educar sobre sexualidad a las generaciones más jóvenes. Esas partes se hablan en círculos pequeños, se basan en experiencias, rumores, representaciones en diferentes medios y -la más perjudicial- en el porno. Eso supone que la primera idea que se tiene sobre relaciones sexuales proviene

1. *Ibid.* pág. 13 (p.307)

2. Urban Dictionary: *Sugar Daddy*. (2016). Urban Dictionary. <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Sugar%20Daddy>

de fuentes que no suelen contar con una gran fiabilidad y que el acceso a una educación sexual real y que preste atención a todo tipo de cuidados, se convierte en un “lujo” que no todo el espectro de jóvenes adolescentes puede alcanzar.

Centrando esta problemática en la búsqueda del placer y la satisfacción sexual, ¿cuál es el precio para cada una de las partes? Lili Loofbourow escribió en 2016 un artículo para *The Week* con el siguiente título: ‘El precio femenino del placer masculino’¹. Comienza señalando la comodidad con la que la sociedad acepta de las lágrimas de una mujer durante el acto sexual. Esto abre la cuestión de las primeras impresiones que tienen tanto hombres como mujeres ante las expectativas de la primera ocasión en la que mantengan relaciones sexuales con otra persona -en este caso dichas relaciones se refieren a aquellas que incluyan penetración-. El discurso está tan normalizado que, como regla general, la primera idea que una mujer creará sobre el sexo es la del dolor. Para empezar, porque esa primera idea viene dada desde la perspectiva heteronormativa de que una relación sexual es completa solo si involucra la penetración. Sin embargo, esa idea no llega al espectro masculino, de hecho se generaliza una idea basada en la normalización del dolor de la mujer en contrapunto al placer que ellos esperan experimentar. Para Loofbourow este es el precio que le pone al placer de un hombre.

Los resultados de diferentes encuestas apoyan los argumentos que la escritora desarrolla en su artículo. Profundizando en algunas de ellas se encuentra la pregunta de ¿qué supone una mala experiencia sexual para ambas partes?² Un 30 por ciento de las mujeres encuestadas afirmaron sentir o haber sentido alguna vez dolor durante la penetración vaginal. De los hombres incluidos en la encuesta, solo el 7 por ciento había sentido alguna molestia leve durante el mismo acto. Como conclusión, Loofbourow determinó que, en respuesta a la pregunta inicial, cuando que una mujer habla de una mala experiencia sexual tiende a hacer referencia a situaciones en las que se ha podido sentir coaccionada, emocionalmente incómoda o situaciones en las que ha sufrido cualquier dolor físico -siendo esta la más común-. Por el otro lado, cuando un hombre hace alusión a una mala experiencia suele mencionar una situación aburrida o una compañera demasiado pasiva.

Para una mujer, un encuentro sexual satisfactorio se basa en un encuentro sin dolor. Para su compañero, la satisfacción se determina por el número de orgasmos que consiga durante este encuentro. Esta idea remite a la encuesta que

1. Loofbourow, L. (2018). "The female price of male pleasure" en *The Week*.

<https://theweek.com/articles/749978/female-price-male-pleasure>

2. Herbenick, D., Schick, V., Sanders, S. A., Reece, M., & Fortenberry, J. D. (2015). "Pain experienced during vaginal and anal intercourse with other-sex partners: findings from a nationally representative probability study in the United States" en *The journal of sexual medicine*, Vol. 12(4), p. 1040-1051.

<https://doi.org/10.1111/jsm.12841>

Eva Ferreras realizó en 2018 para su artículo¹ sobre la sexualidad femenina en el medio online *Contexto y Acción*. En ella preguntó a un total de 154 mujeres con qué frecuencia fingían orgasmos, a lo que el 51'3% afirmó haber fingido alguna ocasión. De entre ellas, casi el 70 declaraban hacerlo con regularidad, incluso con sus parejas de confianza. Al preguntarles la razón por la que fingían orgasmos concluyó con que las razones más comunes entre las participantes eran la intención de no herir los sentimientos de sus parejas o el miedo de encontrarse ante una reacción agresiva. La resolución de estos datos otorgan un valor considerable a la educación que no llega de una forma reglada y al modo en que ésta influye en la vida sexual cotidiana de cada persona. Normalizar el dolor en las relaciones sexuales -por ambas partes- genera una idea equivocada de lo que el sexo puede ser y sobre lo que una relación sana debería aspirar. La conclusión invita a reflexionar el peso que la cultura de la tradición heteropatriarcal tiene sobre un colectivo que representa la mitad de la humanidad.

El estudio del placer femenino ha pasado por diversas fases a lo largo de la historia. Uno de los estudios que todavía cuentan con gran influencia -aunque existan teorías que contradicen a éstos²- en la actualidad fue realizado por Sigmund Freud³, quien resolvió que existían dos tipos de orgasmos en las mujeres, el clitoriano y el vaginal, y determinó que el segundo invalidaba al primero ya que la estimulación del clítoris representaba la inmadurez de la mujer, la cual lo sustituía en su adultez por el orgasmo vaginal. Incluso aunque hoy en día se ha demostrado que el orgasmo vaginal viene dado por la estimulación del clítoris, todavía existe un gran número de personas desinformadas que contemplan que el placer de la mujer solo se alcanza por la vía de la penetración. Esto vendría siendo una apología a una cultura que defiende la necesidad de un pene -entendiéndose en este contexto como cualquier objeto con forma fálica, ya sea un pene real como un consolador- en cualquier relación sexual, incluso si ésta es entre dos personas con vulva.

El tema de la penetración suscita discusiones de todo tipo en torno a cuándo y cómo una mujer comienza su vida sexual. Tradicionalmente se conoce como 'perder la virginidad' a la consumación sexual de un hombre y una mujer en la que se practique penetración vaginal. La teoría de Freud se traduciría así en que una mujer que solo haya practicado sexo con otras mujeres, se la consideraría virgen toda su vida⁴. En las décadas de los 50 y 60 se hicieron universalmente famosos los estudios⁵ que William Masters y Virginia Johnson realizaron sobre el placer y la estimulación femenina, su proyecto estuvo rodeado de detractores y

1. Ferreras, E. (2018). "¿Qué pasa con la sexualidad femenina?" en *Contexto y Acción*.

<https://cxt.es/es/20180411/Politica/18927/Mujeres-sexualidad-feminismo-placer-cuerpo.htm>

2. Brody, S., & Costa, R. M. (2008). "Vaginal orgasm is associated with less use of immature psychological defense mechanisms" en *The journal of sexual medicine*, Vol. 5(5), p. 1167-1176.

<https://doi.org/10.1111/j.1743-6109.2008.00786.x>

3. Citado por Koedt, A. (1997) "The Myth of the Vaginal Orgasm" en *The Feministe Zine* <http://www.feministezine.com/feminist/modern/The-Myth-of-the-Vaginal-Orgasm.html>

4. *Murió virgen, solo tuvo sexo lesbico*. (2016). MIRALES.

<https://www.mirales.es/murio-virgen-solo-tuvo-sexo-lesbico>

5. Masters, W., & Johnson, V. E. (2010). *Human Sexual Response* (Illustrated ed.). Ishi Press.

gran controversia porque se atrevieron a formular una idea del placer en la que la mujer no necesitaba de un hombre o de la penetración para alcanzar el orgasmo. Tanto el orgasmo como el clítoris han tenido su importancia en determinados momentos de la historia, aunque siempre se ha basado en cuál era el grado de influencia que el orgasmo tenía en la procreación. Han tenido un papel más o menos importante durante siglos. Por ejemplo, Hipócrates convirtió al clítoris en la estrella invitada defendiendo que las posibilidades de fecundación aumentaban si la mujer llegaba al orgasmo durante las relaciones. La desaparición del clítoris fue algo gradual y surgió ante el temor que tenían los hombres al no ser relevantes para la satisfacción sexual de las mujeres. A este proceso de eliminación del placer en las relaciones ayudaron también diversos estudios que desmentían la teoría de Hipócrates, afirmando que el orgasmo era irrelevante a la hora de mejorar o no las posibilidades de fecundación.

La forma en que la ficción ha representado el placer se ha visto más influida por los últimos estudios nombrados y por la teoría de Freud. Eso explicaría la escasez de representación que existe o el poco realismo que acompaña a una escena de sexo en la que la mujer parece alcanzar el orgasmo -en la mayor parte de las veces- por medio de la penetración. Un fiel reflejo de ello son las versiones de *empotramiento* en las que la pareja comienza el acto sumergiéndose de lleno en el coito, creando una idea de que ambas personas están listas para penetrar y se penetradas en cuestión de segundos. Este tipo de escenas no suelen tener una duración más larga de un o dos minutos y suelen acabar cuando el hombre llega al orgasmo. Idílicamente, en alguna de ellas, la mujer llega al mismo tiempo o poco después de él. Este tipo de escenas alimentan la idea de un sexo poco realista, asumiendo que una mujer estará lista para la penetración sin ningún tipo de estimulación previa y que tiene una gran facilidad para llegar al orgasmo, incluso si el tipo de orgasmo representado se genera por medio de un acto sexual que -como está comprobado- le puede generar placer pero raramente le llevará al clímax.



Figura 2.. Representaciones fingidas de orgasmos en *Éxtasis* (1934), *Cuando Harry encontró a Sally* (1989) y *Mujeres desesperadas* (2004)

Desde que el placer femenino ha llegado a las pantallas ha evolucionado en la forma en la que se ha conseguido, mientras que en los inicios el clímax se daba a entender por medio de la expresividad de su cara -recurso que se sigue utilizando cuando la productora o cadena no quiere dar demasiados detalles o cuando el personaje no se ha concebido con tal idea-, al relajarse las normas que permitían censurar según qué cosas, la mujer comenzó a mostrar un poco más de ella durante el acto.

La ideología de un país, un canal, de la productora o de los anunciantes puede marcar la diferencia en cuanto a cómo y cuánto se muestra en las producciones. A la hora de realizar cualquier proyecto audiovisual se tiene en cuenta la rentabilidad de éste, obviamente cuanto mayor sea el público al que va dirigido mayores serán los beneficios. Pero es precisamente este intento de llegar al mayor público posible lo que impide que las representaciones de según qué actos se vean truncadas o, incluso, eliminadas. De algún modo, la globalización audiovisual impone una censura que sería innecesaria si no se aspirase a llegar al mayor número de personas.

Según qué momento de historia y según qué culturas, las representaciones han tenido que pasar por un examen exhaustivo de censura para eliminar todo aquello que no encajase con la moral oficial. Y aunque en la actualidad no existe una censura propiamente dicha -entendiéndose como normas impuestas que se tienen que acatar- en gran parte de la sociedad, ésta aún influye en el modo en que se plantean las propuestas audiovisuales. Si se busca gustar a la mayor parte de la audiencia, se debe tener muy en cuenta los valores del público más tradicional; es por ello por lo que la libertad sexual puede verse representada bajo ciertas condiciones.

Que grandes productoras como *Disney* no usen su influencia para introducir nuevos conceptos que amplíen el espectro de referentes sexuales en sus producciones, se debe únicamente a la intención global que atribuyen a sus productos. Por ejemplo, una pequeña alusión a la homosexualidad en alguna de sus películas podría costar el veto en países donde ser parte del colectivo se considera ilegal. Y es precisamente la falta de referentes lo que promueve una sociedad más cerrada respecto a libertades -tanto sexuales como de identidad- más actuales, lo que a su vez alimenta la representación 'descafeinada' o encarnado bajo ciertos estereotipos de miembros de colectivos como el LGBTQ+ o el de las mujeres. Cuando se habla de una versión estereotipada o descafeinada se hace alusión a una versión condicionada por los resquicios de códigos de censura ¹ -como el conocido *Código Hays*- en los que, a finales de su vigencia, se podían ver mujeres con libertad sexual discordante con la moralidad de la época o personajes caracterizados como parte del colectivo *queer*.

El desarrollo de las influencias que han tenido los códigos de censura en el tema principal de este estudio se ha caracterizado por la creación de dos grupos del colectivo de mujeres que se han diferenciado por medio de estereotipos más o menos exagerados: las *santas* y las *putas* ². Esta diferenciación, llevada a cabo en términos deliberadamente impactantes, sigue siendo aplicada a personajes

1. *Por qué todos los villanos de Disney son gays: Queercoding* (2020) [Vídeo]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=AIFsbuEGq5I>

2. Brey, I. *Sexo y Series: las sexualidades femeninas, una revolución televisiva*. Héroes de Papel. (2020), págs. 56-61

femeninos actuales, sea cual sea el tipo de producto audiovisual. Se trata de crear dos conciencias basadas en la forma en que una mujer disfruta su sexualidad. Incluso si actualmente se han derribado infinidad de tabúes respecto al cuerpo femenino y su representación, el hecho de que aún existan medios o grupos sociales que consideran poco correcto o inmoral algunos comportamientos o detalles que se refieren a la mujer y sus libertades, hace más necesario aún el la reivindicación de una educación sexual más amplia y la potenciación de producciones más desmitificadas y realistas.

Las *santas* conforman la gran mayoría de protagonistas femeninas de series y películas desde, prácticamente, los inicios del cine hasta la actualidad. Son personajes caracterizados como moralmente correctas, fáciles de aceptar por la moralidad burguesa dominante y que conforman los requisitos para ser el perfecto mito de 'la vecina de al lado'. Han liderado series de todos los géneros, lo que ayuda a entender que los patrones por lo que se crean estos personajes son por causa de su género y no por razones de la trama. Estos personajes tienen una relación con el sexo mayormente pasiva y prácticamente no muestran interés o deseo sexual hacia alguna práctica o hacia alguien, si no que el sexo llega a ellas a través del resto de compañeros de trama. Normalmente dichos compañeros suele ser un grupo de hombres diversos, que pasen por su vida con diferentes intereses, ya sean paternalistas o sexo-afectivos. Aunque estos estímulos o acercamientos sexuales pueden ocurrir también por medio del personaje que encarne a la *puta*.

Muy probablemente la *santa* será una mujer modelo, exitosa en sus estudios o profesión, dedicada a su familia, amable de un modo general y centrada en su futuro, en el cual también estará incluida la relación modelo a la que aspira -el término 'aspirar' apoya el nivel de importancia que tiene su futuro romántico respecto a su futuro profesional-. En muchas de las ocasiones la trama y el mismo personaje mostrarán su frustración por no tener éxito en su vida romántica, prácticamente olvidando el resto de los aspectos como si no se tuviera todo hasta que se tiene una pareja.

Los resquicios de códigos morales impuestos se dejan ver en algunos giros argumentales cuando el personaje de la *santa* curiosear con su sexualidad y esta curiosidad le lleva a un vórtice de malas experiencias -que afectarán también a su vida profesional y a su relación con el resto de personajes- que llegarán a su fin cuando asuma la responsabilidad de sus decisiones, aprenda que éstas no fueron las adecuadas y se reconcilie con la versión anterior de su personaje. Este giro en la trama es un recurso al que las productoras acuden cuando quieren perpetrar una moralidad tradicional, enviando un mensaje negativo para aquellas personas que tengan intereses sexuales, sin importar la edad de éstas. La moraleja que esperan que la audiencia aprenda es que si se comportan como la *puta*, el resto de su vida peligrará.

Para concluir, la *puta*. Este personaje funciona como contrapunto de la *santa*. Será una chica que, probablemente, provenga de fuera del entorno donde sucede la trama, dato que ayuda a que el espectador entienda que su mente es diferente. Normalmente hará alarde de un modo más o menos provocativo de su sexualidad, lo que funcionará como detonante para que el resto de personajes masculinos de la trama -incluido aquel personaje que esté diseñado desde el principio como el destino romántico de la santa- sientan atracción por ella. Su sexualidad supondrá un problema para todos los personajes y para el entorno en general en que se encuentre. Los roles más adultos le harán saber tanto a ella como al resto de personajes femeninos que la *puta* es una mala influencia y alguien en quien no se puede confiar. Para prueba de ello el personaje se verá involucrado en una serie de problemas graves -ej.: violación, embarazos indeseados, enfermedades e infecciones de transmisión sexual...- todos ellos causados por su libertad sexual, que pasarán a formar parte del argumento de la mala influencia que se pretende que capte y asimile el público al que va dirigido.

Por otra parte, ya que aún puede haber un grupo de personas que empatice con ella como víctima, se creará una situación en la que este personaje 'traicione' -a veces incluso de forma involuntaria- a la *santa* haciendo uso de su sexualidad con el personaje masculino reservado a ésta. De esta forma el mensaje es doble: la libertad sexual será el motivo y la razón de todo lo perjudicial que reciba o realice.

La libertad sexual no siempre se muestra como un rasgo nocivo en la trama, pero este atributo solo lo van a disfrutar los personajes masculinos. No son pocos los ejemplos de hombres heterosexuales que, no solo han disfrutado libremente de su sexualidad, si no que hacen alarde de ello. Es un personaje típico que intenta encarnar el ejemplo cómico de la trama. También se hace uso de técnicas narrativas que hagan entender al público que no todo va bien en su vida por ser alguien que dedica ésta a relaciones pasajeras y sin futuro. Pero claramente no se castiga a este personaje porque haga un uso libre de su sexualidad, se podría decir que su mayor castigo es no ser capaz de llegar a tener intimidad real con ninguna mujer, pero aún así la trama siempre tratará de 'arreglar' o justificar dicho problema. La moralidad tradicional intenta hacer entender al espectador que un hombre puede ser sexual con total libertad y casi sin castigo, pero que los mismos actos llevarían a la mayor de las desdichas a su compañera de trama.

Ese juicio es el que aún alimenta estereotipos poco sanos de la vida sexual de las personas y es la misma que impide que sus tramas sirvan de referente para la diversidad de un público que se enfrenta a los mismos problemas que sus personajes favoritos. Las referencias audiovisuales ayudan a *desestigmatizar* ciertos comportamientos y a desmitificar roles poco acordes con la sociedad actual.

05. aplicación de la economía sexual

En este capítulo se aplicarán las premisas de la Teoría de la Economía Sexual¹ a diferentes ejemplos observados en la ficción. El análisis se centrará en personajes de series o comportamientos de éstos y se respaldarán con situaciones parecidas vistas en todo tipo de formatos. Que las series sean el formato principal para este punto del trabajo se justifica por la mejor apreciación de la evolución y el desarrollo que los personajes experimentan respecto a los formatos de menor duración.

Hasta mediados -casi finales- de la primera década del 2000, la figura de la mujer en las producciones audiovisuales perpetraba gran parte de las ideas que Baumeister había sugerido en su teoría y en las diferentes aplicaciones que hizo de ésta. Esa mujer carecía de libertad sin juicio, es decir, basándose en los argumentos de la economía sexual, si una mujer disfrutaba su sexualidad libremente ésta sería leída como una mujer poco 'casadera', o lo que propone su teoría: un fracaso para la sociedad que devaluaba el precio del sexo. Sin embargo, si ella se posicionaba en el lado contrario, siendo poco accesible a mantener relaciones sexuales sin compromiso previo, entonces se la leía como un trofeo para el mejor postor.

Estos estereotipos generaron el arquetipo de personaje femenino que se pudo observar por décadas y que aún hoy se distingue en ocasiones. Aunque en la actualidad, la mayor parte de las veces que un personaje de estas características -ya sea masculino o femenino- aparece en pantalla, la trama suele usarlo a modo de ejemplificar el tipo de mentalidad con el que se intenta romper. Pero durante demasiado tiempo los personajes de mujeres se creaban con la idea de gustar a la mayoría de la sociedad. Que este arquetipo esté cambiado hoy en día se debe al hecho de la diversidad con la que cuenta esa mayoría que se conforma en la actual sociedad.

En el programa *online* de *Estirando el chicle* dedicado a *Creadoras*², se pone sobre la mesa un tema que conecta con ese cambio sobre lo que las masas quieren consumir. Cómo la actualidad se encuentra en un grado de evolución que aún se sorprende al ver en los productos audiovisuales inclusivos y diversos y cómo esta existe una involución en el mundo de la creación muy influenciada por cuál es el género mayoritario entre las personas que deciden qué se ve y qué no se ve en las pantallas. Y puede que la barrera que impide a las mujeres llegar a los cargos con más poder de decisión sea la causa del modelo de mujer que vagaba por las televisiones y cines hasta bien entrada la década de 2010.

1. *Ibid.*, pág.8.

2. *Creadoras con Andrea Compton* (2020) [Video]. YouTube <https://youtu.be/L6pTebTuEcq>

05.1 LA PRESENTACIÓN DE CHARLOTTE

La mujer modelo anteriormente mencionada respondía y se nutría de las conjeturas de lo que una sociedad esperaba de ella. A finales de los 90 aún existía un modelo normativo de mujer -para todas las edades- que aparecía en todas las producciones o, al menos, en todas aquellas dirigidas a todos los públicos. Pero es precisamente en una de las series más polémicas para su época donde se encuentra el arquetipo de mujer que se deleita con las teorías de Baumeister. Quizás a modo de contrapunto para el resto de sus compañeras de reparto o quizás se espera de ella ser la voz de la conciencia. Sea como sea, este análisis comienza con el personaje de Charlotte York de la serie *Sexo en Nueva York*.

Esta serie se presenta al mundo como una propuesta para mujeres que experimentan con su sexualidad y llega como una revelación de nuevas narrativas a partir de las cuales las mujeres irían perdiendo en prejuicios y ganando en libertad. La trama gira en torno a cuatro mujeres que rondan los treinta, solteras -la serie se encargará de recordar su soltería en cada capítulo- y neoyorquinas. Al inicio del primer capítulo -y durante toda la primera temporada- se falsean entrevistas a personajes de la serie o desconocidos sobre el tema que la protagonista, Carrie Bradshaw, usará para escribir su artículo semanal. El primer tema a discutir -en esta serie se vendía como una serie dedicada a la sexualidad femenina- gira en torno al matrimonio, o dicho de otro, en torno a por qué las mujeres de éxito no eran las elegidas para contraer matrimonio con los hombres de la ciudad. Así es como se conoce al personaje de York:



Figura 3. Presentación Charlotte York en *Sex and the City* (*Sexo en Nueva York*, temp. 1, cap. 1, min. 05:17. Dir. Darren Star) HBO. 1998

"Most men are threat by successful women. If you wanna get this guys, you have to keep your mouth shut and play by the rules."

La serie no ha alcanzado el minuto seis cuando la economía sexual irrumpe con la mejor de sus caras: la mujer de éxito que dejaría todo por formar una familia. En ese mismo episodio cuando sus amigas la invitan a la apertura de un nuevo club, ella responde con una negativa aludiendo a sus planes con un cotizado soltero de Nueva York, con quien tendrá una primera cita. Al final del capítulo, mientras Samantha elige entre los hombres de la fiesta a su siguiente compañero, Charlotte mantiene el misterio con su cita no accediendo a mantener relaciones en ese primer encuentro -por norma es algo que ella nunca haría y que ratificará en sus próximas relaciones-. Él acompaña a Charlotte al taxi mostrando interés en cuáles serán sus planes para el siguiente viernes. Ella sonríe y acepta la segunda cita que él ha propuesto por medio de su pregunta indirecta. Cuando ya parece que la escena acaba ahí, él interrumpe su marcha para unirse en el viaje de taxi hacia el centro de la ciudad.

Soltero: ¿Qué haces el sábado que viene?

Charlotte: Cenar contigo

Soltero: -asomando su cabeza por la ventanilla del taxi- Vas al West Side, ¿no?

Charlotte: -le indica al taxista la dirección a la que se dirige-

Soltero: -a Charlotte- Hazme un hueco. -Al taxita- Dos paradas

Charlotte: ¿Vas al Chaos?

Soltero: Claro

Charlotte: -sorprendida- ¿Por qué?

Soltero: Entiendo muy bien por donde vas. Y lo respeto, pero esta noche tengo que acostarme con alguien.¹ (min. 19:18)

Al terminar el capítulo, el cotizado soltero abre de nuevo las puertas de su apartamento con Samantha a su lado. Al contrario de lo que enseñaban en otro tipo de producciones, *Sexo en Nueva York* quiso mostrar una cara más transparente sobre la vida nocturna en la ciudad y sobre cómo las relaciones estaban evolucionando. Samantha y Charlotte proponen dos personajes radicalmente opuestos que hacen al espectador cuestionar los valores de ambas. Quizás la primera vez que el arquetipo de la *puta* no se presentaba como una persona desdichada si no como una mujer dueña de toda su vida y por encima de lo que la sociedad espera de ella.

05.2 EL PRECIO DEL PLACER FEMENINO

La relación que este personaje tiene con el placer es la que se espera de un arquetipo creado para gusto de la audiencia: "una chica de bien que no se corre"² (Brey, 2018, p.61). Cuando se representa una mujer cuya aspiración

1. *Ibid.* (min.19:18)

2. Brey, I. *Sexo y Series: las sexualidades femeninas, una revolución televisiva*. Héroes de Papel. (2020), pág. 61

principal es la de casarse, se dejan en el tintero algunos detalles que perjudican el resto de aspectos de sus relaciones, como la importancia que le brinda a su satisfacción sexual. Los defensores de la teoría de la economía sexual plantean la importancia del estatus social de una mujer para apoyar sus argumentos. Afirman que su emancipación reduce el precio del sexo porque las mujeres cuentan con más oportunidades educativas y económicas que otorgan otro tipo de vías para alcanzar sus necesidades básicas.

Aunque Charlotte es una mujer independiente y con una carrera, asume que este hecho la hace menos deseada por su ideal de pareja perfecta y, probablemente, sea la razón por la que infravalora su placer a cambio de cumplir el objetivo de llegar al matrimonio con un hombre de gran estatus. La serie acerca el placer a este personaje en ocasiones muy escasas y concretas; la primera de ellas surge en el capítulo *La liebre y la tortuga (The Turtle and the Hare)*¹ cuando el personaje adquiere un dildo con un estimulador de clítoris en forma de conejo, en una visita a una tienda de juguetes sexuales con sus amigas.

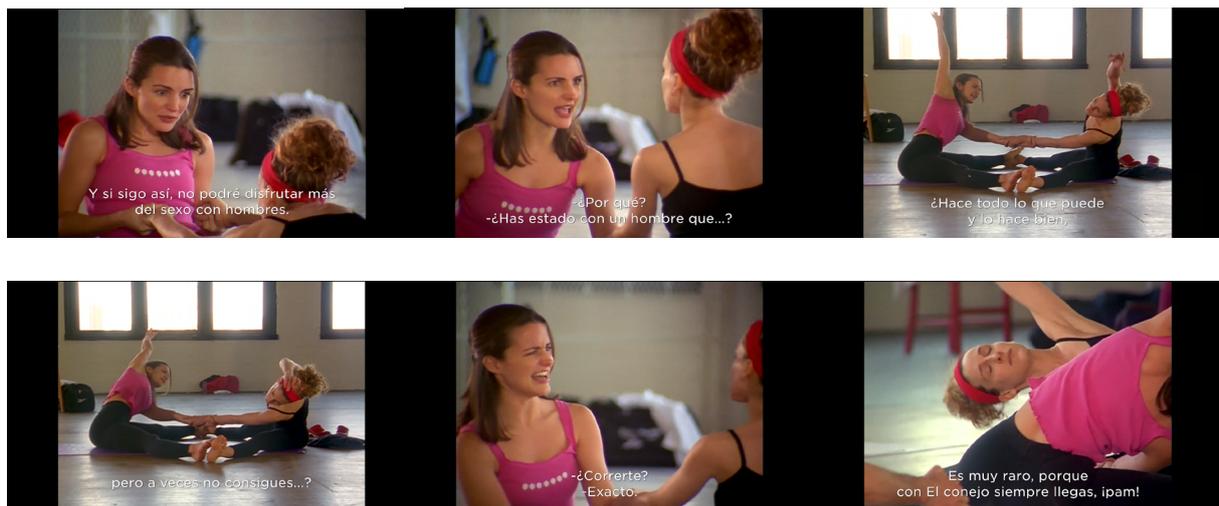


Figura 4. Charlotte experimenta con un 'conejito' en Sex and the City (1998)

- And I scare if I keep using it I will never be into the sex with the men again. -Why?

- Have you ever been with a man, you know, he is like doing everything and it feels good but somehow you just...can't manage to... -Cum? - Yeah! What it's weird cause with The rabbit is like everytime, pum! And one time...I came for like five minutes. (min. 11:51)

York se asombra de la facilidad con la que es capaz de llegar al orgasmo con un consolador cuando parece una tarea difícil de conseguir cuando practica sexo con un hombre. Incluso se atreve a cuestionar si alguna vez querrá volver a tener relaciones después de su experiencia. La temporada se encuentra en su conclusión y Charlotte interpreta por primera un orgasmo -o varios- y éste no llega por parte de ninguno de los hombres con lo que se cruza en esta parte de la trama. El hito es de tal magnitud que la serie incluso recurre a sus amigas para 'rescatarla' de su adicción a *El Conejo*.

1. *Sex and the City (Sexo en Nueva York)*, temp. 1, cap. 9. Dir. Michael Fields) HBO. 1998

A esta altura de la serie ya se han visto numerosos orgasmos del resto de componentes del grupo, lo que le otorga más relevancia al placer del personaje.

Samantha Jones, quien empuja a sus amigas a practicar más y mejor sexo a la vez que celebra las buenas experiencias que éstas tienen, presenta una característica incluso más importante para la trama que la de vivir sus múltiples aventuras sexuales: la de compartir sus experiencias. En esos momentos, Charlotte se siente incómoda, confusa e incluso la juzga por su promiscuidad. Obviamente su actitud, para Samantha, no le supone ningún problema aunque no compartan los mismos valores, sin embargo para York la vida sexual de su amiga supone un problema para su propio estatus, a la vez que no le asombra ninguna de las situaciones negativas que le puedan suceder a su compañera de trama. Charlotte cumple así lo que la economía sexual espera de ella: juzgar a aquellas que devalúen el precio del sexo y, por lo tanto, que disminuyan sus posibilidades de acercarse al matrimonio.

Al comienzo de la segunda temporada la serie concentra en un capítulo los personajes y situaciones más dantescas con las que una mujer soltera en Nueva York se pueda cruzar. Mientras que el resto de protagonistas se encuentran con personajes que presentan actitudes verdaderamente tóxicas, el 'monstruo' de Charlotte resulta ser un hombre conocido por sus habilidades a la hora de realizar sexo oral. En la trama se le trata como un ser mitológico que debe vivir en libertad para que siga repartiendo placer a las mujeres neoyorkinas. A Charlotte le llegan una gran cantidad de opiniones positivas -todas ensalzando las proezas de la lengua de su amante-, incluso por parte de sus amigas, entre las que le advierten de disfrutar de la experiencia y liberar a *Mr. Pussy*¹. Pero Charlotte no tarda en colgarse de ese hombre cuyo mayor atractivo es el de darle placer por medio del *cunnilingus*. Por primera vez el personaje se encuentra con un compañero que sólo piensa en su placer. Ya se ha podido ver anteriormente -y se podrá seguir viendo en capítulos posteriores- que sus relaciones se basan en escenificar encuentros sexuales que terminan con el orgasmo de su compañero y la indiferencia de éste ante la insatisfacción de Charlotte.

La importancia de esta escena reside en la consideración que se da al personaje de *Mr. Pussy* frente a York. La serie de nuevo convierte el placer en algo de lo que Charlotte se puede hacer fácilmente adicta, en este caso en concreto lo primero que comparte con sus amigas son sus esperanzas de mantener una relación fructífera con un personaje al únicamente se conoce por un sobrenombre.

En el cine se han podido presenciar situaciones parecidas que han brindado grandes ejemplos. Desde la mítica escena del *Tornado de lengua* que el personaje de Kevin escenifica para su novia Vicky en la primera entrega de

1. *Mr. Pussy* se podría traducir como 'Señor Coño' y es un concepto que proviene del tercer capítulo de la segunda temporada de *Sex and the City: The Freak Show*.

*American Pie*¹ -casualmente en el mismo año que la aparición de *Mr. Pussy* en la serie de *Sexo en Nueva York*- cuándo ésta le requiere un 'reembolso' por el placer que le ha suministrado regularmente a su pareja por medio de felaciones o masturbación. Detrás de esta *performance* sexual, Kevin solo busca ser recompensado con relaciones sexuales plenas para reparar su condición de 'virgen' frente a las mofas de sus amigos. Mientras, ella considera las consecuencias que tendría mantener sexo con penetración por primera vez en su reputación, no por medio de un argumento tradicionalista, sino con la conciencia de quien conoce qué tipo de etiquetas le concedería la sociedad de su entorno.

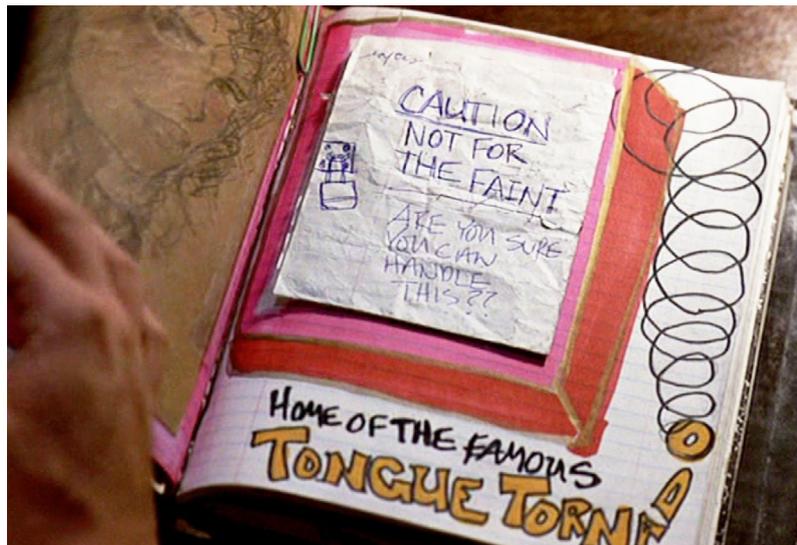


Figura 5. Instrucciones para el Tornado de lengua en *American Pie* (1999)

Como en cualquier situación parecida en un entorno predominado por una política económica heteropatriarcal, Kevin aborda esta situación como si se tratara de una negociación: ¿qué pide ella a cambio de otorgarle el acceso al coito por primera vez? ¿cuál es el precio de su consolidación como 'hombre' en su entorno? Del mismo modo que ocurre con el amante de Charlotte, Kevin solo ofrece el placer a su compañera cuando éste va a recibir algo a cambio, y no se trata de un modo plano de conseguir la relación sexual ambicionada sino de alcanzar un cierto estatus como miembro masculino de la sociedad.

Para algunas producciones de la misma época, la realización del *cunnilingus* por parte de un hombre se consideraba como una bajada de escala de su reputación, lo que comúnmente se denomina 'calzonazos'. Iris Brey utiliza la serie de *Los Soprano* para ejemplificar el tipo de trato que se le daba -en el entorno de la ficción- a aquellos hombres que osaban realizar sexo oral a sus parejas femeninas, influenciada por la contraposición a la consideración social que se le otorgaba al acto de la felación. En torno

1. *American Pie* (*American Pie: tu primera vez*. Dir. Paul Weitz). Universal Pictures. 1999

a las producciones coetáneas el *cunnilingus* era un acto de debilidad si se realizaba de un hombre a una mujer, pero plenamente aceptado si eran dos mujeres las que disfrutaban del sexo oral entre ellas.¹

Exactamente en el mismo año se enfrentan dos versiones de hombres: los que practicar sexo oral a las mujeres les aporta una mejor reputación y los que destruyen su estatus al realizarlo. Las pantallas traen un acto completamente generoso para el placer de la mujer. Podría considerarse que éste pasa a ser el protagonista de la escena, sin embargo es el estatus del hombre el que cobra casi la totalidad de la importancia de este fenómeno. Se muestra entonces un nuevo nivel de 'generosidad' por el que la mujer debe estar agradecida y recíproca hacia este novedoso bien: el orgasmo.

05.3 EL PRECIO DEL MATRIMONIO

Hasta la generación *millennial* -inclusive- las mujeres han sido preguntadas por su vida amorosa desde que prácticamente aprenden a hablar. A mediados de 2020, el presentador Pablo Motos entrevistaba a una pequeña actriz de nueve años sobre su situación romántica. La niña, sorprendida, usó su escasa edad para ayudar al presentador a entender que esa no debería ser una pregunta que se le realizara a una niña. La respuesta de la pequeña corrió por las redes sociales, generó muchas críticas hacia la actitud de Motos² y expuso el tremendo problema que ha existido siempre a la hora de imponer una serie de acontecimientos sociales que se esperan de una mujer a lo largo de su vida.

La presión social llega a ser tan fuerte que parece que cualquiera de los logros de una mujer no llega a ser suficiente si entre ellos no está el matrimonio o una relación estable. *Sexo en Nueva York* dedica un capítulo³ entero a mostrar cómo las protagonistas, exitosas en sus carreras, no están completas sin la presencia de un hombre en sus vidas personales. No es la primera vez que la trama hace uso de este argumento; al fin y al cabo nunca se deja de recordar su situación de solteras, pero esta vez echa por tierra todo lo que el personaje de Samantha había construido con tan solo un resfriado. La reconocida relaciones públicas, quien vive una vida de lujo en un apartamento del que es propietaria, contrae una gripe y, desesperada, contacta a todos sus ex-amantes para pedir ayuda, recibiendo una negativa de todos ellos al no existir la posibilidad de mantener relaciones con la enferma. Para ir más lejos, empieza a tener problemas en su piso, tales como unas cortinas rotas, lo que supone un mundo para ella

1. Brey, I. *Sexo y Series: las sexualidades femeninas, una revolución televisiva*. Héroes de Papel. (2020), págs. 100-102

2. Justo, D. (2020). "«No tienes novio ni nada, ¿no?»: críticas a Pablo Motos por sus preguntas a la actriz de 9 años Luna Fulgencio" en *Cadena SER*.
https://cadenaser.com/ser/2020/09/10/television/1599714588_787438.html

3. *Sex and the City* (*Sexo en Nueva York*, temp. 3, cap. 10. Dir. Charles McDougall) HBO. 2000

y cuestiona su estilo de vida añorando tener un hombre en casa siempre que se encargue de ese tipo de problemas.

Poco antes del drama de Jones, las amigas compartían una velada en la que celebraban tenerlo todo y para Samantha tenerlo todo significaba tener éxito en sus profesiones, buenos apartamentos, su amistad y una estupenda vida sexual. Mientras que para Charlotte todo lo que una mujer posee carece de significado sin alguien con quien compartirlo. Afirma que ella -exitosa y reconocida directora de una importante galería de arte y poseedora un apartamento en el centro de la ciudad- no estaba completa hasta que conoció a Trey.



Figura 5. *Tenerlo todo* en *Sex and the City* (2000) (min. 02: 24)

Cuando Charlotte se encuentra con Trey ella pone todos sus esfuerzos para conseguir lo que quiere de él: el matrimonio. Pasan escasos meses durante los que comparten varias citas en las que el personaje de York pone un precio cada vez más alto al sexo a través de la creación de situaciones que generan cierta tensión entre ella y su pareja, terminando siempre éstas en la puerta del apartamento de ella. El precio que Trey 'pagó' para cruzar esa puerta fue una declaración de amor, acto que Charlotte agradeció masturbando a su compañero. Su intención es clara: el acceso a relaciones sexuales plenas lo tendría tras contraer matrimonio. De esta forma York manipula a Trey para que acceda a casarse.

A pesar de todo, el desmoronamiento de su sueño romántico cuenta con dos fases. La primera durante la ardua lucha por un contrato prematrimonial que ponía precio a su persona y sus hijos varones. Charlotte negocia un mejor precio para ella, pero no libra ninguna batalla por conseguir más derechos para

sus futuras hijas. La segunda llega la noche antes de la boda¹, cuando finalmente ella accede a mantener relaciones con Trey y éste no es capaz de tener una erección. Confiesa, sin gran pesar, que es algo común y asume que Charlotte lo acepta igualmente. No hay un simple gesto del personaje de Trey que inspire abatimiento ni alguna intención de ofrecer otras vías para conseguir el placer a su pareja.

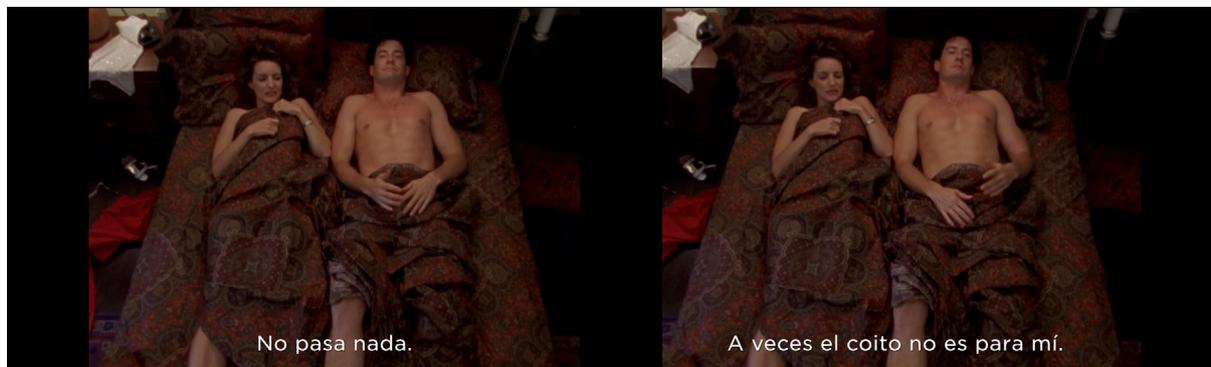


Figura 6. *No pasa nada* en *Sex and the City* (2000) (min. 14:16)

El día de la boda, conociendo la disfunción de Trey, comparte su preocupación con Carrie justo antes de encaminarse al altar. Se convierte así en la primera ocasión en la que el personaje de York se inquieta ante un futuro matrimonio sin una satisfactoria vida sexual. Y aunque termina celebrando la boda, su vida sexual supondrá un obstáculo difícil de superar en el futuro, sin llegar a convertirse en la causa del fin de su matrimonio pero empujando al personaje a una evolución en la que su satisfacción cuenta con una mejor posición entre sus planes posteriores.

Bajo una economía sexual voraz, Trey no tenía por qué sentir ninguna presión ante el hecho de no dar placer a su mujer. Para él acceder a los deseos de matrimonio de su compañera ya era un recompensa justa para ella. Ghodsen lanza una pregunta que invita a reflexionar sobre el tipo de relaciones que se crean cuando se tratan como acuerdos comerciales.

[...] si un hombre tiene la sensación de que está pagando por el acceso a un cuerpo, ¿por qué iba a preocuparse por el placer de la mujer? Él ya piensa que ella está recibiendo una compensación no sexual.²
(Ghodsee, 2019, p. 134)

05.3 LA CULPABILIDAD

Ciertos grupos conservadores se han acogido a la teoría de la economía sexual como justificación del fracaso masculino a la hora de

1. *Sex and the City* (*Sexo en Nueva York*, temp. 3, cap. 12. Dir. Dan Algrant) HBO. 2000

2. Ghodsee, K. *Por qué las mujeres disfrutan más del sexo bajo el socialismo* Capitán Swing. (2019), pág. 134.

prosperar profesional y personalmente, culpando a las mujeres de no incentivar las ambiciones de los hombres por querer entregarse a la satisfacción sexual. El discurso se ha repetido en diversidad de contextos y formatos, pero al final siempre es el mismo: la culpa siempre será de la mujer. Este es un concepto que Iris Brey desarrolla con la interpretación del arquetipo de la *puta* yendo un paso más allá y exponiendo cómo la sociedad no solo la carga con los fracasos de su pareja masculina sino también de todas las malas situaciones que se pueda ver involucrada.

Cuando Charlotte comenzó el proceso de divorcio con Trey por los problemas que tenían a la hora de reproducirse, Bunny -la madre de Trey- comienza una guerra de reputación con la intención de impedir que Charlotte se quede con el apartamento de la familia, el cual le había cedido el propio Trey. Durante la celebración de la reunión con sus abogados, en la que se disputaban los acuerdos del divorcio, Bunny comparte el verdadero problema que le supone la decisión de Charlotte de poner fin a un matrimonio en el que ya no eran felices.

Querida, hiciste un juramento y cuando la cosa fue mal, lo rompiste. Yo vengo de una generación que valora el matrimonio. Para lo bueno y para lo malo, no solo para lo bueno o hasta que te canses. Cuando pienso en el dolor y la vergüenza que le has causado a mi hijo... Me sorprende que hayas venido aquí a mirarme a la cara.¹ (min. 21:33)

La tradición y la vergüenza son las protagonistas de juicios de valor que se imponían -y se siguen imponiendo- a las mujeres que preferían el divorcio a un matrimonio infeliz. Aunque no existen culpables en el divorcio Charlotte-Trey, al que ambos llegan a un acuerdo tras descubrir que sus planes de futuro se habían separado, Bunny no alberga duda alguna de que su (ex)nuera es la culpable de tal infelicidad y del fin del matrimonio.

Las mujeres han sido brujas, malas esposas, pecadoras, fuentes de pecado, infieles -que no siempre se refiere a la fidelidad conyugal sino más bien a las creencias de la Iglesia-, las mujeres han vestido negro durante años para recordar que, aunque sus cónyuges estén bajo tierra, ellas siguen siendo de su pertenencia. Las creencias que rodean a los sectores más tradicionales incitan a responsabilizar a la mujer del fracaso de sus propias familias. Un ejemplo exagerado de este tipo de conductas es la sátira representada en la película *Mujeres perfectas*, donde se muestra una sociedad idílica fundada en los valores tradicionales que las mujeres trabajadoras han 'echado a perder'. Y es que, aunque fue Enrique VIII quien fundó el anglicanismo para divorciarse de Catalina de Aragón y poder así casarse con Ana Bolena, la sociedad aún culpará a ésta de ser quien trajo esas ideas al pensamiento del rey.

1. *Sex and the City* (*Sexo en Nueva York*, temp. 5, cap. 6. Dir. Michael Patrick King) HBO. 2002

06. de los guiones sexuales a los cinematográficos

Los guiones sexuales definieron la evolución que se produjo en las relaciones entre las mujeres que vivieron el antes y el después de la caída de la Unión Soviética. Los códigos morales que dominaban la teoría de la economía sexual no afectaron a aquellas generaciones que crecieron dentro de las políticas sociales del comunismo. Sin embargo, se introdujeron de pleno con la llegada del fin de la URSS. El alejamiento de los intereses económicos había creado relaciones que se acercaban más al tipo de sociedad que Kollontaï imaginaba, cuyas ideas llegaron a cuajar en el Bloque del Este entre 1970 y 1980.

No es extraño pensar que las barreras sexuales que se derribaron en algunos países de Europa llegaron a ser la influencia que la ficción necesitaba para representar otro tipo de relaciones alejadas del modelo hegemónico de la mujer cuyo deseo sexual estaba ligado a intereses materiales.

06.1 EL GUION PRONATAL

La maternidad es una de las muchas presiones sociales que las mujeres deben soportar durante su vida, muchas de ellas han crecido bajo el convencimiento de que el sexo solo es un medio para la procreación, para la doctrina de la Iglesia católica, cualquier otro 'uso' es indebido e innecesario. En muchas representaciones audiovisuales esta versión de las relaciones sexuales, que caracteriza los matrimonios de cualquier edad, es motivo de discordia e, incluso una razón muy común por las que algunas relaciones que, a primera vista parecían sanas, se rompen.

Continuando con el matrimonio de Charlotte y Trey, es precisamente la incapacidad de procrear lo que termina con su relación. Es también la única razón por la que York busca mantener relaciones con su marido y se separa -una primera vez- cuando éste no es capaz de mantener una erección. Cuando al final de la tercera temporada Charlotte se preocupa por el problema que impide a Trey tener una erección, parece que su consternación se debe a la idea de iniciar un matrimonio sin vida sexual -o con una muy complicada-. Sin embargo, una vez la pareja ha encontrado la forma de mantener relaciones mediante un trabajo conjunto y terapia, se desvela el único deseo de Charlotte en cuanto al pene de su marido: la capacidad de alcanzar la maternidad. Para ella, no lograr esa meta supone una derrota que afectaría a su condición de mujer -al menos el tipo de mujer al que ella aspira-.¹

1. *Sex and the City* (*Sexo en Nueva York*, temporada 4. Dir. Charles McDougall) HBO. 2001-2002

Para Rachel Green, de la serie *Friends*, su edad y sus aspiraciones personales le hacen romper la relación que mantenía con su joven ayudante, aludiendo a la diferencia de edad y al hecho de haber alcanzado los treinta y estar muy lejos de lograr sus objetivos de matrimonio y maternidad.



Figura 7. Rachel cumple 30 años en *Friends* (temp. 7, cap. 14, min. 11:19. Dir. Ben Weiss, 2001)

Tras recibir una tarjeta de cumpleaños que le recuerda que para ser una abuela primero tiene que casarse y ser madre, sin haber alcanzado nada de eso a los treinta, Rachel comienza a llorar por sentirse desgraciada al no haber cumplido tales objetivos. Tras ello, comienza a planear los que serán los pasos -y el tiempo que le llevará cada uno de ellos- que seguirá para alcanzar sus aspiraciones. Al percatarse de que, según su plan, tenía que empezar a buscar marido desde ese mismo momento, decide romper una relación sexo-afectiva con la que era feliz pero a la que no le veía ningún futuro. Un ejemplo de cómo la presión de la maternidad se impone por encima del placer.

06.2 EL GUION ROMÁNTICO

Básicamente este guión es la piedra angular en la que se basan todas las tramas de cualquier comedia romántica. El pretexto de que el amor todo lo vale justifica desde carreras en aeropuertos a cambios de planes vitales.

En la década de los noventa James Cameron llegó a un despacho y dijo: *Romeo y Julieta pero en el Titanic*. Y así comenzó la historia de una joven menor de edad, de clase burguesa, cuya vida se planificó en el momento de su nacimiento y se basaba en la preservación de un nombre y la adquisición de nuevas fortunas. De este modo, la joven Rose es parte de un trato que su propia madre había hecho con un -no tan joven- heredero de una fortuna con el que su hija contraería matrimonio. Este sería precisamente la razón por la que Kollontai rompió con su familia al presenciar como sus hermanas eran 'vendidas' a hombres mucho mayores por aquello de ser 'un buen partido'. Entendió qué tipo de negocio se movía detrás de los matrimonios de conveniencia y empezó a luchar por una sociedad igualitaria, en la que las relaciones se basaran en el amor y no en los beneficios económicos.¹ Rose se convertía así en una mujer que renunciaba a las comodidades de una vida llena de lujos entre la clase alta de la sociedad capitalista, eligiendo el amor y la pasión por encima de todo.

1. Ghodsee, K. *Por qué las mujeres disfrutaban más del sexo bajo el socialismo* Capitán Swing. (2019), págs. 129-130.

En las representaciones existe una *romantización* tópica y banal que muestra una versión poco realista de este tipo de actos. Que Rachel decida dejar el trabajo de sus sueños, después de haber luchado y trabajado mucho para alcanzarlo, cuando *el amor de su vida* aparece en el aeropuerto para confesar sus sentimientos por ella¹, no debería interpretarse como un triunfo del amor sino la derrota de la independencia de la mujer. El tipo de ideal que se representa se convierte en referente para generaciones coetáneas y futuras, lo que supone un peligro para la lucha de su independencia.

En 2012 Lena Dunham comienza la producción de su propia serie, *Girls*, en la que propone una versión más realista y actualizada de sus referentes de mujeres de éxito que viven en Nueva York proveniente de *Sex and the City*. En ella quiere que las protagonistas se enfrenten a situaciones en las que mujeres de su edad pudieran verse más identificadas. Ese es el motivo principal por el que en la serie se pueden apreciar otro tipo de bellezas lejos de las establecidas como canónicas. A Dunham le preocupa el tipo de mujeres que han creado las series y películas con las que su generación *-millennial-* ha crecido viéndose influenciadas por conductas no totalmente sanas para las mujeres.

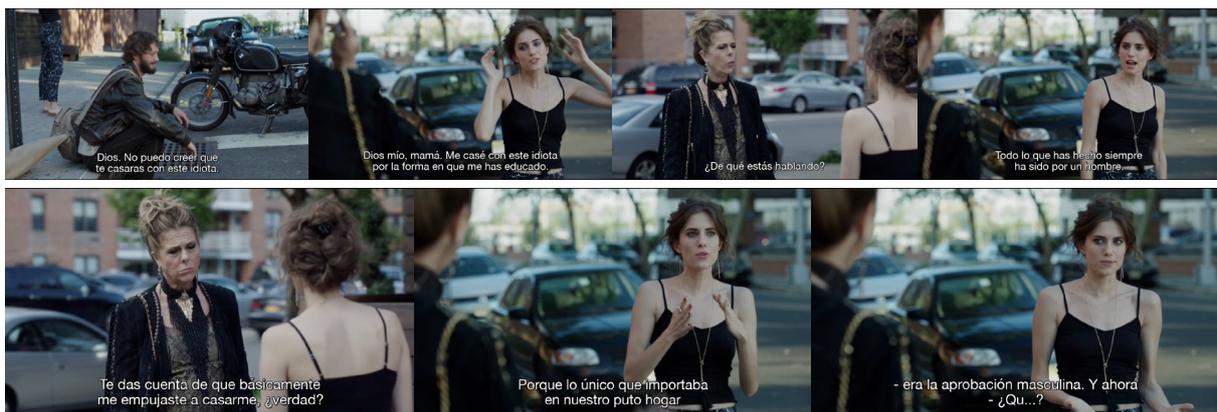


Figura 8. Marnie en *Girls* (temp. 6, cap. 6, min. 11:25. Dir. Jamie Babbit, 2017)

Así es como se crea el personaje de Marnie, quien representa lo que el romanticismo tópico le ha hecho a la mente de algunos grupos de la sociedad. A medida que el personaje crece queda más claro que sus máximas ambiciones son las de ser parte de algo, ya sea una pareja, una familia o un grupo de amigas, todas ellas en su versión más romántica e idealizada. Su madre personifica a toda la generación de la economía sexual, por lo que muchos de los problemas de Marnie nacen de la educación que le ha brindado su familia. Hay un momento clave en la vida del personaje en la última temporada cuando, a las puertas de un nuevo fracaso profesional -y personal- se enfrenta a la toxicidad de su madre, culpándola de las decisiones personales que ha tomado a lo largo de su vida y que han desencadenado la situación en la que se encuentra en ese momento.

¹. *Friends* (Temp. 10, caps. 17-18. Dir. Kevin S. Bright) Warner Bros. 2004

El mundo audiovisual sumido en el romanticismo tiene un arquetipo base de chico ideal que prácticamente no ha cambiado sus valores en décadas. Mientras que sus compañeras de reparto han visto evolucionar a sus personajes y han sido ellas quienes han luchado por salir de arquetipos pasados, el personaje de los hombres se ha quedado en la fase de 'el amor todo lo vale, pero solo si es ella quien sacrifica su vida por él'. Ross Geller (*Friends*) entorpeciendo el ascenso de Rachel; Ted Mosby (*How I met your mother*) y las exigencias que requiere de Robin cuando ella antepone su carrera profesional a su relación; o Jesse (*Pitch Perfect*) en el momento en que espera de Becca comportamientos que demandan más compromiso por parte de quien -aún- no es su pareja e incluso, tras 'formalizar' la relación, le supone un problema el tiempo que Becca dedica a su trabajo responsabilizándola de problemas que él mismo ha creado desde el momento en que ella dedica más tiempo a sus pasiones y su profesión del que destina a su relación.

Por mucho que los personajes de las mujeres evolucionen en su pensamiento, si no se elimina el tipo de obstáculos personales que les empujan a tomar decisiones a las que no se enfrentan sus compañeros de reparto por el simple hecho de ser hombres, el mensaje que rompa con el romanticismo hegemónico no prosperará.

06.3 EL GUION DE LA AMISTAD

La amistad apareció como un nuevo nivel de relación, en la que se contemplaba el respeto mutuo y el tiempo invertido en construir una relación más sólida, cuya base no fuera únicamente el amor. La teoría representaba un tipo de pareja igualitaria en la que ambas partes compartieran responsabilidades y desarrollaran una relación más sana. En la ficción, al poner en práctica este tipo de relación, se acogieron al conformismo como justificación de parejas que se formaban después de años de amistad.

Normalmente se acostumbra a ver parejas que se forman desde la enemistad, dos personas que desde el inicio compiten por el mismo objetivo o persiguen metas diferentes y encuentran la forma de interponerse en el camino de la otra persona de forma 'accidental'. El proceso que se sigue de la enemistad al amor suele tener los mismos patrones y no ha experimentado una gran evolución. Sin embargo se han dado grandes saltos desde que Mónica (*Friends*) comienza una relación con Chandler hasta series como *Love Life* o *Easy*, en las que la amistad forma parte de la gran diversidad de relaciones que se plantean en ellas.

Comenzar con el modo en que la relación de Mónica y Chandler evolucionó apoya el argumento sobre la evolución de las relaciones amistosas-afectivas y

posiciona a las producciones más actuales en la otra punta del camino que se ha seguido. Lo que hace especial a esta pareja es cómo se ha creado el personaje de Mónica como una 'víctima' de los convencionalismos sociales que le ha impuesto su familia. Por lo tanto, ella forma parte del arquetipo del guion romántico y la única razón por la que comienza una relación con Chandler es el sentimiento de fracaso que le han aportado sus relaciones previas y la presión que su madre ejerce sobre ella.



Figura 9. La presión familiar (min.09:21)



Figura 10. La humillación de Mónica en presencia de Chandler (min. 09:23)



Figura 11. La asunción del fracaso (min. 10:15)



Figura 12. El final de la noche (min. 10:45)

La consecución de situaciones incómodas que vive Mónica en la noche previa a la segunda boda de su hermano¹ son el resumen del tipo de desprecios que ha recibido durante toda su vida por parte de quienes le han educado. La serie ha pasado cuatro temporadas creando un personaje con un futuro prometedor como chef² en la ciudad de Nueva York, cuyo éxito queda completamente eclipsado por su 'fracasada' vida personal. Por ello, cuando al final de la noche se va con Chandler en busca de re-afirmación masculina, lo hace como "Mónica, la chica poco deseada".

A medida que se desarrolla la relación de pareja, Mónica va mostrando más su conformismo respecto a ésta, aclarando que, al menos, pasaría el resto de su vida con un hombre que la quería y que era su mejor amigo.

De un modo más sano y desmitificado aparecen Andy y Kyle en *Easy* interpretando a un matrimonio lleno de amor y nula pasión. La primera vez que aparecen presentan una situación cotidiana de una pareja con hijos que apenas cuenta con vida íntima. Ambas partes de la pareja desean mantener relaciones sexuales -a solas o en compañía- pero no logran conectar. En su segunda aparición comparten sus sentimientos, con la ayuda de un terapeuta,

1. *Friends* (Temp. 4, cap. 24 Dir. Kevin S. Bright) Warner Bross. 1998

2. Cabe mencionar la poca visibilidad que tienen las mujeres en los altos cargos de la hostelería. citada por Donat, B en el artículo "¿Dónde están las mujeres chef?" para el medio *Guía Hedonista* <https://valenciaplaza.com/donde-estan-las-mujeres-chef>

y sugieren probar un matrimonio 'abierto'. Para la pareja supone una solución a su problema de intimidad, sin romper un matrimonio feliz basado, sobre todo, en la casta amistad que mantienen desde la universidad.

La cronología de su relación tiene paralelismos con la representada por Marshall y Lily en *Cómo conocí a vuestra madre*, una pareja que comenzó su relación en la universidad y que han crecido y evolucionado al mismo tiempo. La diferencia radica en que Kyle y Andy tuvieron a su primera hija al poco de terminar sus carreras, razón por la que al crecimiento personal y de pareja se añadió la responsabilidad de la familia, cambiando drásticamente las metas que tenían cada pareja.

La reacción normal del público al conocer la historia de Lily y Marshall es la admiración por el éxito que han tenido como pareja, pero en la realidad es un concepto que se torna anticuado y un poco arriesgado. De un modo más realista, Easy muestra un tipo de relación basada en el respeto y la comunicación entre dos personas que comparten sus vidas desde la universidad y cómo el tiempo a causado ciertos estragos en algunos aspectos de su vida marital.

06.4 GUIONES HEDONISTA E INSTRUMENTALISTA

Este giro argumental en la narrativa de los guiones sexuales ocurrió al mismo tiempo con la entrada del capitalismo en los países dominados hasta entonces, por el comunismo de Estado. La entrada del mercado libre trajo consigo todo los vicios del capitalismo salvaje y un consumismo sin límite. Ese consumismo se reflejó rápidamente en la forma en que las personas se relacionaban entre ellas y cómo se disfrutaba de la sexualidad.

El guion hedonista basa las relaciones en la pura búsqueda del placer individual, no existe una mentalidad común en la que las personas que comparten un encuentro sexual busquen desinteresadamente la satisfacción de sus acompañantes, aunque premisa general es la del disfrute de todos los componentes.

En 2018 Netflix re-estrenaba una versión actualizada de *Sabrina, cosas de brujas* en un formato con un grado de libertad mucho más alto de lo que había tenido la original serie televisada a mediados de los noventa. Para diferenciarla, realizaron un gran trabajo de arte apoyando el *oscurismo* de la nueva imagen creada para la joven bruja y cambiaron el nombre por *Las escalofriantes aventuras de Sabrina*. Como en muchas otras series de la plataforma, los tabúes no están muy presentes y demuestran que la transparencia ayuda más a su público objetivo que la tradicional censura determinada por los valores de las productoras y cadenas.

Sabrina vive con sus tías, reconocidas y poderosas brujas que adoran a Satán y al resto de seres del infierno que le rodean. Desde producción se pone mucho empeño en crear los paralelismos propios de una religión en la trama de la serie. Claro que ésta en lugar de condenar pecados como la lujuria incita a sus fieles a probar todo tipo de placeres terrenales y no tan terrenales. Por ello, al igual que en el resto de religiones o costumbres terrenales, también tienen sus propias fiestas paganas, con sus considerables connotaciones sexuales.

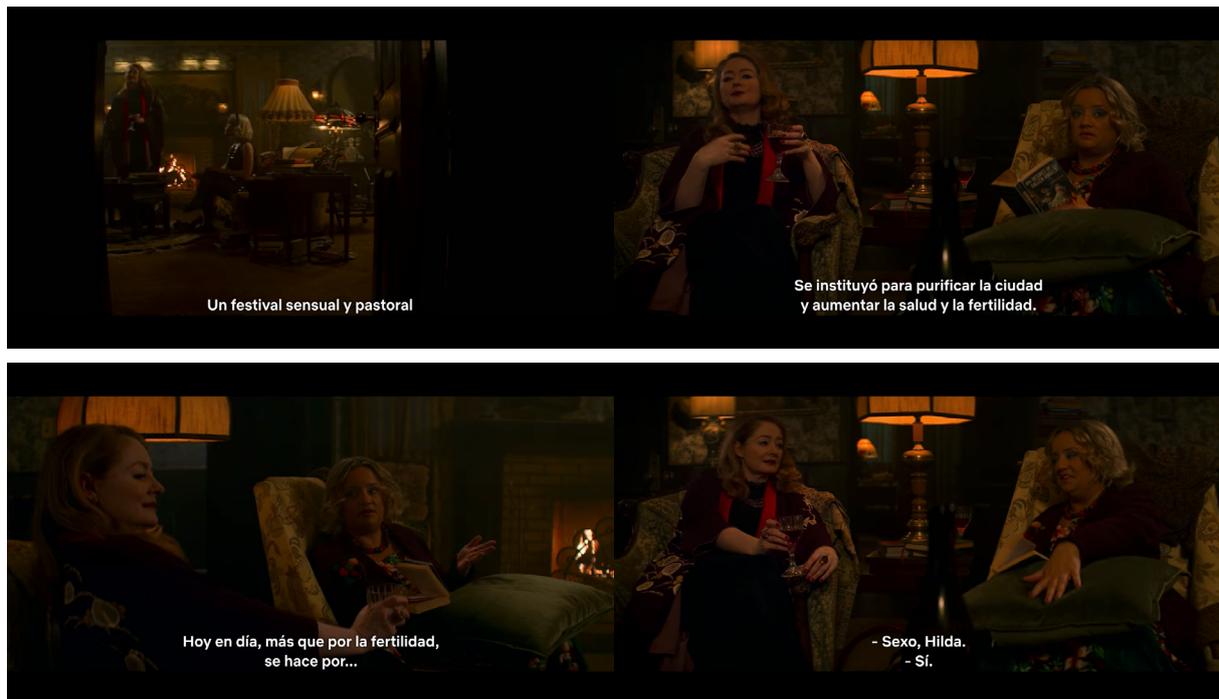


Figura 13. Lupercalia en Las escalofriantes aventuras de Sabrina (min. 03:04)

El mundo mágico de la serie tiene su propia tradición para San Valentín, aunque en la trama se le denomina como *Lupercalia*¹ en honor a la cueva donde crecieron Rómulo y Remo. Esta 'satánica' tradición se basa en el placer y la sensualidad. Para la primera vez en la vida de Sabrina, ésta tiene sus dudas en cuanto al ritual sexual que le espera durante festividad y comparte su consternación con sus tías, ya que no se trata tan solo de su primer *Lupercalia*, sino de su primera relación sexual con otra persona. El dilema que la joven expone a sus tías genera una nueva versión de la archi-conocida 'charla' sobre sexo con personas adultas. Mientras que su tía Gilda se muestra incómoda con la palabra 'sexo' e insta a Sabrina a no precipitarse con la reacción, su tía Zelda le presta la información que la joven necesita, sin



Figura 14. La 'charla' (min. 04:30)

1. *Chilling Adventures of Sabrina* (Temp. 2, cap. 24 Dir. Salli Richardson-Whitfield) Netflix. 2019

eufemismos y con todo tipo de detalle; le infunde valor y le ayuda a destruir aquellos prejuicios que pueda tener derivados de las tradiciones 'mortales' o de su -más- conservadora tía Gilda.

La magia de ese mundo no se queda en hechizos y varitas, adopta sus propias tradiciones como contrapunto de las 'moralmente éticas' y del resto de creencias cristianas que castigan la libertad con la que la comunidad satánica vive. La sexualidad y la lujuria no solo son parte de la comunidad mágica, sino que se trata con total naturalidad en el resto de personaje, lo cual resulta sorprendente tratándose de una sociedad que se presenta como tradicional.

El hedonismo forma parte de su cultura y es hace que el público acepte la sexualidad de los personajes de un modo natural, prestando atención a que el mensaje con más peso sea que el deseo no tiene edad ni es un acto vergonzoso. Si se tiene en cuenta que la sociedad que presenta la serie ha crecido bajo esas creencias, la sexualidad ya no se trata como un atractivo que genera beneficios sino como una vía de aprendizaje sobre el disfrute y el placer propio.

Instrumentalizar la sexualidad es parte de un entendimiento de la rentabilidad que se obtiene del sexo; se trata de una versión más carnal y menos puritana de la economía sexual. Mientras que ésta defiende que la libertad sexual de la mujer abarata el precio del sexo sin compromiso, el instrumentalismo directamente asume que el sexo es una mercancía por la que se puede pagar.

*Sleeping Beauty*¹ es una oda a la comercialización del sexo y la belleza; en ella una estudiante universitaria con problemas de dinero encuentra una oferta de trabajo con un salario generoso. Para saber si es acta o no, en la entrevista le piden examinar todo su cuerpo. La escena -y el resto de las que ocurren en este 'trabajo'- discurre con suma elegancia y delicadeza, mientras que fuera de este entorno el mundo de la joven se muestra descuidado. Su primer cometido será servir vino en una distinguida cena privada vestida en lencería fina.

Parte de los componentes de la cena -todos los varones presentes- contratan otro tipo de servicios en los que requieren a la joven. Esas 'citas' se basan en drogar y desnudar a la protagonista, situarla en la cama de una ostentosa habitación y dejar su cuerpo a la voluntad de los clientes. Ella no recordará nada y será como una noche de sueño reparador. Ni siquiera de trata de practicar sexo con ella, tan solo de la eventualidad de pagar por decidir sobre el cuerpo de una joven inconsciente.

Pero el instrumentalismo no tiene por qué verse solo en extremos como el mencionado. Una mujer puede verse en situaciones en las que intente ser

1. *Sleeping Beauty* (Dir. Julia Leigh) 2011

'comprada' por un bien material, con o sin su conocimiento, por un hombre que espera recibir algún beneficio carnal a cambio. *Modern Love* es una serie basada en las historias que la gente comparte en la columna homónima del *New York Times*. Todas ellas cuentan con un toque de calidez que ayuda al espectador a empatizar con los pequeños relatos. Uno de ellos cuenta cómo una estudiante en prácticas comienza a tener sentimientos -no románticos- por un superior en el que encuentra la seguridad del padre que no tiene.

Maddy se acerca a él y éste le invita a una cena en su casa. En ésta le confiesa que le ve como un padre, él parece entenderlo y lo respeta adoptando conductas que hagan sentir mejor a la joven, motivo por el que ella descarta que Peter albergue otro tipo de intereses. Comienzan a compartir momentos en todo tipo de contextos no sexuales, hasta un día en el que pasan por una tienda y ven un abrigo rojo perfecto para ella. Entran y él decide comprárselo, como un regalo que un padre le haría a su hija. Ella rebosa felicidad, se siente realmente protegida y camina junto a él en el parque, hasta que Peter le pide parar y colocarse la capucha.



Figura 15. *Parecía un padre, así que solo era una cena, ¿no?* en *Modern Love* (temp 1. cap. 5, min. 21:20. Dir. Emmy Rossum, 2019)

Está adorable -dice él. Y seguidamente besa a Maddy, quien reacciona contrariada por la situación. A lo que él afirma haber sentido las señales que le mandaba haciéndole entender que tenían otro tipo de relación. Al reafirmar sus sentimientos paterno-filiales hacia él, éste se siente atacado y contraataca a la joven verbalmente, comprobando que incluso el intercambio material más pequeño y, aparentemente, inocente puede tornarse en una demostración de poder y posesión en una sociedad que ha trabajado duramente por conservar unos valores heteropatriarcales que busca el beneficio a toda costa o la humillación si no se obtiene el resultado esperado.

07. *las santas, las putas y los orgasmos*

Del mismo modo que los medios audiovisuales necesitan etiquetas para definir el género de sus producciones, la sociedad necesita del uso de éstas como ayuda para clasificar a las personas según su actitud creando un modo universal de 'entendimiento'. Las etiquetas también son usadas por la ficción para la creación de personajes definidos por estereotipos fácilmente reconocibles para dotar al público de la capacidad de empatizar u odiar a las personas que compongan el elenco. Probablemente una de los primeros rasgos que se definen de un personaje femenino son sus hábitos sexuales, ya que éstos condicionan el tipo de arquetipo cumplirá. ¿Será la *santa* o será la *puta*? La primera será querida, comprendida y perdonada. La segunda será condenada y castigada. La ficción le dará a la *santa* todas las oportunidades que requiera para conseguir el perdón del público.

Iniciando la década de los 00' comenzó la más conocida producción de Amy Sherman-Palladino, *Las chicas Gilmore*. Una serie sobre una madre soltera y su hija. Ambas comparten nombre y una particular forma de comunicarse.

Por el modo en que su creadora diseñó a Rory Gilmore, parecería que odiarla era un delito dentro y fuera de la ficción. Incluso aunque durante la evolución del personaje atravesase momentos en los que realmente daña a su entorno y a sí misma, es castigada por la ley, abandona sus estudios y deja de hablar a su madre. La serie fue capaz de encontrar culpables que justificaran sus actos y dio la vuelta a todo presentando una versión mejorada de la adolescente.

Sin embargo, a Lorelai se lo pusieron bastante más difícil. Tan solo se trata de una madre trabajadora y emprendedora que ha educado a una *santa* mientras luchaba por sacarla adelante en la mejor de las condiciones. Pero no le gustan las relaciones, o al menos relaciones en las que no es feliz, y este es el error de su vida por el que será juzgada durante toda la trama.

En la ficción, la *puta* tiene que ser el espejo en que brille la *santa*, así el espectador podrá apreciar más la calidad de un personaje en contraposición con el otro. En una producción como *Las Chicas Gilmore* era difícil dar vida al arquetipo de la *puta* de entre las amigas de Rory porque, claramente, ella no se habría acercado a esa persona y, de hacerlo, habría cambiado su estilo de vida por el poder 'sanador' que la ficción le otorgó. Por lo que su propia madre, un espíritu libre, tendría que coger ese papel como sacrificio por la pureza de su hija.

La lista de *santas* es incluso más larga que la de las *putas* porque a la sociedad no les gusta éstas últimas, aunque las mantiene, y esperan de ellas un final terrible o una 'reconversión' ajustada a sus ideales. Elena Gilbert, por ejemplo, nació en *Crónicas Vampíricas* como *santa*, pasó la mayor parte de la serie personificando a la *puta* de forma intermitente y terminó la historia siendo más *santa* de lo que fue al inicio. Este 'salto' de un arquetipo al otro es un recurso muy utilizado en las series, donde un personaje puede evolucionar de un modo más distendido de lo que puede hacerlo un largometraje. Por eso, el recurso de la *Elena-puta* se utiliza cuando ella, harta de convivir con oscuridad en su entorno y sufrir las consecuencias de ésta, decide ser parte del desastre en lugar de esperar la solución. Y es solo cuando se alía con la parte oscura de su personaje cuando es libre de disfrutar su sexualidad más 'salvaje' alejándose de las tópicas escenas de velas, música y caricias, pero acercándose a situaciones en las que encuentra mayor satisfacción en sus relaciones. De algún modo, la serie justifica así que la *protagonista-santa* quiera ser promiscua y sentir otro tipo de experiencias.

Pero las *putas* existen con fin de mostrar al público todo lo que está mal y las consecuencias de tener una actitud alejada de la moral más tradicional. Lena Dunham creó a una de ellas: Jessa, quien interpreta a la mejor amiga de la autora en la serie. Tiene problemas con las drogas, es exageradamente provocativa y, además, viene de fuera. Su personaje tiene la admiración de la *santa* -su prima¹-, el amor de la protagonista y el odio de la amiga de ésta. Pero lo que más persigue a Jessa son las situaciones perjudiciales para su salud física y mental, las cuales, de un modo general, son consecuencia de los hombres que aparecen en la trama.

Al comienzo de la serie encuentra un trabajo de niñera que le hace sentir realmente bien, la familia no juzga su modo de ser y, de hecho, disfruta de la diversidad de pensamiento que trae al hogar. Pero el marido muestra otro tipo de intereses hacia ella, a los cuales Jessa hace caso omiso esperando que la indiferencia sea la señal que él necesita para cortar ese tipo de comportamientos.



Figura 16. Provocadora
 - You should come with me. Let's spend the night together. - No...I can't, I can't keep doing this. -You bitch. (*Girls*, temp. 1, cap. 7, min. 21:54. Dir. Jody Lee Lipes, 2012)

Como consecuencia de su indiferencia y posterior negativa, Jessa pierde el trabajo y, además, es culpabilizada por los deseos que el padre de las niñas albergaba por ella.

1. Quien experimenta saltos de *santa-a-puta*, como el personaje de Gilbert, y que al retornar a la 'santidad' repudia a Jessa.

Jessa es *puta* por disfrutar de su sexualidad, pero también lo es por no querer mantener relaciones con su jefe, un hombre casado. Durante la producción de esta serie la creadora quiso compartir el tipo de problemas a los que las mujeres como Jessa se enfrentan a diario. Creó un personaje que encajaba dentro del arquetipo pre-establecido pero desviando la atención a los causantes de las situaciones adversas que rodean a su amiga. Quería que su público reflexione sobre la carga de responsabilidad que estos personajes han soportado, que no es más que el producto de un reflejo de una sociedad sumida en una moralidad que castiga a las mujeres por realizar los mismos actos que se celebra de los hombres.

Curiosamente, quizás sea el orgasmo el más castigado en todos los argumentos que se han planteado a lo largo del trabajo, bien sea por su escasa representación o por su exagerada interpretación. Por la forma en que se ha difundido a través de los diversos formatos audiovisuales, pareciera que se ha hecho más por alentar la autoestima del género masculino que por dar mayor visibilidad al orgasmo femenino. Virginia Johnson (*Masters of Sex*) verbaliza dónde reside el verdadero problema cuando Bill, en un intento por comprender los resultados del estudio que lleva a cabo sobre la estimulación y el placer femeninos, invita a Johnson a explicar cómo y qué se siente exactamente cuando una mujer tiene un orgasmo, a lo que Virginia responde: *es como intentar describirle la sal a alguien que nunca la ha probado*.⁷ (min. 38:30)

En *Sexo en Nueva York* Samantha le dedica un capítulo² entero al orgasmo al que no puede llegar. El espectador está habituado a que este personaje alcance el clímax con gran facilidad, por lo que mostrar que, en ocasiones, el cuerpo de la mujer no responde como ésta quiere cuando siente algún tipo de 'estímulo' externo, ayuda a romper con esa visión que la ficción ha creado en torno a un tema tan complejo como lo es el orgasmo femenino. Visibilizar este problema llega pocos años después de la escena en la que Sally finge un orgasmo³ en medio de un restaurante para demostrar a su compañero de elenco lo que las mujeres tienen que hacer para no dañar la autoestima de los hombres. Es una escena que lleva a examen la generalización del orgasmo fingido entre el colectivo de mujeres, acto que lleva al género masculino a interpretar que algo tan complejo como alcanzar el clímax en una mujer, no supone tal esfuerzo.

El camino hacia la visibilidad del placer de las mujeres a lo largo de la última década lleva este proyecto a 2011 con el estreno del largometraje *Con derecho a roce*⁴. Su argumento se identifica con el guion

1. *Masters of Sex* (temp. 1, cap.1, min. 38:30. Dir. John Madden) Showtime 2013

2. *Sex and the City* (*Sexo en Nueva York*, temp. 4, cap. 8. Dir. Michael Engler) HBO. 2001

3. *When Harry met Sally* (*Cuando Harry encontró a Sally*. Dir. Rob Reiner) Castle Rock Entertainment. 1989

4. *Friends with benefits* (*Con derecho a roce*. Dir. Will Duck) Sony Pictures Entertainment. 2011

de la amistad, ya que trata de dos personas adultas que mantienen una amistad a la que le añaden el componente del sexo en los momentos esporádicos. Mila Kunis interpreta lo que podría considerarse como una lección para la realización del correcto *cunnilingus*. Su compañero de trama, Justin Timberlake, llega a asustarse cuando ella se acerca al orgasmo y para súbitamente, provocando que su compañera le inste a seguir 'trabajando'. Cuando ella finalmente llega al orgasmo unos segundos después, él, sorprendido, le pregunta si eso -el orgasmo- es algo que puede hacer más veces. El personaje de Timberlake, que se había presentado como un buen amante ante su compañera, 'destruye' de esta manera tal estatus dejándose guiar a través del su placer y las indicaciones de Kunis, dejando leer entre líneas que, en realidad, no sabía lo que era un orgasmo real o la eyaculación femenina.

La evolución en las producciones de ficción ha propiciado un acercamiento lento hacia una representación fiel de lo que el placer femenino es. Por ello, se convierte en un hito que a finales de la misma década, se presente un personaje como Kat en una serie (*Euphoria*) destinada a adolescentes. Sin embargo, la complejidad de sus personajes hace de la trama un atractivo producto audiovisual para todo tipo de público mayor de edad. Kat comienza la serie siendo la *amiga gorda y virgen* que acompaña a las chicas populares de su instituto. En seguida, la trama destroza esta idea del personaje aportando más datos sobre su gran popularidad en las redes conseguida gracias a su ingenio escribiendo en *Tumblr*. Después de descubrir la circulación de un vídeo sexual de su primera experiencia con un hombre, el personaje toma el control de su cuerpo y, además de mercantilizar su imagen, sale en búsqueda del placer.

Aprende rápido que todo lo que sabía sobre sexo y el orgasmo a través de relaciones con penetración no es tan ideal como había imaginado. De hecho, encuentra ciertos problemas para llegar al clímax y esa es la principal razón por la que comienza una búsqueda del placer a través de encuentros con diferentes personajes masculinos. Es en este momento cuando aparece en escena un arquetipo reconocido como el *chico malo* de instituto con el que todos los personajes femeninos fantasean.

Había oído rumores sobre del mito que representaba su pene y experiencias de sus compañeras relatando los increíbles orgasmos que les había brindado. Datos que aportan mucho más significado al desenlace de su encuentro sexual, cuando él necesita preguntar si Kat ha conseguido llegar al orgasmo y ella, fría e indiferente, responde con una negativa que demuestra brindarle más placer que el momento que acaba de compartir con el 'mítico' *chico malo* de instituto. La figura de él se ve afectada al demostrar un evidente desconocimiento del placer femenino y al destruir las expectativas sobre los que los rumores habían construido su reputación. Mientras que Kat encuentra la satisfacción en la transparencia con la que comparte, precisamente, su insatisfacción sexual.



Figura 17. No
- *So, did you finish?* (*Euphoria*, temp 1, cap. 4, min. 38:22. Dir. Sam Levinson, 2019)

Ese 'no' ha hecho mucho más por la sexualidad femenina que todos los orgasmos fingidos en la pantalla. Durante última década las producciones que han sido dirigidas, creadas o guionizadas por mujeres han alcanzado una cota de mayor visibilidad, acercando al público nuevas narrativas en las que se invita a examinar la disparidad con la que los medios han ensalzado el placer masculino, excusando incluso cualquier tipo de error bajo la premisa de ser parte de su aprendizaje, y el papel que éstos han tenido en la satisfacción de las mujeres en la ficción. Con la aparición de personajes como Jessa en *Girls*, Kat en *Euphoria* e, incluso, Fleabag en la serie homónima *Fleabag* -todas ellas con gran implicación femenina en el proceso creativo y de toma de decisiones- visibilizan el modo en que se ha juzgado a los personajes femeninos y les concede el derecho de disfrutar del sexo y buscar el placer por la vía que más prefieran, sin que necesariamente eso suponga castigar a un personaje o -de hacerlo- exhibiendo la parte de responsabilidad que la sociedad masculina tiene en el modo en que se castiga a una mujer que vive su sexualidad libremente.

08. conclusiones

La transformación de los arquetipos tradicionales ha brindado una diversidad más amplia a las producciones haciendo evidente la necesidad de referencias y ayudando a tratar temas que se tornan complicados para diversos grupos de la sociedad. Poder contar con narrativas más inclusivas en el mundo audiovisual ha contribuido a la 'normalización' de la diversidad que compone la población mundial y a derribar algunos de los juicios creados en torno a ésta.

Fuera de la ficción, incluso la más 'santa' de las mujeres ha sido llamada 'puta' en más de una ocasión a lo largo de su vida. La sociedad ha demostrado de este modo que resulta muy fácil castigar a las *santas* y ser intransigentes con las *putas*. Y este hecho ha sido observado en numerosas ocasiones tanto en las representaciones audiovisuales más tradicionales como en aquellas que proponen cierto grado de liberación para las mujeres. No es casualidad que los avances conseguidos en la representación de las relaciones vividas desde la perspectiva femenina, se hayan impulsado cuando la presencia de mujeres en los roles creativos y decisivos se ha visto aumentada y se han democratizado los canales de comunicación con las productoras, quienes, dejando de tener en cuenta la opinión de un grupo pequeño de personas con gran poder de decisión, han comenzado a escuchar a las nuevas generaciones de un público que exige mayor y mejor representación.

Creadoras como Elisabeth Banks son capaces de marcar un discurso potente con hechos tan triviales como lo puede ser la ruptura de una protagonista con su pareja, anteponiendo su futuro profesional a una relación de universidad. Este acto ejemplifica la disparidad de opiniones que soporta cualquier proceso creativo y marca una diferencia entre dos películas de una misma saga donde la dirección de la primera entrega¹ otorga un final feliz para la pareja y la segunda² un final satisfactorio para la carrera de la protagonista. Actos así se han visto estigmatizados durante décadas de emisión en todo tipo de formatos y han generado diversidad de opiniones sobre la decisión de una mujer que antepone su profesión a una pareja. Se ha visto en personajes como Miranda de *Sexo en Nueva York* o la protagonista de *El diablo viste de Prada*, donde la trama ha encontrado la forma de que el ascenso de la mujer pase a ser una victoria agri dulce por no ser conciliadora con el futuro amoroso del personaje o suponga un problema para su compañero de trama.

La inclusión de voces nuevas permite modernizar los discursos que han sido perpetuados por tanto tiempo e impulsa la revisión de éstos. Tomar como ejemplo el pasado para que forme parte de la evolución en lugar de usarlo como

1. *Pitch Perfect* (*Dando la nota*. Dir. Jason Moore) Universal Pictures. 2012

2. *Pitch Perfect II* (*Dando la nota II*. Dir. Elizabeth Banks) Universal Pictures. 2015

justificación para la preservación de ideales excluyentes, aportará propuestas en las que la sociedad puede verse más representada y llegará a un público que necesita verse alejado de arquetipos creados con la intención de ilustrar una moralidad que castiga sus actos. Este discurso es tan aplicable al colectivo de mujeres en el que se centra este proyecto como a otros tantos colectivos minoritarios de la sociedad y a la representación de éstos.

Como broche final, y citando a la directora, productora, guionista y actriz, Tina Fey, quien trajo a la luz un discurso clave para este proyecto con la creación del guión de *Mean Girls*, interpretando a la Profesora Norbury:

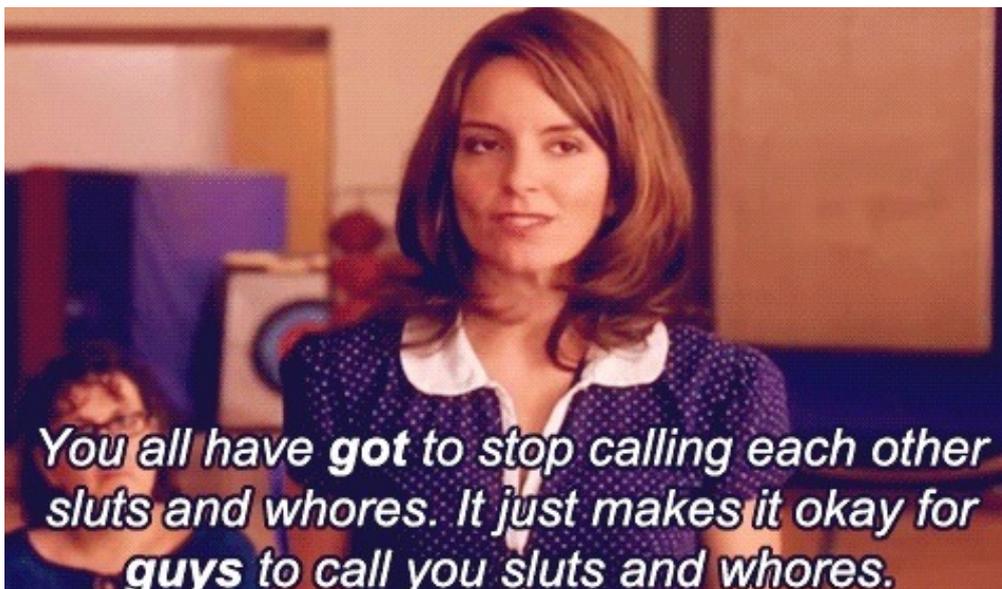


Figura 18. Discurso Sharon Norbury
Mean Girls (Chicas malas, min. 01:13:02. Dir. Mark Waters)

Debemos [las mujeres] dejar de llamarnos putas y zorras entre nosotras, porque eso legitima a los hombres a llamarnos putas y zorras.

09. bibliografía

- ALEKSIÉVICH, Svetlana (2013). *El fin del «Homo sovieticus»*. Barcelona: Acantilado.
- ALEKSIÉVICH, Svetlana (2015). *La guerra no tiene rostro de mujer*. Barcelona: Debate.
- ATWOOD, Margaret (2019). *El cuento de la criada*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- BADOO en español, "Entrevista a Noemí Casquet: «La cuarentena afectó a mi deseo sexual»" en YouTube.
<<https://www.youtube.com/watch?v=ahVvTI9B7ZY&feature=youtu.be&t=1913>>
[Fecha de consulta: 13 septiembre 2020]
- BAUMEISTER, Roy & VOHS, Kathleen (2004) "Sexual economics: sex as female resource for social exchange in heterosexual interactions" en *Personality and Social Psychology Review*. Vol. 8(4), p.339-363
<https://doi.org/10.1207/s15327957pspr0804_2> [Fecha de consulta: 5 julio 2020]
- BAUMEISTER, Roy & VOHS, Kathleen (2012). "Sexual Economics, Culture, Men, and Modern Sexual Trends" en *Society*, Vol. 49, p. 520–524
<<https://doi.org/10.1007/s12115-012-9596-y>> [Fecha de consulta: 8 julio 2020]
- BAUMEISTER, Roy, REYNOLDS, Tania, WINEGARD, Bo, & VOHS, Kathleen D. (2017) "Competing for love: Applying sexual economics theory to mating contests" en *Science Direct*, Vol. 63, p. 230-241
<<https://doi.org/10.1016/j.joep.2017.07.009>> [Fecha de consulta: 8 julio 2020]
- BEBEL, August (1910). *Woman and Socialism*. Nueva York: Socialist Literature [trad. cast.: *La mujer y el socialismo*. Madrid: Ediciones Akal, 2017]
- BREY, Iris (2018). *Sexo y Series: las sexualidades femeninas, una revolución televisiva*. Sevilla: Héroe de Papel.
- BRITISH PATHÉ, "Roman Polanski & Sharon Tate: A Star Studded London Wedding" en YouTube. <https://youtu.be/tilZdROYm_0> [Fecha de consulta: 2 marzo 2020]

- BRODY, Stuart, & COSTA, Rui M. (2008). "Vaginal orgasm is associated with less use of immature psychological defense mechanisms" en *The journal of sexual medicine*, Vol. 5(5), p. 1167-1176.
<<https://doi.org/10.1111/j.1743-6109.2008.00786.x>> [Fecha de consulta: 15 marzo 2020]
- CASQUET, Noemí (2020). *Zorras*. Barcelona: Ediciones B.
- . (2019). "Series en las que el sexo es protagonista" en *Clarín*.
<https://www.clarin.com/buena-vida/series-sexo-protagonista_0_hXoNjlfRv.html> [Fecha de consulta: 3 julio 2020]
- COOPERATIVA DE PORNOGRAFÍA FEMENINA DE CAMBRIDGE (2009). *Auténtico porno para mujeres*. Barcelona: Thule.
- DANIEL VALERO-Tigrillo, "Por qué los villanos disney son gays: Queercoding" en YouTube. <<https://youtu.be/AlFsbuEGq5I>> [Fecha de consulta: 2 julio 2020]
- DONAT, Begoña (2019). "¿Dónde están las mujeres chef?" en *Guía Hedonista*.
<<https://valenciaplaza.com/donde-estan-las-mujeres-chef>>
[Fecha de consulta: 3 noviembre 2020]
- DUBERT, Isidro (2009). "Los comportamientos sexuales premaritales en la sociedad gallega del Antiguo Régimen" en *Studia Historica: Historia Moderna*, Vol. 9. Recuperado a partir de <https://revistas.usal.es/index.php/Studia_Historica/article/view/4631> [Fecha de consulta: 3 septiembre 2020]
- DUNHAM, Lenna (2015). *Not That Kind of Girl*. Nueva York (EEUU): Random House.
- FERNÁNDEZ, M. Elena; FERNÁNDEZ, Águeda; BELDA, Antón (2014) *Histeria: Historia De La Sexualidad Femenina*. Tesis. Murcia: Universidad de Murcia, <<http://hdl.handle.net/10045/40068>> [Fecha de consulta: 29 julio 2020]
- FERRERAS, Eva (2018). "¿Qué pasa con la sexualidad femenina?" en *Contexto y Acción*.
<<https://ctxt.es/es/20180411/Politica/18927/Mujeres-sexualidad-feminismo-placer-cuerpo.htm>> [Fecha de consulta: 7 octubre 2020]

- GHODSEE, Kristen R. (2017). "Why Women Had Better Sex Under Socialism" en *The New York Times*.
<<https://www.nytimes.com/2017/08/12/opinion/why-women-had-better-sex-under-socialism.html>> [Fecha de consulta: 2 febrero 2020]
- GHODSEE, Kristen (2019). *Por qué las mujeres disfrutaban más del sexo bajo el socialismo y otros argumentos a favor de la independencia económica*. Madrid: Capitán Swing.
- . (2017). "Charlotte Sexo en Nueva York meme mejor". en *Glamour*.
<<https://www.glamour.es/celebrities/noticias/articulos/charlotte-sexo-en-nueva-york-meme-mejor/30954>> [Fecha de consulta: 12 octubre 2020]
- GUBERN, Roman (2016). *Historia del cine* (2.a ed.). Barcelona: Anagrama.
- HERBENICK, Debby, *et al.* (2015). "Pain experienced during vaginal and anal intercourse with other-sex partners: findings from a nationally representative probability study in the United States" en *The journal of sexual medicine*. Vol. 12(4), p. 1040–1051.
<<https://doi.org/10.1111/jsm.12841>> [Fecha de consulta: 3 septiembre 2020]
- HERBENICK, Debby, *et al.* (2018) "Women's Experiences With Genital Touching, Sexual Pleasure, and Orgasm: Results From a U.S. Probability Sample of Women Ages 18 to 94" en *Journal of Sex & Marital Therapy*, Vol. 44 (2), p. 201-212.
<<https://doi.org/10.1080/0092623X.2017.1346530>> [Fecha de consulta: 3 septiembre 2020]
- HESSE, María (2019). *El Placer*. Barcelona: Lumen.
- JUSTO, David (2020) "«No tienes novio ni nada, ¿no?»: críticas a Pablo Motos por sus preguntas a la actriz de 9 años Luna Fulgencio" en *Cadena Ser*.
<https://cadenaser.com/ser/2020/09/10/television/1599714588_787438.html> [Fecha de consulta: 3 noviembre 2020]
- KOEDT, Anne (1970) "The Myth of the Vaginal Orgasm" en *The CWLU Herstory website Archive*, Vol. Classic Feminist Writings (Anne Koedt).
Recuperado de: <<https://web.archive.org/web/20130106211856/http://www.uic.edu/orgs/cwluherstory/CWLUArchive/vaginalmyth.html>> [Fecha de consulta: 11 marzo 2020]
- KOLLONTAÏ, Aleksándra M. (2015). *Autobiografía de una mujer sexualmente emancipada*. Madrid: Horas y Horas.

- LOOFBOUROW, Lili (2018) "The female price of male pleasure" en *The Week*.
<<https://theweek.com/articles/749978/female-price-male-pleasure>> [Fecha de consulta: 3 septiembre 2020]
- MARTIN, Javier M. (2016). "El cine y el orgasmo femenino" en *Yorokobu*.
<<https://www.yorokobu.es/cine-orgasmo-femenino/>> [Fecha de consulta: 28 agosto 2020]
- MASTERS, William, & JOHNSON, Virginia E. (2010). *Human Sexual Response* (Illustrated ed.). Ishi Press.
- . (2016). "Murió virgen, solo tuvo sexo lésbico" en *MíraLES*.
<<https://www.mirales.es/murio-virgen-solo-tuvo-sexo-lesbico>> [Fecha de consulta: 3 septiembre 2020]
- NÉRET, Gilles (2013). *Erotica Universalis: from Pompeii to Picasso*. Colonia (Alemania): Taschen.
- ORTEGA, M. Helena (1992). *La mujer y la sexualidad en el antiguo regimen: La perspectiva inquisitorial*. Madrid: Ediciones Akal.
- PALOMARES, Anabel (2020). "13 series sin tabúes que puedes ver en Netflix, HBO y Movistar+ en las que el sexo es un protagonista más" en *Tendencias*.
<<https://www.tendencias.com/series-de-television/13-series-tabues-que-puedes-ver-netflix-hbo-movistar-que-sexo-protagonista-1>> [Fecha de consulta: 8 octubre 2020]
- PLATANOMELON, "¿Es verdad que los hombres siempre tienen ganas de sexo?" en YouTube
<<https://youtu.be/FFIHmIZImM4>> [Fecha de consulta: 13 octubre 2020]
- PUTOMIKEL, "La Invención de la Sexualidad" en YouTube.
<<https://youtu.be/mHJ7ZB1ddf0>> [Fecha de consulta: 13 marzo 2020]
- REQUENA, Ana (2019). "Fingir orgasmos también es el patriarcado" en *ElDiario.es*.
<https://www.eldiario.es/opinion/zona-critica/fingir-orgasmos-patriarcado_129_1335244.html> [Fecha de consulta: 13 febrero 2020]
- SANGUINO, Juan (2018). "Los personajes de Sexo en Nueva York, ordenados de peor a mejor" en *Vanity Fair*.
<<https://www.revistavanityfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/ranking-personajes-sexo-en-nueva-york-ordenados-de-peor-a-mejor/21887>> [Fecha de consulta: 12 octubre 2020]

- SIMKIN, John (1997, actualizado 2020). "Alexandra Kollontai" en *Spartacus Educational*, Vol. Russian Revolutionaries: 1914-20 (Alexandra Kollontai) <<https://spartacus-educational.com/RUSkollontai.htm>> [Fecha de consulta: 1 julio 2020]
- TAYLOR, Emma & SHARKEY, Lorelei (2003). *The Big Bang: Nerve's Guide to the New Sexual Universe*. Nueva York (EEUU): Plume.
- TEMKINA, Anna & ZDRAVOMYSLOVA, Elena (2015). "The Sexual Scripts and Identity of Middle-Class Russian Women" en *Sexuality & Culture*, Vol. 19, p. 297-320. <<https://doi.org/10.1007/s12119-015-9272-7>> [Fecha de consulta: 3 julio 2020]
- THE AUSTIN INSTITUTE, "La Economía del Sexo" en YouTube <<https://youtu.be/VyHTbxTcxag>> [Fecha de consulta: 2 marzo 2020]
- VAGIANOS, Alanna (2015). "How Shonda Rhimes unwillingly coined the term 'Vajayjay'" en *HuffPost*. <https://www.huffpost.com/entry/how-shonda-rhimes-unwillingly-coined-the-term-vajayjay_n_5644f6f1e4b0603773484e75> [Fecha de consulta: 2 septiembre 2020]
- ZAS, Mónica (2019). "Por qué el capitalismo se cargó el orgasmo femenino" en *ElDiario.es* <https://www.eldiario.es/cultura/libros/capitalismo-cargo-orgasmo-femenino_128_1332219.html> [Fecha de consulta: 2 febrero 2020]

10. videografía

4 Months, 3 Weeks & 2 Days (4 meses, 3 semanas y 2 días. Dir. Cristian Mungiu) Mobra Films Productions. 2007.

Black Mirror (temp. 5, cap. 1 "*Striking Vipers*"). Netflix. 2019

Black Mirror (temp. 5, cap. 2 "*Smithereens*"). Netflix. 2019

Desperate Housewives (Mujeres desesperadas. Dir. Marc Cherry) American Broadcasting Company (ABC). 2004

Easy (Dir. Joe Swanberg) Netflix. 2016

ESTIRANDO EL CHICLE, "Creadoras, con Andrea Compton (Capítulo 2x03)" en YouTube <<https://youtu.be/L6pTebTuEcg>> [Fecha de consulta: 10 noviembre 2020]

Euphoria (Dir. Sam Levinson) HBO. 2019

Fleabag (Dir. Phoebe Waller-Bridge) Two Brothers Pictures. 2016

Friends (Dir. David Crane) Warner Bros. 1994

Friends with benefits (Con derecho a roce. Dir. Will Duck) Sony Pictures Entertainment. 2011

Gilmore Girls (Las chicas Gilmore. Dir. Amy Sherman-Palladino) Broadcasting by Warner Bros. 2000

Girls (Dir. Lena Dunham) HBO. 2012

Gone Girl (Dir. David Fincher) 20th Century Fox. 2014

Hot Girls Wanted (Se buscan chicas calientes. Dir. Jill Bauer & Ronna Gradus) Netflix. 2015

Hot Girls Wanted: Turn On (Se buscan chicas calientes: como una moto. Dir. Jill Bauer et. al) Netflix. 2017

How I met your mother (Cómo conocí a vuestra madre. Dir. Carter Bays) Broadcasting by CBS Productions

Masters of Sex (Dir. Michelle Ashford) Showtime. 2013

Mean Girls (*Chicas malas*. Dir. Mark Waters) Paramount Pictures. 2004

Modern Love (Dir. John Carney) Amazon Studios. 2019

Pitch Perfect (*Dando la nota*. Dir. Jason Moore) Universal Pictures. 2012

Pitch Perfect II (*Dando la nota II*. Dir. Elizabeth Banks) Universal Pictures. 2015

Sex and the City (*Sexo en Nueva York*. Dir. Darren Star) HBO. 1998

Sleeping Beauty (Dir. Julia Leigh) Screen Australia. 2011

Stranger Things (temp. 3, cap. 2 "*The Mall Rats*") Netflix. 2019

The Chilling Adventures of Sabrina (*Las escalofriantes aventuras de Sabrina*. Temp. 2, cap. 3 "*Lupercalia*") Netflix. 2019

The Handmaid's Tale (*El Cuento de la Criada*. Temp. 2, cap. 8 "*Women's Work*") Hulu. 2018

The Sopranos (*Los Soprano*. Dir. David Chase) HBO. 1999

The Stepford Wives (*Las mujeres perfectas*. Dir. Frank Oz) Paramount Pictures. 2004

The Ugly Truth (*La cruda realidad*. Dir. Robert Luketic) Sony Pictures Entertainment. 2009

Thirteen Reasons Why (*Por trece razones*. Temp. 3, cap. 3 "*The Good Person Is Indistinguishable from the Bad*") Netflix. 2019)

Titanic (Dir. James Cameron) Paramount Pictures & 20th Century Fox. 1997

When Harry met Sally (*Cuando Harry encontró a Sally*. Dir. Rob Reiner) Castle Rock Entertainment. 1989