UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Roles y estereotipos de género en las series de ficción chinas actuales: los casos de Nothing But Thirty, Twenty Your Life On, Love Yourself y Youth Fight.

Xintong Cai

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons: https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons: https://creativecommons.org/licenses/?lang=es

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license: https://creativecommons.org/licenses/?lang=en

Universitat Autònoma de Barcelona

Tesis Doctoral

Roles y estereotipos de género en las series de ficción chinas actuales: los casos de Nothing But Thirty, Twenty Your Life On, Love Yourself y Youth Fight.

Autor: Xintong Cai

Directora: Juana Gallego Ayala

Tutor: Jaume Soriano Clemente

Departamento: Medios, Comunicación y Cultura

Índice

1. Introducción……...11
1.1. Antecedentes……...11
1.2. Estado de la cuestión……15
1.3. Objeto de estudio de la investigación……28
1.4. Objetivos……..30
1.5. Metodología……36
2. Hipótesis y preguntas de investigación……39
3. La historia y el desarrollo de las series de ficción de China……41
3.1. Introducción general a la República Popular China y su estructura de medios……..41
3.2. El sistema de Medios Chino y la situación comunicativa……...48
3.3. La historia de las series de ficción en China……50
3.3.1. Historia general de las series de ficción de China……..…....52
3.3.1.1. Etapa de la puesta en marcha (1958-1966)……52
3.3.1.2. Etapa de la Revolución Cultural (1966-1976)……..53
3.3.1.3. Etapa de deshielo y reanudación (1976-1981)……....54
3.3.1.4. Etapa del desarrollo (1981-1990)…….....58
3.3.1.5. Etapa hacia la madurez (1990-ahora)……...63
3.3.2. Los personajes femeninos en las series de ficción históricas de China……..71
4. Marco teórico……75
4.1. El feminismo y el patriarcado en China y en los países occidentales……76
4.1.1. Breve introducción al feminismo…..……...78
4.1.2. El feminismo en China……82
4.2. Los estudios de género y comunicación……85
4.2.1. El concepto del género……85
4.2.2. Estereotipos y roles de género……...91
4.2.3. La representación del género en los medios de comunicación..94
4.2.4. Estereotipos de género en la ficción televisiva……103
4.3. Teoría del cultivo……...113
5. Proceso metodológico……120

6. Series de ficción a analizar……...129

6.1. Youth Fight (2019)……129

6.2. Twenty your life On (2020 y 2022)……133

6.3. Love Yourself (2020)……138

6.4. Nothing But Thirty (2020)……141

7. Análisis interpretativo de los personajes protagonistas y secundarios de las series elegidas……143

7.1. Youth Fight (2019)……152

7.1.1. Categorías y variables de las protagonistas……..152

7.1.2. Análisis interpretativo……..…..159

7.1.2.1. La belleza como prioridad.……159

7.1.2.2. Las mujeres en el mercado laboral……..……162

7.1.2.3. Los sentimientos en primer lugar……..166

7.1.2.4. Entre la autonomía y la dependencia familiar…….171

7.1.2.5. El sexo como tabú, pero menos……..……..173

7.1.2.6. La amistad se sobrepone a la rivalidad……176

7.1.2.7. Entre los sentimientos y el mundo laboral..……177

7.1.3. Categorías y variables de los personajes secundarios……..178

7.1.4. Análisis interpretativo……..…..…….182

7.1.4.1. Los hombres son más extrovertidos que las mujeres…182

7.1.4.2. Los hombres tienen mayor estatus profesional que las mujeres…….184

7.1.4.3. Relación de los personajes secundarios con las protagonistas……...185

7.1.4.4. Rivalidad: Los hombres compiten entre sí por las mujeres…….185

7.1.4.5. Los conflictos sentimentales son la razón de ser de los secundarios…….186

7.2. *Twenty Your Life On* (2020 y 2022)……187

7.2.1. Categorías y variables de las protagonistas de la primera temporada de la serie……..……...188
7.2.2. Categorías y variables de las protagonistas de la segunda temporada de la serie…….……197
7.2.3. Análisis interpretativo…….204
7.2.3.1. Más diversidad física y caracterológica……..204
7.2.3.2. Tímidos avances sobre roles laborales……205
7.2.3.3. Las relaciones sentimentales ya no condicionan la vida……207
7.2.3.4. Mujeres cada vez más independientes de su familia….209
7.2.3.5. Relaciones sexuales: se desvanece el tabú……210
7.2.3.6. La rivalidad entre mujeres se esfuma……...211
7.2.3.7. Los objetivos laborales como meta y conflicto principal...…….212
7.2.4. Categorías y variables de los personajes secundarios…..……215
7.2.5. Análisis interpretativo…….218
7.2.5.1. Menor importancia de la belleza…..……218
7.2.5.2. Los hombres tienen mayor estatus laboral que las mujeres…….219
7.2.5.3. Menor relieve de las relaciones sentimentales……...222
7.2.5.4. Escasa rivalidad entre los personajes secundarios……223
7.2.5.5. Conflictos sin relevancia de los personajes secundarios…….223
7.3. *Love Yourself* (2020)……225
7.3.1. Categorías y variables de las protagonistas…..……..……..226
7.3.2. Análisis interpretativo…….233
7.3.2.1. La belleza por el ejercicio físico……..…….233
7.3.2.2. Los hombres siguen siendo líderes en lo laboral, ellas secundarias…….234
7.3.2.3. Las “mujeres sobrantes”: las que no se casan a los

treinta……236
7.3.2.4. El amor no es el centro de la vida……237
7.3.2.5. Autonomía versus dependencia familiar……239
7.3.2.6. El sexo sigue siendo tabú……241
7.3.2.7. Las mujeres son aliadas, no rivales……242
7.3.2.8. Entre el amor y la familia: las dificultades de ser independientes……243
7.3.3. Categorías y variables de los personajes secundarios……245
7.3.4. Análisis interpretativo……248
7.3.4.1. No todos los hombres son iguales……248
7.3.4.2. Los hombres tienen un estatus superior que las mujeres……250
7.3.4.3. Amistad y dependencia emocional: las mujeres subordinadas a los hombres……251
7.3.4.4. Rivalidad entre hombres por la posesión de una mujer……252
7.3.4.5. Conflictos secundarios: entre lo laboral y lo familiar…..253
7.4. *Nothing But Thirty* (2020)……254
7.4.1. Categorías y variables de las protagonistas……255
7.4.2. Análisis interpretativo……261
7.4.2.1. Se mantiene el canon convencional de belleza……262
7.4.2.2. Del empleo convencional a la transformación personal……262
7.4.2.3. Estado Civil y maternidad……264
7.4.2.4. Estabilidad y madurez emocional……264
7.4.2.5. Distancia y cercanía familiar……266
7.4.2.6. Sexualidad discreta y normalizada……266
7.4.2.7. Rivalidad entre mujeres por los hombres……267
7.4.2.8. Sentimientos conflictivos y relaciones familiares……268
7.4.3. Categorías y variables de los personajes secundarios……270

7.4.4. Análisis interpretativo…….272
7.4.4.1. Mujeres atractivas, hombres comunes……272
7.4.4.2. Similitudes laborales entre hombres y mujeres……..274
7.4.4.3. Relación con las protagonistas femeninas……..274
7.4.4.4. La rivalidad no es solo cosa de mujeres…….275
7.4.4.5. Exceso de conflictos sentimentales…….277
8. Análisis de 25 fragmentos de las cuatro series de ficción de la muestra: *Youth Fight* (2019), *Twenty Your Life On* (2020 y 2022), *Love Yourself* (2020) y *Nothing But Thirty* (2020)……..278
8.1. Análisis de fragmentos de escenas de la serie *Youth Fight* (2019)…….285
8.1.1. Fragmento de la serie *Youth Fight* (2019), de la protagonista Xiang Zhen…….286
8.1.2. Fragmento de la serie *Youth Fight* (2019), de la protagonista Qian Beibei……292
8.1.3. Fragmento de la serie *Youth Fight* (2019), de la protagonista Ding Lan…….297
8.1.4. Fragmento de la serie *Youth Fight* (2019), de la protagonista Jin Xiaoni……304
8.1.5. Fragmento de la serie *Youth Fight* (2019), de la protagonista Yu Hui…….308
8.1.6. Fragmento de la serie *Youth Fight* (2019), de todas las protagonistas……...314
8.2. Análisis de fragmentos de escenas de la serie *Twenty Your Life On* (1º temporada) (2020) (2º temporada) (2022)……..319
8.2.1. Fragmento de la serie *Twenty Your Life On* (1ª temporada) (2020), de la protagonista Jiang Xiaoguo……..321
8.2.2. Fragmento de la serie *Twenty Your Life On* (1ª temporada) (2020), de la protagonista Liang Shuang……..327
8.2.3. Fragmento de la serie *Twenty Your Life On* (1ª temporada) (2020),

de la protagonista Duan Jiabao……332
8.2.4. Fragmento de la serie *Twenty Your Life On* (1ª temporada) (2020), de la protagonista Luo Yan……337
8.2.5. Fragmento de la serie *Twenty Your Life On* (1ª temporada) (2020), de todas las protagonistas……342
8.2.6. Fragmento de la serie *Twenty Your Life On* (2ª temporada) (2022), de la protagonista Jiang Xiaoguo……..349
8.2.7. Fragmento de la serie *Twenty Your Life On* (2ª temporada) (2022), de la protagonista Liang Shuang……..354
8.2.8. Fragmento de la serie *Twenty Your Life On* (2ª temporada) (2022), de la protagonista Duan Jiabao……359
8.2.9. Fragmento de la serie *Twenty Your Life On* (2ª temporada) (2022), de la protagonista Ding Yixuan……..365
8.2.10. Fragmento de la serie *Twenty Your Life On* (2ª temporada) (2022) con todas las protagonistas……..369
8.3. Análisis de fragmentos de escenas de la serie *Love Yourself* (2020)……374
8.3.1. Fragmento de la serie *Love Yourself* (2020), de la protagonista Sun Yihe……...375
8.3.2. Fragmento de la serie *Love Yourself* (2020), de la protagonista Ren Ran……379
8.3.3. Fragmento de la serie *Love Yourself* (2020), de la protagonista Karen……383
8.3.4. Fragmento de la serie *Love Yourself* (2020), de la protagonista Ding Ding……387
8.3.5. Fragmento de la serie *Love Yourself* (2020), de todas las protagonistas……...393
8.4. Análisis de fragmentos de escenas de la serie *Nothing But Thirty* (2020)……399
8.4.1. Fragmento de la serie *Nothing But Thirty* (2020), de la

protagonista Gu Jia……400
8.4.2. Fragmento de la serie *Nothing But Thirty* (2020), de la protagonista Zhong Xiaoqin……..406
8.4.3. Fragmento de la serie *Nothing But Thirty* (2020), de la protagonista Wang Manni……..411
8.4.4. Fragmento de la serie *Nothing But Thirty* (2020), de todas las protagonistas……...418
8.5. Resumen de los resultados y discusión por categoría de análisis……422
8.5.1. Tipo de personajes: la normatividad es la regla principal…….424
8.5.2. Roles que desempeñan: más trabajadoras sin renunciar al papel de esposa, novia e hija……..…….427
8.5.3. Las relaciones sociales: los lazos sentimentales centran la atención……..…….429
8.5.4. Escenarios: belleza y moda como referentes femeninos…….431
8.5.5. Resolución de conflictos: Las mujeres toman la iniciativa ante los problemas sentimentales……...433
8.5.6. Estereotipos de género: disminuyen, pero no desaparecen….435
9. Análisis comparativo de las series de ficción……441
9.1. Comparación entre las series Youth Fight (2019) y Twenty Your Life On (2020 y 2022)……..441
9.1.1. Análisis comparativo entre Youth Fight (2019) y Twenty Your Life On (2020 y 2022) atendiendo a las características de los personajes……442
9.1.2. Análisis comparativo entre Youth Fight (2019) y Twenty Your Life On (2020 y 2022) desde la perspectiva de las tramas…….445
9.2. Comparación entre las series de ficción: *Love Yourself* (2020) y *Nothing But Thirty* (2020)……448

9.2.1. Análisis comparativo entre Love Yourself (2020) y Nothing But Thirty (2020) atendiendo a las características de los personajes……449
9.2.2. Análisis comparativo entre Love Yourself (2020) y Nothing But Thirty (2020) desde la perspectiva de las tramas…….451
10. Conclusiones……..……..456
11. Sugerencias para futuros estudios…….……..467
12. Bibliografía…… ……..……468

Resumen

En las últimas décadas han aparecido numerosas series en todo el mundo donde las mujeres obtienen un papel protagónico y presentan nuevos modelos de representación femenina, también en China. Considerando la gran influencia de los medios de comunicación sobre la audiencia y la sociedad, así como el auge de las ideas sobre igualdad de género, parece importante investigar qué discursos vehiculan estas series de ficción chinas actuales que tienen como protagonistas grupos de mujeres.

El objeto de estudio de esta tesis es analizar cuatro series de ficción chinas de años recientes que son *Youth Fight* (2019), *Twenty Your Life On* (2020 y 2022), *Love Yourself* (2020) y *Nothing But Thirty* (2020), con el objetivo de ver cómo representan a las mujeres, aunque también se analizan los modelos masculinos. Se analiza si existen algunas desigualdades en la representación de género y si transmiten, reproducen o evitan estereotipos de género y cuáles. Esta investigación se aborda desde una metodología cualitativa, mediante el establecimiento de categorías y variables aplicadas a las cuatro series seleccionadas y su interpretación. También se analizan fragmentos concretos de cada una de ellas.

A través del análisis concluimos que estas series proponen nuevos modelos femeninos acorde con la idea de igualdad. Sin embargo, aún continúan reproduciéndose algunos estereotipos de género que parece que se resisten al cambio, sobre todo en lo que se refiere al aspecto de las mujeres.

Las series de ficción chinas recientes sí representan en cierta medida una imagen diferente a la que se consideraba tradicional. Sin embargo, todavía no se han eliminado por completo los comportamientos y actitudes tradicionalmente adjudicados a las mujeres y a los hombres, por lo que con frecuencia se incurre en la reproducción y transmisión de algunos estereotipos de género, tanto femeninos como masculinos.

Palabras claves: series de ficción; estereotipos de género; protagonistas femeninas; igualdad de género; imagen femenina.

1. Introducción

1.1. Antecedentes

A lo largo del siglo XXI, los roles sociales y los derechos de las mujeres han sido algunos de los temas más discutidos no solo por los estudiosos e investigadores, sino también por la sociedad en general. Por una parte, los derechos y el papel de las mujeres en las familias y la sociedad se han convertido en un tema investigado y discutido ampliamente por las ciencias sociales y, por otro, han cobrado un importante protagonismo en los distintos discursos culturales elaborados en tiempos recientes, por ejemplo, por la publicidad, el cine o en las series de ficción emitidas por la televisión.

Durante los últimos años, el concepto de igualdad de género ha sido, con frecuencia, objeto de interés en las investigaciones tanto desde la Sociología, la Psicosociología como de otras disciplinas. La situación de las mujeres, su posición social, su rol y sus derechos se han convertido en focos relevantes de los estudios mediáticos y de la comunicación de masas desde el punto de vista sociológico y psicosocial (Piquer, 2017; Alcaide Lara y Núñez Domínguez, 2023; Ruiz Muñoz, Durán y de la Maya, 2024).

Los medios de comunicación cada día prestan más atención a las noticias sobre la violencia de género o la defensa de los derechos de las mujeres, mientras que las series y las películas tienden cada vez más a contar historias centradas en este tema. Las series de televisión, por su parte, son uno de los soportes mediáticos más influyentes de este siglo. Así, proponen nuevos modelos y valores a la sociedad a través de sus tramas, argumentos, sus personajes, sus conflictos e incluso su estética (Izquierdo Castillo, 2003; Metz Galán, 2016).

Según Menéndez (2008), los medios de comunicación no solo juegan un papel importante a la hora de transmitir hechos o de comunicar la realidad social, sino que también pueden convertirse en un instrumento para construir esta

misma realidad. Los medios de comunicación ofrecen a las audiencias diferentes propuestas discursivas, propuestas que posteriormente la sociedad recibe, asimila e incorpora al imaginario compartido (Sánchez, 2004). Según la mayoría de las investigaciones sobre el impacto de los medios de comunicación, éstos tendrían la capacidad de influir en el público mediante la presentación reiterada de discursos que incluiría modelos, temas, motivos y propuestas que el público recibiría y adaptaría a su mundo y a su cotidianidad. Investigaciones recientes abundan en la idea de que la sociedad suele ser receptiva a las propuestas que se le presentan a través de las diferentes pantallas que configuran el mundo actual (Olábarri, 2004; Carrión, 2017).

La teoría del cultivo, planteada por Gerbner en los años 70 del siglo XX, y que tomamos como uno de los puntos de partida en este trabajo, también abunda en la idea de la influencia a largo plazo que los medios de comunicación masivos, especialmente la televisión, tiene sobre los receptores. El autor señala que cuanto más tiempo la audiencia se expone a los contenidos vehiculados por la televisión, más se parece la realidad que percibe e identifica esta audiencia al mundo que muestra la televisión. En cualquier caso, es ampliamente aceptado por la investigación actual que no se puede negar e ignorar la enorme influencia que tienen los medios de comunicación en el comportamiento de la sociedad.

Gráfico 1. Evolución del porcentaje de la cuota del mercado de los canales en directo u otros canales bajo demanda en China entre los años 2016 y 2020) [1]

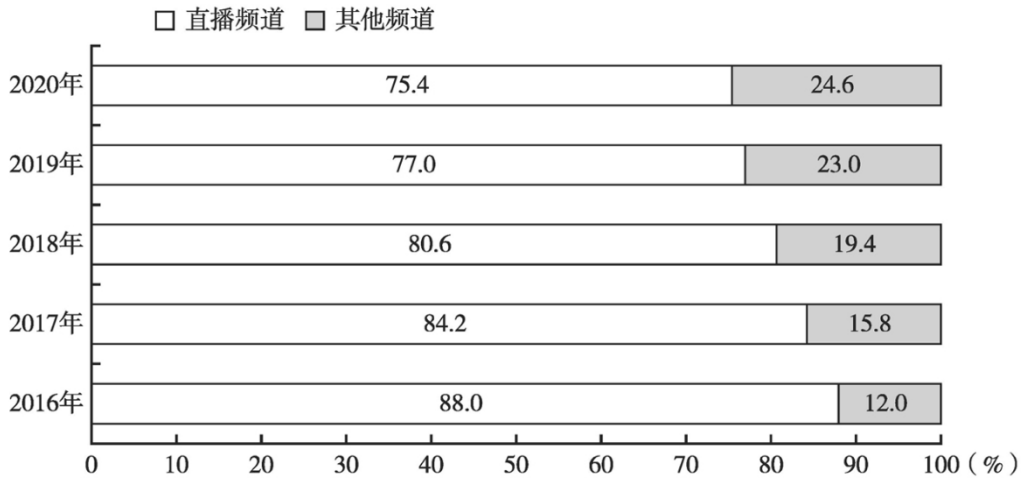


图1 2016～2020年电视大屏直播频道与其他频道市场份额

Según el *Reportaje del desarrollo de la industria de medios chinos* (2021), que ofrece los datos de audiencia de la televisión del año 2020 y los compara con la situación de los años anteriores, la visualización de los canales en directo ocupa un 75,4% del total y la visualización de otros, como las emisiones bajo demanda a través de IPTV (Internet Protocol Television), OTT (Over-The-Top) o televisión inteligente ocupa un 24,6%. Entre los años 2016 y 2020, los espectadores de las cadenas convencionales con programación en abierto han ido disminuyendo y los usuarios de plataformas de vídeo bajo demanda, que pueden verse en cualquier momento, han ido aumentando cada año, como se puede apreciar en el Gráfico 1.

Con respecto al tiempo que los chinos dedican a ver la televisión convencional, esta ocupa unos 132 minutos; es decir, 2,2 horas al día. En comparación con las cifras de los años 2016 y 2017 (cuando eran 152 minutos y 139 minutos respectivamente) ha bajado un poco, aunque en comparación con las cifras

[1] En el diagrama de barras, las barras blancas representan la cuota de mercado de televisión de los canales en vivo de estaciones de televisión de todo el país, y las barras negras representan la cuota de mercado de la televisión de los otros canales, principalmente se refiere al servicio a pedido de IPTV (Internet Protocol Television), OTT (Over-the Top) y televisión inteligente.

del 2018 y 2019, de 129 minutos y 124 minutos, se ha incrementado. La disminución del número de horas que los chinos dedican a ver la televisión se considera una consecuencia del desarrollo de tecnologías como IPTV, OTT, televisión inteligente y sus servicios de emisión bajo demanda. El incremento de esta cifra durante el año 2020 es considerado un resultado del COVID-19, ya que la gente permaneció más tiempo en casa por la pandemia.

Al mismo tiempo, desde el año 2016 hasta el año 2020, el tiempo que los chinos dedican a ver la televisión a través de otros canales como aplicaciones móviles, redes sociales o plataformas de vídeos cortos y las plataformas bajo demanda sigue aumentando cada año. El tiempo medio diario del 2016 era de 70 minutos y, en el año 2020, el tiempo medio al día ya ha alcanzado los 123 minutos. Es decir, cada año hay más personas se dedican a ver la televisión a través de canales alternativos, en concreto a través de servicios como el vídeo bajo demanda.

Gráfico 2: Tiempo que los chinos dedican a ver la televisión[2]

[2] Los datos citados corresponden al "Reportaje del desarrollo de la industria de medio chinos 2021"

Como se ha mostrado anteriormente, cada día las personas pasan más tiempo viendo contenidos audiovisuales en las diferentes pantallas a su alcance, y concretamente uno de los productos que tienen más seguidores son las series de ficción, un tipo de contenido que ha generado el suficiente interés como para emprender esta investigación.

Según las cifras publicadas en el citado *Reportaje del desarrollo de la industria de medios chinos* (2021), durante los años 2018, 2019 y 2020, los tipos de programas televisivos se clasificaron según la siguiente nomenclatura: 1. programas de información 2. espectáculos de variedades, 3. series de ficción, 4. programas de deportes, 5. programas financieros, 6. programas de cine, 7. programas de música, 8. programas de ópera, 9. programas de idiomas extranjeros, 10. programas dirigidos a adolescentes y aún había una casilla especial para producto clasificados bajo la categoría “otros”. Las series de ficción tienen tanto la mayor difusión como la mayor audiencia en comparación con los demás programas. El porcentaje de audiencia de las series de ficción en China, es decir, lo que ocupan las series respecto al total de la programación es del 28,2% en 2018; el 29,4% en 2019 y el 29,8% en 2020. El índice de audiencia correspondiente es de 31,9% (2018), 33,7% (2019) y 34,8% (2020). Teniendo en cuenta la gran influencia que las series tienen en el público, resulta de interés profundizar en el modo en que reflejan la situación de las mujeres y todo lo relacionado con sus derechos en un país como China, que ha experimentado grandes cambios sociales en las últimas décadas. Estudiar estas series puede ser muy indicativo a la hora de reflexionar sobre los cambios que se han producido en la sociedad china, sobre todo en lo que respecta a las mujeres.

1.2. Estado de la cuestión

A través de las series de ficción podemos aprender e investigar sobre los problemas sociales, como por ejemplo la desigualdad de género, que como se

ha comentado ha suscitado gran interés en China, sobre todo si se tiene en cuenta que la IV Conferencia Internacional sobre la Mujer se celebró en Beijing en 1995. Galán (2007) y otros investigadores han señalado que, debido a que las series disponen de más tiempo para presentar y desarrollar los personajes que el cine, se han convertido en un vehículo ideal para proponer nuevas significaciones y modelos de identificación, a la vez que presentan nuevos roles y cuestionan los estereotipos de género convencionales (Galán, 2007; Tous-Rovirosa, Aran-Ramspott, 2017). Aun considerando la gran influencia e importancia que han tenido la literatura y también las radionovelas, los relatos seriados de la televisión han alcanzado una posición mucho más exitosa en la vida cotidiana de los ciudadanos, que los consumen con más asiduidad.

Gallego (2021) describe el desarrollo y los cambios de los personajes femeninos en las series de televisión en los últimos años. Según esta autora, los personajes se han clasificado tradicionalmente entre protagonistas con comportamientos convencionales y protagonistas con comportamientos no convencionales, siguiendo los modelos clásicos de la imagen de María (personaje positivo) y Eva (personaje negativo). *La tribu de los Brady* (1969-1974), *La casa de la pradera* (1974-1983) y *Los Roper* (1976-1979), entre otras, serían buenos ejemplos de los primeros, mientras que *Ally McBeal* (1997-2002), *Sexo en Nueva York* (*1998-2004*) o *Girls* (2012-2017) podrían ser ejemplos de los segundos.

Desde los años 90 del siglo pasado y principios de siglo XXI, se han ido presentando nuevos modelos de personajes femeninos que reflejan los cambios en su modo de vida, aunque los varones sigan ocupando gran parte de los papeles protagonistas (Menéndez y Zurián, 2014; Lacalle y Gomez, 2016; Tous-Rovirosa y Aran-Ramspott, 2017; Padilla y Sosa, 2018; Vélez, 2019; CIMA, 2020; Torres-Romay e Izquierdo-Castillo, 2022; Gago et al. 2022).

En las últimas décadas han aparecido numerosas series en todo el mundo donde las mujeres obtienen un papel protagónico, que cuentan sus historias y abordan algunas temáticas relacionadas de alguna manera con sus

experiencias, intentando reflejar los cambios sociales sobrevenidos con la expansión del feminismo y las ideas de igualdad de género, como la violencia machista, la desigualdad de derechos entre los hombres y las mujeres y los obstáculos, las dificultades y los perjuicios a los que enfrentan las mujeres en todos los ámbitos de la sociedad. Dos series emblemáticas recientes podrían ser *Big Little Lies* (2017-2019) y *El cuento de la criada* (2017-2022) que han abordado temas que hasta hace poco habían pasado muy desapercibidos.

En Estados Unidos y Europa, desde finales del siglo pasado hasta la actualidad han aparecido nuevas series que cuestionan de formas diversas los estereotipos de género convencionales. Por ejemplo, desde la década de los noventa han surgido en los medios de comunicación norteamericanos nuevos modelos de mujeres empoderadas (Davis, 1990; Lauzen, 2016; Bernárdez y Moreno, 2017; Padilla y Sosa, 2018; Gallego, 2021, Geena Davis Institute, 2024) cuyos objetivos y estilos de vida distan mucho de los considerados tradicionalmente propios de las mujeres. Entre esta época y la actualidad también han aparecido algunas series que plantean los temas relacionados con los roles de género desde una perspectiva que podría encuadrarse en lo que se ha denominado postfeminismo (McRobbie, 2008), entre las que se encuentran dos series emblemáticas y pioneras como las ya citadas *Ally McBeal* (1997-2002) y *Sexo en Nueva York (1998-2004)* (Lotz, 2006; Gavilan, Martínez-Navarro & Ayestarán, 2019). Además de las anteriores, han aparecido más exponentes de esta tendencia como *Gilmore Girls* (2000-2007), *Gossip Girl* (2007-2012), *Mujeres desesperadas* (2004-2012) o *Girls* (2012-2017) entre otras (Gallego, 2021).

Durante este siglo XXI, no solamente en Estados Unidos, sino también en otros países del mundo han empezado a surgir cada año nuevas series con mujeres en un papel protagonista y que tratan los problemas sociales relacionados con el sexo, el género, los derechos de la mujer y otros problemas históricos o actuales relacionados con la desigualdad entre los sexos y la consecuente representación de los estereotipos de género. Estos temas y problemáticas

han conseguido llamar la atención de un público cada vez más numeroso y han logrado obtener porcentajes de audiencia muy elevados. Algunos ejemplos de esta tendencia, aparte de las ya citadas, de otros países del mundo excepto China podrían ser las siguientes:

Tabla 1: Ejemplos de series y películas del mundo con protagonista femenina

País	**Título de la serie o película**
Estados Unidos	*Dos Chicas sin blanca* (2011-2017) *The Marvelous Mrs. Maisel* (2017-2019) *Why Women Kill* (2019-2021) *Insecure* (2016-2018) *Euphoria* (2019)
El Reino Unido	*Fleabag* (2016-2019) *Sex Education* (2019-2023)
Noruega	*Skam* (2015-2017)
España	*Elite* (2018-2024)
La República de Corea	*Una Joya en el Palacio* (2003) *Kim Ji-young, Born* 1982 (2019) *The Lady in Dignity* (2017) *Miss Independent* (2018) Birthcare Center (2020)
Japón	*Mother* (2010) *Tokyo Girl* (2016) *Runaway is Ashamed But Helpful* (2016)

Todas estas series con mujeres protagonistas han tenido muy buena acogida en todos los países donde se han emitido. *Why Women Kill* (2019-2021) es una famosa serie estadounidense que ha recibido buenas críticas en todo el mundo, con distintos personajes femeninos en cada una de sus dos

temporadas. *Skam* (2015-2017), es una serie noruega que discute temas sociales como la religión, la discriminación, el racismo o el tratamiento de la homosexualidad y que reflejan algunos puntos de vista sobre temas como la igualdad de género y los estereotipos, *Insecure* (2016-2018) *Euphoria* (2019), *Sex Education* (2019-2023) son otros ejemplos donde se plantean nuevos problemas, sobre todo de las chicas jóvenes o jóvenes adultas.

Respecto a las series asiáticas, estas también pueden influir en mercados distintos a sus países de origen, especialmente en el caso de los productos japoneses, coreanos y chinos. Aunque es tradición que las series y películas coreanas suelen llamar la atención de los espectadores a través de tramas románticas inesperadas e historias de amor, se han producido algunos novedosos productos con mujeres protagonistas como la serie de televisión *Una Joya en el Palacio* (2003), que trata la historia de una mujer llamada Jang-Geum, que de doncella pobre acaba convirtiéndose en la primera doctora de la dinastía Joseon. También destaca la película *Kim Ji-young, Born 1982* (2019): aunque no es una serie de televisión, la menciono aquí considerando la gran discusión sobre el feminismo que esta cinta suscitó en las redes sociales coreanas y chinas. La película trata la historia de una mujer esposa y madre, poniendo de relieve las dificultades que debe enfrentar por su sexo y los estereotipos de género que todavía existen en la sociedad. Se trata de un largometraje adaptado del libro del mismo título (2016). Tanto la autora del libro, Nam-joo Cho, como la directora del filme (Do-Young Kim) son mujeres, muestran a una mujer como protagonista y cuentan una historia desde el punto de vista de una mujer, por lo que se trata de una película que adopta una perspectiva netamente femenina, en contraste con lo que ha sido habitual en la ficción cinematográfica. Además, durante los últimos años, en Corea, se han estrenado varias series que tratan temas centrados en las mujeres o la igualdad de género, en donde se problematizan las historias de mujeres de todas las edades. Algunas de esas series coreanas son *The Lady in Dignity* (2017), *Miss Independent* (2018) o *Birthcare Center* (2020), entre otras.

Japón también ha producido series que cuestionan la posición y situación de las mujeres en la sociedad. Además, temas antes tabúes como el sexo o los estereotipos y roles de género también se han convertido en foco prioritario de algunas obras de importante proyección mediática. La famosa serie *Mother* (2010) trata sobre el amor materno e intenta hacer reflexionar a las mujeres sobre cómo vivir con la confianza y el orgullo de ser una mujer. Asimismo, dos series que aparecieron en 2016, *Tokyo Girl* (2016) y *Runaway is Ashamed But Helpful* (también traducido como *We Married as Job*) (2016) abordan historias sobre las injusticias y los problemas con los que se encuentran las mujeres en la sociedad (la primera) y la situación de estas como amas de casa a cuyo cargo corren en exclusiva los quehaceres domésticos (la segunda). Aún con argumentos distintos, ambas se centran y reflexionan sobre la posición y la situación de las mujeres en la sociedad y su papel en la familia y el ámbito doméstico.

La ficción en China, incluyendo el cine y la televisión, es diferente a la de los países occidentales, ya que tiene una base cultural e histórica distinta. La extensa historia y la cultura típica del país suele influir en la estética, la narración y el estilo de las ficciones producidas en China. El pensamiento de Confucio lleva influyendo en las ideas del pueblo chino desde hace miles de años, y su influencia llega hasta los contenidos de ficción (Jia, 2017). La mayoría de las series suelen tratar temas históricos como la fundación de la nueva China, la Revolución Cultural, la reforma económica china, etc. Sin embargo, la expansión del movimiento feminista y la influencia que está ejerciendo en todo el mundo está teniendo un efecto continuo de cambio en la sociedad, y los papeles de las mujeres en las series de televisión también están cambiando (Jia, 2017). Ese es el tema que vamos a explorar en este trabajo de investigación.

El rol de las mujeres en el cine y las series de televisión chinas suele representarse mediante la oposición a las tradiciones feudales. Por ello, los argumentos suelen centrarse en tragedias que suceden a mujeres de la época

feudal, que no tenían derecho a tomar decisiones por sí mismas. Dado que las mujeres en el pasado no solían participar en las actividades políticas, tampoco podían estudiar como hacían los hombres y, por eso, lo más importante para ellas era casarse. Tanto en la ficción como en la realidad la tradición dictaba que fuesen los padres quienes escogieran los maridos para sus hijas. Así, ha sido redundante en la cinematografía china la tragedia del matrimonio concertado entendido como un negocio familiar, tema que se ha convertido con el paso del tiempo en un asunto muy discutido en las obras cinematográficas y televisivas ya que las mujeres han representado con frecuencia el papel de "mercancía" (Jia, 2017). Algunos ejemplos que han tenido importante éxito internacional son películas como *Sorgo Rojo* (1987, Zhang Yimou), *Ju Dou* (1990, Zhang Yimou & Yang Fenglian), *La linterna roja* (1991) del mismo Zhang Yimou y protagonizada por Gong Li, o las series *The Tangerines Turned Red* (2002, Li Shaohong*)*, *Nothing gold can stay* (2016, Ding Hei), entre otras.

Además, dado que el cine siempre fue considerado como una herramienta importante para la propagación de la ideología del Partido Comunista, en el siglo XX hubo varias cintas que retrataban a heroínas que luchaban e incluso se sacrificaban por la reunificación y el desarrollo del país. Un ejemplo de esto son las películas *The Red Detachment of Woman* (1960, Xie Jin), *Asesinato en Harbin* (1985, Lin Ke), *Eight Women Fighters* (1987, Yang Guangyuan) o, de nuevo la muy reconocida *Sorgo Rojo* (1987, Zhang Yimou), que obtuvo el Oso de Oro en la 38 edición del Festival de Berlín, el premio de la crítica de cine en la 25 edición del Festival de Cine de Sidney y otros premios en China y en otros países. Esta película cuenta la historia de Jiu Er, interpretada igual que *La linterna roja,* por la actriz Gong Li. Jiu Er vendida por sus padres a los 18 años, obligada a casarse con un hombre mayor, tras muchas vicisitudes acaba haciéndose cargo de la destilería de sorgo. Tras numerosos avatares y enfrentamientos bélicos con los japoneses, solo Yu, el padre, y su hijo salen con vida.

Generalmente, las mujeres que aparecen en estas ficciones de corte clásico

suelen ser hijas de una familia noble, una madre, una madre viuda, o una heroína o soldado. Suelen centrarse en el destino trágico de las mujeres debido a la guerra o las costumbres de la época.

Desde finales del siglo pasado hasta la actualidad, las películas y series chinas están sufriendo una suerte de transición y evolución desde la simple oposición al feudalismo hasta las corrientes de feminismo más reciente (Jia, 2017). Los papeles de las mujeres se caracterizan cada vez más por su fortaleza, la conciencia de sí mismas y en algún sentido, su dureza, en contraposición a la sumisión y debilidad que se les adjudicaba tradicionalmente. Por un lado, las mujeres priorizan, valoran y alcanzan un éxito cada vez mayor en sus carreras profesionales y, por otro, los directores suelen mostrar con más detenimiento los esfuerzos que hacen las mujeres para oponerse a sus destinos o a las tradiciones feudales que las mantenían encorsetadas. Aunque no todos los personajes femeninos que aparecen en las nuevas ficciones son representados como un modelo a seguir, lo cierto es que las propuestas cinematográficas y seriales de hoy en día suelen incidir en la revalorización de las mujeres como individuos con capacidad de decidir, o en los cambios que la sociedad ha experimentado relacionados con el papel tradicional ocupado por ellas.

Sin embargo, también es cierto que se sigue prestando una atención desmedida a la belleza y aspecto físico de las mujeres, que siguen cumpliendo un papel de reclamo erótico no solo dirigido a los espectadores chinos, sino también hacia los espectadores de los países occidentales (Jia, 2017). Existen ejemplos de largometrajes y series en las que se puede comprobar esta evolución en el papel de las mujeres, con una actitud más fuerte y proactiva que los roles tradicionales pero que, al mismo tiempo, son presentadas como reclamo erótico. Entre ellos se encuentran las películas *Go La La Go* (2010, Jinglei Xu) o *Las Flores de la Guerra* (2011, Yimou Zhang) y las series como *Struggle* (2007, Baogang Zhao), *Pink Lady* (2002, Zongde Wu) o *Nothing Gold Can Stay* (2016, Hei Ding).

A su vez, en China cada año se producen más series que se focalizan en la vida y las experiencias de las mujeres y los cambios habidos en los últimos años en la sociedad. La atención sobre los temas femeninos aparece constantemente en las series de esta década. En años anteriores, el mercado había mostrado por lo general más interés en historias centradas en la lucha de una sola mujer. Entre estas series destaca *Empresses in the Palace* (2011, Zheng Xiaolong), basada en la novela del mismo nombre y centrada en las maquinaciones de una mujer, Zhen Huan, dentro de la Ciudad Prohibida durante la dinastía Qing. También tenemos una serie ambientada en la época actual, *The First Half Of My Life* (Shen Yan, 2017) que cuenta la historia de la lucha de una mujer que pasa de ser un ama de casa convencional a una persona exitosa a través de sus propios logros.

En años más recientes, las compañías de televisión y entretenimiento están produciendo abundantes series que retratan a grupos femeninos, lo que satisface los gustos y necesidades del mercado y la tendencia de la sociedad. Es decir, la novedad es que las series actuales ya no solo se centran en la historia y avatares de una sola mujer, sino que de alguna manera se están convirtiendo en un retrato colectivo que trata de representar la evolución experimentada por las mujeres como grupo, y no solo en una experiencia individual. Por ejemplo, la serie de televisión de dos temporadas *Ode to Joy* (Kong Sheng, Jian Chuanhe, Zhang Kaizho, 2016-2017) se centra en la vida cotidiana de cinco mujeres de distintas edades, profesiones y personalidades en la ciudad de Shanghái, haciendo frente a distintos problemas. Este tipo de series de televisión se ha convertido en una nueva tendencia dentro del mercado chino, por lo que creemos que esta representación de los nuevos modelos del sexo femenino merece ser estudiado.

“Douban” es un sitio web de noticias de China que ofrece contenidos de libros, músicas, vídeos a través de forma UGC (contenidos generados por los usuarios). Hoy en día es un sitio web y red social muy popular entre los internautas. Su funcionamiento es el siguiente: el público, conformado por los

usuarios y visitantes del sitio web, puede consultar la información referente a los libros, la música, las películas y las series mientras ven las opiniones y discusiones que tienen otros sobre esas obras. Además, tiene un sistema de puntuación que permite a sus usuarios hacer evaluaciones de los productos mediáticos que se van estrenando. Por lo tanto, hoy en día, las opiniones y las puntuaciones que obtienen los libros, música, películas y series en “Douban” se han convertido en un referente importante para el público chino.

Según “Douban”, durante la primera década del siglo XXI, hay un total de 20 series etiquetadas como de temática femenina, la mayoría con una sola mujer como protagonista. En concreto, en 2019 hay 6 series producidas en este año que fueron etiquetadas por el público como de “mujeres” o “femeninas”. En 2020 aparecieron al menos 20 series que nos cuentan historias sobre mujeres o con un tinte que podríamos considerar femenino, si no feminista. Entre ellas, aparecen numerosas series que presentan un retrato colectivo de las mujeres. Entre todas las series producidas en el año 2021, hay 36 de ellas marcadas con la etiqueta de “femenino”. Estas series están protagonizadas por una o varias mujeres.

Según lo que llevamos diciendo, las series de ficción chinas producidas durante los últimos años tienden a contar historias que reflejan problemas sociales referidos a las mujeres. Entre los temas que suelen tratar, la independencia y el desarrollo de las mujeres son algunos de los aspectos más llamativos. Según los datos anteriores elaborados por los usuarios de sitio web “Douban”, es fácil notar una tendencia ascendente desde el año 2019 hasta la actualidad, en la producción de series de temática femenina con una mujer o varias como protagonistas y que muestran la participación y el desarrollo de las mujeres fuera del hogar.

Al mismo tiempo, hay que considerar la situación de la industria del cine y la televisión de China en estos años, afectada por la aparición del coronavirus. El coronavirus ha golpeado a la industria audiovisual y a los mercados en todo el mundo, incluido el chino, y a la vida cotidiana de las personas, por lo que la

producción de series ha sufrido una importante remisión en su desarrollo.

Según la estadística publicada en *Blue Book of China TV Series* (2021), el número de las series aprobadas para su distribución en todo el país en 2018 fueron 323, e incluyeron 13.726 episodios. En 2019 hubo 254 series aprobadas para la distribución, con 10.646 episodios. En 2020, por el contrario, solo hubo 202 series con 7.450 episodios producidos y aprobados para su distribución. Es decir, la influencia negativa del coronavirus ha provocado que la producción televisiva de los últimos años se haya reducido drásticamente. Por ello, la tendencia ascendente de la producción y distribución de series de temática femenina durante los últimos años es aún más significativa e interesante de estudiar e investigar.

Es importante indicar que esta tendencia a producir series que reflexionen sobre el rol y los derechos de las mujeres podría tener su origen en un post publicado por una internauta en la red social *Sina Weibo* en marzo de 2018. El post presentaba una serie imaginaria que contaba las aventuras de cuatro mujeres solteras de cuarenta años que eran independientes, ricas y llevaban a cabo negocios de éxito. Esta internauta también imaginó a cuatro actrices populares y prestigiosas para esta hipotética serie en un ejercicio de *fancasting.* Sus ideas e imaginación llamaron rápidamente la atención de otros internautas, que hicieron aportaciones propias y expresaron el deseo de ver una serie como la que la internauta había proyectado. Esto fue, sin duda, un revulsivo para las compañías mediáticas y de entretenimiento animándolas a que produjeran series de ficción protagonizadas por grupos de mujeres de características independientes, fuertes y autónomas, más acorde con los nuevos vientos que el feminismo estaba extendiendo por todo el mundo.

Debido a este impulso, durante los años siguientes aparecieron algunas series de ficción con la mujer como eje central. Por ejemplo, la serie *Hero of the Year* (2004), dirigida por Liu Xingang y protagonizada por actrices famosas: fue una serie con cuatro mujeres en papeles principales y que contaba diversas historias de amor al mismo tiempo que desarrollaba la amistad entre los

personajes femeninos. Se cree que se imitó la idea principal de la serie de televisión estadounidense, *Sexo en Nueva York* (1998-2004).

Además, hay otro ejemplo que se debe mencionar aquí: la serie *Pink Lady* (2003). Es un producto muy influyente emitido en el año 2003 y que obtuvo una gran popularidad. Podemos decir que esta serie ha cosechado gran éxito; hasta hoy en día los internautas discuten sobre los personajes, las frases y las tramas principales de la serie en las redes sociales. Para sus espectadores, esta serie se mantiene en el recuerdo de forma impresionante en comparación con otros productos de la misma época. Se trata de una adaptación del cómic *City Lady* (1992) de Deyong Zhu, que presenta la historia de cuatro mujeres con concepciones distintas de la vida y del amor. A través de estas cuatro protagonistas, la serie transmitió una gran cantidad de ideas feministas contrarias a los valores patriarcales convencionales. Sin embargo, durante los años en que se emitió esta serie de ficción, los espectadores carecían de una cierta concienciación sobre la igualdad de género y el feminismo, por lo que prestaron más atención a las tramas amorosas sin reflexionar sobre cómo quedaba representado el papel de las mujeres.

La situación y el interés del público de hoy en día son muy diferentes respecto a los primeros diez años de este siglo. Por un lado, los espectadores cada vez se preocupan más por los temas y contenidos que aparecen en las series. Por otro lado, el público está adquiriendo cada vez más conciencia sobre la situación de las mujeres y la preocupación por la igualdad de género, y mostrando una opinión más favorable hacia la autonomía de las mujeres. Al mostrar la sociedad y el público un interés creciente en el desarrollo y la independencia de las mujeres, como consecuencia aparecen cada vez más series que abordan estos temas. En 2021 apareció una serie de “remakes” como *Brilliant Girls* (2020-2021), dirigida por Jiangming Li, que no solo adaptaba el cómic *City Lady* (1992) de Deyong Zhu, sino que también hacía referencia a la serie *Pink Lady* (2003). Ambas cuentan historias similares, pero la posterior, *Brilliant Girls* (2020-2021), da más atención al desarrollo y la

situación de las mujeres en la sociedad o sus lugares de trabajo. Además, los espectadores de las dos series tienen expectativas distintas. Los espectadores de la serie original (*Pink Lady*, 2003) querían ver una historia de amor con situaciones cómicas, mientras que los espectadores de *Brilliant Girls* (2020-2021) querían ver una historia con una visión más progresista sobre las mujeres que retratase a unos personajes inteligentes, independientes y autónomos.

En los últimos años han aparecido muchas series de ficción chinas que tratan estos temas. Por ejemplo, la serie *Ode to Joy* (que consta de cinco temporadas; Sheng Kong, Chuanhe Jian, Kaizhou Zhang, 2015-2024); *Youth Fight* (Baogang Zhao, 2019), *Twenty Your Life On* (Zhi Li, 2020-2022), *Nothing But Thirty* (Xiaobo Zhang, 2020), *Get Married Or Not* (Nian, He, 2020), *Love Yourself* (Guangli Wang, 2020), *My Best Friend´s Story* (Yan Shen, 2020), *Dear Missy* (Ke Deng, 2020), *Brilliant Girls* (Jiangming Li, 2021), *Love is true* (Xing Lu, 2021), y la serie de ficción *Bei Zhe Nan Yuan* (2021, sin traducción aún), dirigida por el famoso director chino Xiaogang Feng, el creador de obras prestigiosas como *The Banquet* (2006) o *I Am Not Madame Bovary* (2016). La característica común que tienen estas series de ficción es que representa un grupo femenino como núcleo central de la trama.

En este sentido se ve claramente una nueva tendencia en las series chinas que cada vez abordan más los temas de la situación de las mujeres. Aprovechando la influencia innegable de los medios de comunicación, estamos ante una oportunidad perfecta para que se promuevan cambios en los estereotipos de género convencionales que durante siglos se han mantenido en la sociedad. También es un momento ideal para motivar la inclusión cultural y el progreso en lo que respecta al tratamiento y rol de las mujeres en el mundo.

La importancia de los roles femeninos en las series de ficción chinas ha aumentado en los últimos años. Consideremos la gran influencia que ejercen los medios de comunicación, incluidas las series de ficción: aunque sus contenidos e historias sean ficticios, tienen la posibilidad de alterar las

percepciones de los espectadores (teoría del cultivo de Gerbner y han sostenido muchísimos otros autores y autoras) por lo que es necesario revisar los roles y contenidos que muestran las series de ficción chinas de los últimos años. Como hemos visto, muchas de ellas se dedican a retratar grupos femeninos, por lo que analizar cómo han sido representadas las mujeres en esas series y cómo se definen los roles que aparecen en las mismas, no solo los femeninos, sino también los masculinos, merece toda nuestra atención. Por todo ello consideramos relevante reflexionar seriamente sobre los cambios que se están produciendo en la representación de las mujeres y cómo se reproducen o se intentan evitar los estereotipos de género en las series de ficción chinas contemporáneas.

1.3. Objeto de estudio de la investigación

El objeto de estudio de esta investigación es analizar la representación de los personajes femeninos en la ficción televisiva china contemporánea, concretamente las series que han prestado atención a los roles sociales de las mujeres en los últimos años. He decidido estudiar los siguientes cuatros casos, que son *Nothing But Thirty* (2020)*, Twenty Your Life On* (2020/2022)*, Love Yourself* (2020) *y Youth Fight* (2019*). Twenty Your Life On* (2020/2022) ha emitido dos temporadas hasta el año 2022. La primera temporada se transmitió en el año 2020, y la segunda se produjo a finales del 2021 y se transmitió en el 2022.

Youth Fight (2019) *y Twenty Your Life On* (2020/2022) están protagonizadas por chicas de 20 años más o menos. Se trata de grupos femeninos que van a graduarse en la universidad, hacer frente a la sociedad y tomar decisiones sobre el futuro. *Youth Fight (2019)* muestra a cinco mujeres jóvenes y *Twenty Your Life On* (2020/2022*)*, tiene como protagonistas a cuatro mujeres en la veintena. Sin embargo, por incompatibilidades de agenda de una actriz, hubo un cambio en los personajes femeninos principales durante la segunda

temporada. Por ello, respecto a la serie *Twenty Your Life On* (2020/2022), en total hay cinco personajes femeninos a analizar, teniendo en cuenta ese cambio.

Por otro lado, las series *Nothing But Thirty* (2020) y *Love Yourself* (2020) retratan grupos de mujeres con 30 años, aproximadamente. Algunas de ellas están casadas, otras solteras, pero todas tienen que tomar decisiones sobre su posible matrimonio, la maternidad y otros asuntos mientras se enfrentan a las presiones laborales y familiares. Cada serie muestra personajes de distintas características y cuenta historias centradas en mujeres desde diferentes aspectos y entornos. La serie *Nothing But Thirty* puede ser uno de los casos más relevantes de estudiar y analizar porque se trata del producto más influyente y prestigioso de los ejemplos citados. *Nothing But Thirty* ha ganado numerosos premios en China, y la actriz Tong Yao ganó el galardón a la mejor actriz de *The Magnolla Award*, uno de los premios más importantes e influyentes de las series de ficción chinas, por su papel principal en esta serie. Con la finalidad de mostrar el objeto de investigación con claridad, en el apartado 6 se incluirán las fichas detalladas de las series a analizar, principalmente el año de producción, el año de transmisión, los directores, el número de episodios, la duración de cada episodio, los actores y productores principales y plataforma de transmisión. También hablaré sobre los aspectos sociales de las series a analizar, además de sintetizar su argumento con brevedad.

Para estudiar los casos con mayor profundidad y de la manera más adecuada posible, me apoyaré en referencias fundamentales de especialistas occidentales y asiáticos en teoría de género y su representación, estudiosos de la sociología, así como los estudios sobre los medios de comunicación y, en concreto, sobre las series de ficción. Tendré en cuenta también la historia de la ficción china y el desarrollo de su cultura, con especial mención del cine y de los medios de comunicación, con el fin de obtener y ofrecer un análisis y unas conclusiones propias que, por un lado, ayuden a los países occidentales

a comprender la situación actual de las series de ficción chinas y, por otro, promuevan el progreso de las series de ficción chinas en lo que respecta a sus contenidos y al desarrollo de sus personajes, femeninos y masculinos, y se evidencie la innegable evolución que han experimentado las mujeres en la sociedad china actual.

1.4. Objetivos

Para analizar las tendencias en las series de ficción en China parto desde la teoría del cultivo de Gerbner, así como desde los estudios de género y la teoría fílmica feminista, junto con el conocimiento que existe hasta la fecha de los estudios sobre representación de género en los medios de comunicación.
A partir de esta diversidad de perspectivas teóricas, los objetivos de la presente investigación, tomando como estudios de caso las series *Nothing But Thirty* (2019-2020), *Twenty Your Life On* (2019-2020*), Love Yourself* (2020) y *Youth Fight* (2018-2019), son los siguientes

a) Analizar las características de las protagonistas y de los personajes secundarios, tanto femeninos como masculinos, así como los diferentes roles que representan, considerando distintos aspectos como el aspecto físico, la profesión, la región donde viven, el estado civil, las relaciones interpersonales que mantienen, las relaciones familiares y sentimentales, etc.

Es necesario considerar estos elementos en el momento de hacer una investigación y un análisis porque son informaciones imprescindibles para definir a una persona y son estas características las que hacen que sus comportamientos en la historia sean razonables y tengan sentido. Los elementos como la vestimenta, el lenguaje, los gestos, la profesión, las relaciones interpersonales… representan la situación y la posición social de los

personajes en el contexto de la historia. Las circunstancias personales, la composición familiar y la educación pueden influir en la personalidad del personaje y hacer que su concepción de la vida sea lógica en consonancia con ellas. Es imprescindible estudiar todas estas características y entender los roles que se plantea investigar. Al mismo tiempo, estas características personales estructuran unos modelos que muestran la concepción que los productores y los creadores de un producto tienen de los hombres y las mujeres, por lo que sería interesante estudiar si se reproducen estereotipos de género, y cuáles o si por el contrario se intentan evitar (Lauzen, 2016, 2023; CIMA, 2020, Institute Geena Davis, 2016, Gallego, 2021; Torres-Romay e Izquierdo-Castillo, 2022)

b) Analizar y encontrar las diferencias en la representación de los roles masculinos y femeninos en las series chinas contemporáneas centradas en las mujeres. A través del análisis de las características básicas de los personajes femeninos y masculinos se pretende encontrar los elementos comunes que existen en la producción y diseño de los roles masculinos y femeninos de las series de ficción de los últimos años.

Este objetivo de investigación es un desarrollo y consecuencia del primero. Es decir, después de analizar las características básicas de los personajes femeninos y masculinos en cada serie de ficción elegida, se procederá a hacer una comparación entre los roles atribuidos a los personajes femeninos y masculinos en cada serie, con la finalidad de comprobar si hay diferencias en su construcción y si se han eliminado los estereotipos de género o si por el contrario se evidencia que se sigue recurriendo a ellos, y de qué forma.
También se compararán las series elegidas entre sí. Concretamente, por una parte, se compararán los roles femeninos y masculinos entre las series *Twenty Your Life On* (2019-2020*)* y *Youth Fight* (2018-2019*)*, las cuales cuentan, como se ha comentado, historias de jóvenes de 20 años aproximadamente. Por otra,

se hará una comparación entre los roles que se presentan en las series *Nothing But Thirty* (2019-2020) y *Love Yourself* (2020) que, como se ha comentado, retratan personajes de unos 30 años aproximadamente.

Según el *Anuario de visualización de TV de China* (2020), el elemento más importante para los espectadores cuando eligen ver una serie de ficción u otra es el tema que tratan, así como la construcción de los personajes, algo que se considera uno de los aspectos más decisivos que influyen en los comentarios, la valoración y puntuación de los espectadores sobre las series. Cada serie de ficción que he tomado como objeto de estudio ha recibido valoraciones y comentarios diversos. En este sentido, la construcción de los personajes femeninos y masculinos de las series de ficción, y los roles a ellos atribuidos, pueden ser un factor que revele la influencia que tales personajes ejercen en la opinión de los espectadores. Por eso, la comparación entre las distintas series es necesaria. A través de ella, podemos comprobar qué elementos comunes tienen las series de ficción de China respecto de la construcción de roles de género, así como sus diferencias y similitudes. Será interesante analizar si transmiten ideas relacionadas con la igualdad de género o si, por el contrario, reproducen y agravan los estereotipos de género convencionales existentes en la sociedad.

c) Analizar las situaciones de desigualdad en la representación que se produce a la hora de retratar los personajes de ambos sexos. Aunque las historias de las series son creaciones ficticias, proponen modelos de identificación que podrían tener una influencia directa en el comportamiento de los televidentes. Por ello es importante analizar las ideas que transmiten las series y si proponen situaciones igualitarias o por el contrario insisten en representar la desigualdad entre hombres y mujeres.

Considerando que estas series tienen la intención de reflejar los problemas que existen en la sociedad e intentan conseguir la identificación del público

(Menéndez, 2008; Roche Diez, 2015; Gallego, 2021), las tramas de las series son aspectos importantes para analizar, especialmente aquellas que reflejan las actitudes que muestran los hombres y las mujeres. Sin ninguna duda, en las historias ficticias, ambos sexos, hombres y mujeres pueden encontrarse con dificultades sociales y familiares. Por ello, se estudiará la importancia que las series dan a los conflictos personales, familiares y sociales, si se reflejan con precisión los problemas existentes en la vida real causados por la desigualdad entre hombres y mujeres o si por el contrario se representan situaciones ideales no estereotipadas.

También será interesante enfocar la atención sobre el modo en que los distintos protagonistas hacen frente a los conflictos. ¿Los resuelven de manera efectiva? ¿Sus soluciones podrían ser equiparables a las que se adoptan en el mundo real? ¿La manera de resolver los conflictos presentados en las series de ficción propone alternativas diferentes de la manera en que habitualmente se resuelven en la vida real?

Al mismo tiempo, y según las teorías de las que se parte, las conversaciones y situaciones que se presentan en las series de ficción parecen tener gran influencia en el público (Menéndez, 2008; Roche Diez, 2015; CIMA, 2020). Con frecuencia los personajes de las series formulan reflexiones significativas que podrían ser propagadas rápidamente entre las audiencias, y de hecho se transmiten con eficacia y se divulgan con facilidad gracias a la tecnología con la que contamos en la actualidad. En la época actual, en la que el flujo de atención es más frenético y los internautas reciben noticias a través de redes sociales y plataformas de vídeos cortos, las prácticas que ponen en marcha los internautas, como por ejemplo las capturas de pantalla de escenas concretas de series con subtítulos elaborados por los espectadores, a veces tienen más posibilidad de llegar al público y tener más repercusión entre los internautas que la propia serie. En este sentido, no podemos ignorar la importancia de las discusiones online que la recepción de las series de ficción provoca entre la audiencia (Roche Diez, 2015; Cima, 2020).

Por otra parte, las conversaciones online también reproducen las opiniones y las actitudes del equipo de producción de las series, que incluye los directores, los guionistas, los actores, etc. Estas personas tienen cierta influencia en la sociedad, por lo que sus seguidores y fans aceptan más fácilmente las opiniones que transmiten a través de sus obras si las respaldan fuera de ella. Además, considerando la velocidad de propagación de la información en la sociedad actual, gracias a la existencia de redes sociales como X (antes Twitter), Facebook, Tik-Tok, y, en China, Sina Weibo, los contenidos de las series de ficción se están extendiendo ampliamente, lo que podría repercutir en que las opiniones que los espectadores reflejan sobre las series alcanzasen un público más amplio. Algunos fragmentos llamativos de las series pueden llegar mediante las redes sociales incluso a personas que no las hayan visto. Es decir, debido a los avances tecnológicos, la gente puede tener una comprensión general de los contenidos de las series de moda, aunque no formen parte de la audiencia de dichas series.

d) El objetivo fundamental es analizar si se reproducen estereotipos de género y cuáles son los más recurrentes que muestran las series de ficción elegidas, o si por el contrario se intentan eludir. Este objetivo supone un desarrollo del anterior, y es necesario contemplarlo para entender si los estereotipos de género que se reproducen y transmiten en los productos culturales o medios de comunicación pueden ayudar a la consecución de una mayor igualdad real entre los sexos o por el contrario contribuyen al mantenimiento de la desigualdad.

Por la influencia que tiene aún la cultura patriarcal la mayoría de los directores de las series de ficción han carecido de una perspectiva de género o feminista, por lo que habitualmente han presentado a las mujeres en roles familiares, escenarios domésticos o con escasa presencia en lugares públicos (Lauzen, 2016, 2023; CIMA, 2020; Gallego, 2021). Las mujeres casi siempre han

aparecido en las historias en roles de hija, esposa o madre. Las series de ficción suelen construir personajes femeninos sumisos muy del gusto de una sociedad patriarcal (Chen, 2021). En la actualidad, las series de ficción centradas en personajes femeninos parecen ser más ambiciosas que las anteriores al presentar diversos tipos de mujer, reflejar las luchas que se están llevando a cabo por los derechos de las mujeres e intentar reflejar una sociedad igualitaria entre ambos sexos (Gallego, 2021, Geena Davis Institute, 2015, 2024; Torres-Romay e Izquierdo-Castillo, 2022).

En comparación con las series de ficción del pasado, parece que existe un cambio sustancial en el modo en que aparecen reflejadas las mujeres. Muchos de los personajes femeninos representados tienen una educación superior, unos ingresos mucho mayores de los que solían y se encuentran en una situación más equiparable a la de los hombres. Los temas que tratan no son los típicos basados en relaciones sentimentales o amorosas, sino que también se presta atención al desarrollo personal y a sus experiencias en sus lugares de trabajo (Gao, 2021; Gallego, 2021, Geena Davis Institute, 2024; Saaveda et al. 2024).

Sin embargo, todavía coexisten productos culturales que reproducen estereotipos o prejuicios de género tanto en personajes femeninos como en masculinos. En este trabajo vamos a analizar también si para mostrar la independencia o fuerza de las mujeres se recurre a la minusvaloración de los personajes masculinos, cosa que no nos parecería en ningún caso una opción adecuada. Vamos a tratar de comprobar si no se recurre a la inversión del estereotipo: mientras que en las series antiguas se mostraba casi siempre a las mujeres como seres débiles con la finalidad de resaltar la fuerza de los hombres, no nos parecería correcto que para reflejar la brillantez y el poder de las mujeres se recurriese a la ridiculización o subordinación de los hombres (CIMA, 2020; Gao, 2021). En ningún caso esto representaría un avance para la sociedad, y sí un lamentable retroceso.

Por ello, porque creemos que se debe fomentar un cambio real y equitativo en

la igualdad entre hombres y mujeres es por lo que hemos elegido hacer un análisis interpretativo riguroso de los contenidos de las series de ficción: para ver cómo han evolucionado, para corroborar si se sigue recurriendo a los estereotipos de género convencionales, si se produce la inversión de los estereotipos o si se proponen unos nuevos modelos femeninos y masculinos que sustituyan a los anteriores. Creemos que la desigualdad entre los sexos es un problema social que debe ser erradicado, y este análisis de las series de ficción podría ser una llamada de atención para que en los futuros productos culturales los actores implicados en la producción pudieran eliminar los estereotipos de género convencionales, cosa que sin duda redundaría en unos nuevos modelos de identificación con los que las personas reales pudieran identificarse. Recordemos *The Scully Effect. I want to believe* (Geena Davis Institute, 2018*)* que propició el interés por la ciencia a muchas jóvenes y niñas seguidoras de la serie.

1.5. Metodología

El objeto de este trabajo de investigación es analizar la representación de género que proponen las series de ficción chinas recientes que se han centrado en protagonistas femeninas, con el objetivo de conocer si se reproducen, combaten o desafían los estereotipos de género. En este sentido, esta investigación propone una metodología cualitativa que, según estudios similares precedentes, se adecúa mejor al análisis del objeto de estudio que la metodología cuantitativa.

Como base teórica principal se han tenido en cuenta los libros *Análisis del film* (1990) de J. Aumont y M. Marie y *Cómo analizar un film* (1990*)* de F. Casetti y F. Di Chio, que serán los apoyos y bases fundamentales para establecer el método de esta investigación. Los artículos “La representación de las Mujeres en el Cine Chino Contemporáneo y la Influencia del Pensamiento Confuciano” (2017) de Jia Lili; “Las mujeres en las series de ficción: el punto de vista de las

mujeres", de por Diana Gavilán, Gema Martínez-Navarro y Raquel Ayestarán y publicado en *Investigaciones Feministas* (2019); "Procesos de construcción identitaria femenina en la ficción televisiva actual: las mujeres de Person of Interest" de Marta Fernández Morales publicado en *Oceánide* (2017), o "Las mujeres ya no son lo que eran: nuevos modelos femeninos en la narrativa audiovisual" de Juana Gallego, publicado en *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia* (2021), así como el volumen *Estereotipos, roles y relaciones de género en series de televisión de producción nacional: un análisis sociológico* (CIMA, 2020) entre otros, han suministrado ideas fundamentales a la hora de desarrollar un método de investigación adecuado para esta tesis. Aunque nuestro abordaje no incluye la perspectiva psicoanalítica, las ya clásicas reflexiones de Laura Mulvey (1975) nos ha ayudado a comprender el concepto de "male gaze" o mirada masculina.

La clave en el método para hacer un análisis de películas o series de ficción, según *Análisis del film* (1990) y *Cómo analizar un film* (1990) es visualizar los filmes como un texto y llevar a cabo un análisis del texto fílmico. F. Casetti y F. Di Chio explican el análisis de filme como un procedimiento de recorrido a través de dos etapas, que son la descomposición y recomposición, con el fin de identificar los componentes. Concretamente el análisis debe estar guiado por los siguientes pasos: la segmentación, la estratificación, la enumeración, el ordenamiento, la recomposición y la modelización. A través de la segmentación y la estratificación, se seleccionan los fragmentos o contenidos a analizar, mientras que a través del resto de los pasos se obtiene una interpretación y comprensión personal del texto teniendo en cuenta las diferencias y semejanzas de los contenidos analizados. Este procedimiento es el que hemos utilizado en el análisis de los 25 fragmentos de las series analizados (Cap. 8 de la tesis).

Como se ha establecido anteriormente, en primer lugar, se hace una introducción de cada serie de ficción a analizar con la ayuda de una ficha técnica donde se muestra con claridad la información básica de cada una de

las series.

En segundo lugar, considerando que el objetivo de esta investigación es analizar la representación de género y si se reproducen o evitan los estereotipos de género, es vital centrarse en los protagonistas, especialmente cuando el elenco está conformado por grupos de mujeres. También se expondrán y analizarán los personajes masculinos más relevantes en cada serie porque los estereotipos de género pueden no solo manifestarse a través de los personajes femeninos, sino también de los masculinos. Se ha recurrido a instrumentos descriptivos según categorías y variables a analizar de los personajes, con el objetivo de tener una visión clara de los roles principales y secundarios que aparecen en cada serie. (El Capítulo 5 de la tesis se dedica íntegramente a la descripción y análisis de las categorías y variables a analizar de los personajes protagonistas y los secundarios)

Aparte del análisis de personajes femeninos y masculinos, así como sus características físicas, psicológicas, estatus, etc., se analizarán fragmentos concretos de las series para llevar a cabo un análisis de contenido específico. Esto es así por la importancia del proceso de descomposición y recomposición propio del tipo de análisis elegido. Se estudia cada serie de ficción según su argumento general o las líneas argumentales de cada personaje femenino protagonista y su evolución. La finalidad es ordenar las experiencias personales de las protagonistas femeninas de cada serie, a la vez que se llama la atención sobre la trama central, las relaciones sentimentales y familiares que establecen, los conflictos que enfrentan, las metas y objetivos que se proponen, etc.

A la hora de seleccionar los fragmentos de las series de ficción analizadas, se han destacado aquellos que han sido difundidos con profusión en las redes sociales y han llegado a una audiencia más amplia (incluso si no han sido espectadores de las series). Además de tratar los fragmentos seleccionados de las series de ficción como textos, se ha prestado atención a los componentes que construyen esos fragmentos, como los diálogos, la

descripción de los personajes, los rasgos físicos, las ocupaciones, las relaciones que se establecen entre los personajes y otros elementos que puedan ser indicativos de la reproducción o evitación de estereotipos de género.

Para finalizar, se ha realizado un análisis comparativo entre las series de ficción elegidas considerando que dos de ellas cuentan historias de mujeres veinteañeras y las otras dos se centran en mujeres treintañeras.

Durante el proceso de investigación, se han utilizado las siguientes plataformas online chinas de televisión: IQiYi, Tencent Vídeo, Youku y Mango TV. Con respecto a los datos básicos de las series de ficción analizadas y algunos datos relacionados con las demás series de ficción que se han utilizado en el proceso de investigación, se han tenido en cuenta algunas plataformas de datos o de información como Baidu Baike (Enciclopedia online de Baidu), Big Data o el *Libro Azul Nacional Anual* de series de ficción de China (una serie de libros oficiales publicados conjuntamente por distintos centros de investigación sobre la ficción cinematográfica y televisiva). Dada la dificultad para acceder a bibliografía o bases de datos occidentales, también se ha recurrido en el caso de que haya sido necesario a Wikipedia, aunque no sea una fuente de información totalmente fiable. También he consultado otras plataformas a las que he podido acceder desde China, aunque no siempre ha sido posible.

Como ya se ha mencionado, en el Capítulo 5 se encuentra especificado el método de investigación aplicado en este trabajo, explicado con más profundidad y detalle.

2. Hipótesis y preguntas de investigación

Considerando los objetivos que he propuesto antes, también nos planteamos una serie de preguntas que este trabajo querría responder, así como las hipótesis que planteamos. Por lo que respecta a las preguntas, estas son las fundamentales:

1. ¿Cuál o cuáles son los perfiles de las mujeres representados mayoritariamente?
2. ¿Qué estereotipos de género se reproducen en las series de ficción?
3. ¿Qué estereotipos de género se evitan, si es el caso?
4. ¿Qué mecanismos se emplean para reproducir estos estereotipos de género?
5. ¿Qué temas son los principalmente abordados en estas series de ficción?
6. ¿Cómo representan las series las relaciones entre mujeres?
7. ¿Cuáles son los centros de interés fundamentales de las mujeres representadas?
8. ¿Cuáles serían los principales conflictos o a qué tipo de dificultades se enfrentan principalmente las mujeres protagonistas?
9. ¿Cuáles son los temas que prioritariamente preocupan las mujeres protagonistas?
10. ¿Qué relaciones establecen las mujeres con los hombres en estas series de ficción?

Y en consonancia con las preguntas formuladas, esta sería la hipótesis principal y secundarias que planteamos:

- HIPÓTESIS PRINCIPAL: Las protagonistas femeninas en las series de ficción chinas actuales han experimentado una transformación importante respecto al modelo de mujer tradicional sin llegar a superar por completo los estereotipos de género convencionales.

  Después de esta Hipótesis Principal, habría diversas hipótesis secundarias tales como:

- H1. Las protagonistas femeninas se han incorporado plenamente al mundo laboral
- H2. Las series de ficción han sustituido las relaciones de rivalidad entre mujeres por las relaciones de amistad

- H3. Las mujeres protagonistas tienden a solucionar sus problemas sin depender de la ayuda de los hombres.
- H4. Los temas fundamentales que preocupan a las protagonistas están relacionados con el ámbito privado.
- H5. Las protagonistas suelen tener dificultades para compaginar a la vez trabajo estable con una relación sentimental satisfactoria
- H6. Los protagonistas masculinos están focalizados en el ámbito laboral y sentimental, sin implicación en el ámbito doméstico.

Contestar todas estas preguntas, junto con intentar confirmar la hipótesis principal y secundarias nos daría una radiografía completa de cómo ha evolucionado la representación de las mujeres en las series de ficción chinas contemporáneas, así como un preciso conocimiento de cuál podría ser la influencia social del contenido de tales series.

3. La historia y el desarrollo de las series de ficción de China

3.1. Una introducción general de la República Popular China y su estructura de medios

La República Popular China (denominado en lo sucesivo como China) es un país fundado el 1 de octubre del año 1949. El partido del Gobierno es el Partido Comunista de China. Es un país multiétnico con un total de 56 grupos étnicos, con la etnia Han como el grupo principal. China está situada en el este de Asia, limitando al este con el océano Pacífico. Su superficie es de unos 9,6 millones de kilómetro cuadrados.

Respecto a la división administrativa, el país está dividido en provincias, regiones autónomas y municipios. Aparte de las entidades gestionadas por el Gobierno Central, hay dos regiones administrativas especiales, Hong Kong y Macao. La capital del país es Beijing. A finales del año 2020, en China había

34 regiones administrativas provinciales, que incluye 23 provincias, 5 regiones autónomas, 4 municipios gestionados directamente por el Gobierno Central y 2 regiones administrativas especiales.

Gráfico 3: Mapa de China con divisiones administrativas y divisiones geográficas[3],[4]

Como muestra el Gráfico 3[5], China está dividida en siete zonas geográficas.

Tabla 2: Zonas geográficas de China

Zonas geográficas	**Regiones administrativas**

[3] Una leyenda del mapa sobre división geográfica de China: verde-norte de China, rosa-noreste de China, amarillo-este de China, naranja-centro de China, azul-sur de China, verde claro-suroeste de China, naranja clara-noroeste de China.

[4] Imagen citada de www.ditu.ps123.net

[5] Los regiones administrativas provinciales son marcados en el cuadro respectivamente con las letras P (provincia)、A (región autónoma) 、M (Municipios directamente bajo el Gobierno Central) y E (región administrativa especial.

Norte de China	Beijing (M); Tianjin (M); Hebei (P); Shanxi (P);[6] Región Autónoma de Mongolia Interior (A)
Noreste de China	Liaoning (P); Jilin (P); Heilongjiang (P)
Este de China	Shanghai (M); Jiangsu (P); Zhejiang (P); Anhui (P); Fujian (P); Jiangxi (P); Shandong (P); Taiwan (P)[7]
Centro de China	Henan (P); Hubei (P); Hunan (P)
Sur de China	Guangdong (P); Guangxi (A); Hainan (P); Hong Kong (E); Macao (E)
Suroeste de China	Chongqing (M); Sichuan (P); Guizhou (P); Yunnan (P); Tíbet (A)
Noroeste de China	Shanxi (P)[8]; Gansu (P); Qinghai (P); Ningxia (A); Región Autónoma Uygur Xinjiang (A)

El idioma común en China es el mandarín, que todos los chinos entienden. Sin embargo, debido a la vastedad del territorio, su larga historia y sus numerosas etnias, en China hay muchos dialectos. Según *Descripción general del idioma y los caracteres chinos* publicado por el *Ministerio de Educación* (2019), el dialecto chino está dividido principalmente en 10 tipos: dialecto mandarín, dialecto Jin, dialecto Wu, dialecto Min, dialecto Hakka, dialecto Yue, dialecto Xiang, dialecto Gan, dialecto Hui y dialecto plano. El predominante es el mandarín, que se divide a su vez en ocho subdialectos: el mandarín del noreste, el mandarín de Beijing, el mandarín Jilu, el mandarín Jiaoliao, el mandarín Zhongyuan, el mandarín Lanyin, el mandarín Jianghuai y el mandarín del suroeste. Al mismo tiempo, en las varias zonas donde predominan los dialectos, podemos encontrar varios subdialectos que son conocidos como dialectos locales. Por ejemplo, existe el dialecto Changsha, que se habla en la capital de la provincia de Hunan. Estos dialectos y su importancia cultural también

[6] En pinyin [shān xī], lo distingue de la otra provincia del noroeste de China, [shǎn xī]

[7] Para el gobierno chino, Taiwán es una provincia, es una parte indivisible de la República Popular China.

[8] Mira a la nota de pie 3.

aparecen reflejados en la televisión, especialmente en las series de ficción.

Gráfico 4[9]: mapa de China según los dialectos chinos[10] [11]

La civilización china tiene una historia milenaria. Desde su nacimiento hasta hoy en día han pasado unos 4.100 años. La historia ha forjado las mentalidades, ideas y culturas de esta tierra. Antes de la fundación de la República Popular China este casi continente ha experimentado la sociedad feudal, la sociedad semi colonial y la semi feudal. Después de la fundación de la República Popular China, el gobierno chino empezó a dedicarse a la construcción de una sociedad socialista. Según la información publicada por el gobierno de la República Popular China en su página web sobre la situación

[9] Imagen citada de: "The Collecting and Recording Platform of China language Resources" . Su página web es: www.zhongguoyuyan.cn

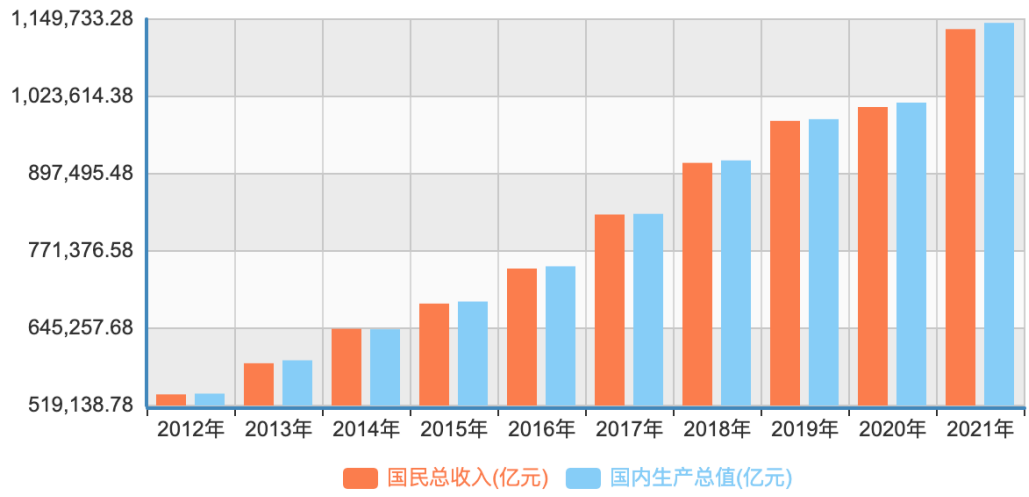
[10] En la leyenda, los cinco dialectos de la columna de la izquierda son (de arriba hacia abajo): dialecto Jin, dialecto Wu, dialecto Min, dialecto Hakka, dialecto Yue; y los cinco en la columna de la derecha son (de arriba hacia abajo) dialecto Xiang, dialecto Gan, dialecto Hui, dialecto plano, dialecto del resto de las etnias.

[11] La leyenda arriba: los cuatro en la columna de la izquierda son (de arriba hacia abajo): mandarín noreste, mandarín de Beijing, mandarín Jilu, mandarín Jiaoliao; y los cuatro en la columna de la derecha son (de arriba hacia abajo) mandarín Zhongyuan, mandarín Lanyin, mandarín Jianghuai, mandarín del suroeste

general de su historia, el país ha experimentado varias etapas: la etapa del establecimiento de un sistema socialista (1949-1956), la etapa de la construcción y errores del socialismo (1958-1976) que ocurrieron durante el "Gran Salto Adelante" (1958-1960) y la "Revolución Cultural" (1966-1976), la etapa de "Reforma y Apertura" (desde diciembre de 1978) y la etapa del desarrollo continuo y hacia un gran renacimiento (hasta hoy en día), en el que se podría decir que existe un capitalismo de estado.

Junto a los trabajos continuos que supuso la construcción de un Estado socialista y las reformas económicas, es importante señalar el crecimiento sostenible y estable. Según los datos publicados por el National Bureau of Statistics los ingresos nacionales brutos y el PIB (producto interior bruto) de China está creciendo año tras año. El nivel de consumo de los residentes, que incluye a los habitantes de las zonas urbanas y también de las zonas rurales también está aumentando. Pero, como muestran los datos, el consumo de la población se vio afectado por la pandemia de COVID-19, por lo que hay una disminución en 2020.

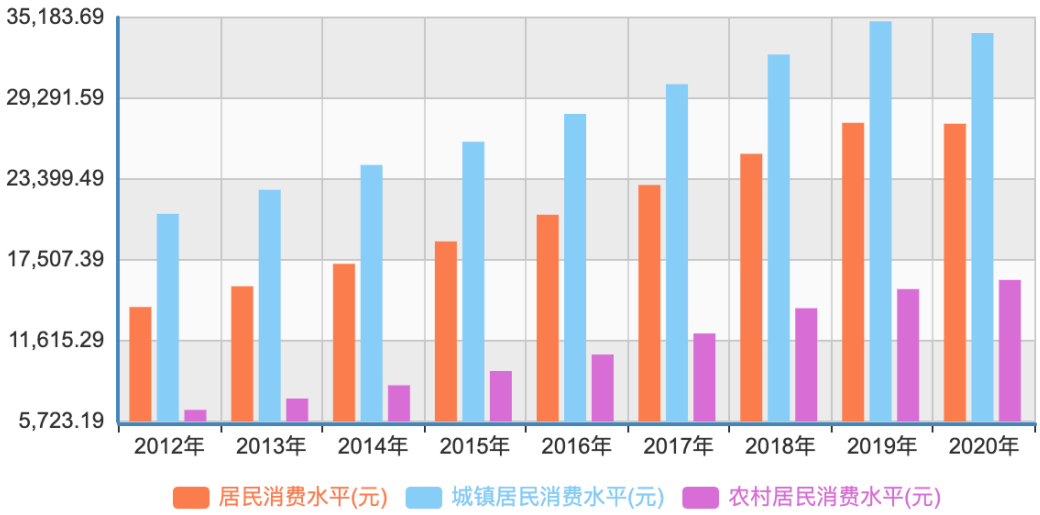
Gráfico 5: Estadísticas de ingreso nacional bruto y el PIB del China de 2012 a 2021[12]



[12] Recuperado del "National Bureau of Statistics", el enlace web es: www.data.stats.gov.cn

En este Grafico 5, Los datos hacen referencia al período entre el 2012 y el 2021, las barras naranjas representan el ingreso nacional bruto y las barras azules representan el PIB. La unidad de medida es 100 millones de yuanes.

Gráfico 6: Estadísticas del nivel de consumo de los residentes entre 2012 y 2020[13]

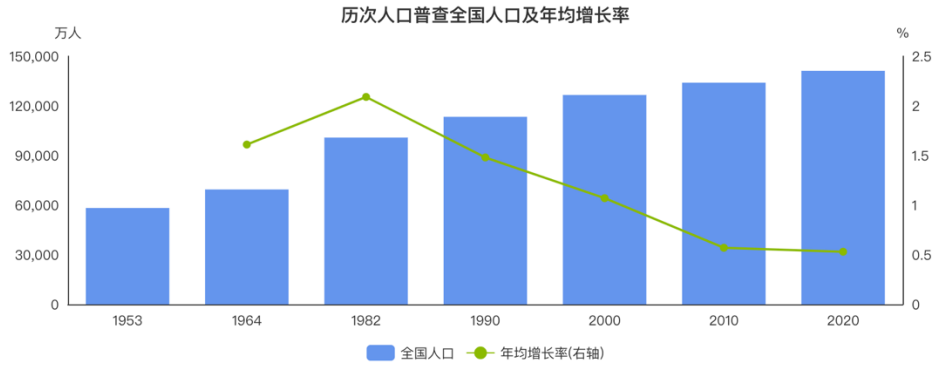


Los que muestra el Gráfico 6 son datos del nivel de consumo de los residentes entre 2012 y 2020. Las barras naranjas representan el nivel de consumo de los residentes en general; las barras azules representan el nivel de consumo de los habitantes de las zonas urbanas; las barras rosas representan el nivel de consumo de los habitantes de las zonas rurales. La unidad de medida es el yuan.

Según el resultado del séptimo censo nacional de población, hasta 2020, la población total de China fue de 1.411 millones de personas, pero la tasa de crecimiento anual promedio de la población está disminuyendo. La proporción entre hombres y mujeres es equilibrada, mientras que la población en las zonas urbanas crece cada año y la población en las zonas rurales disminuye.

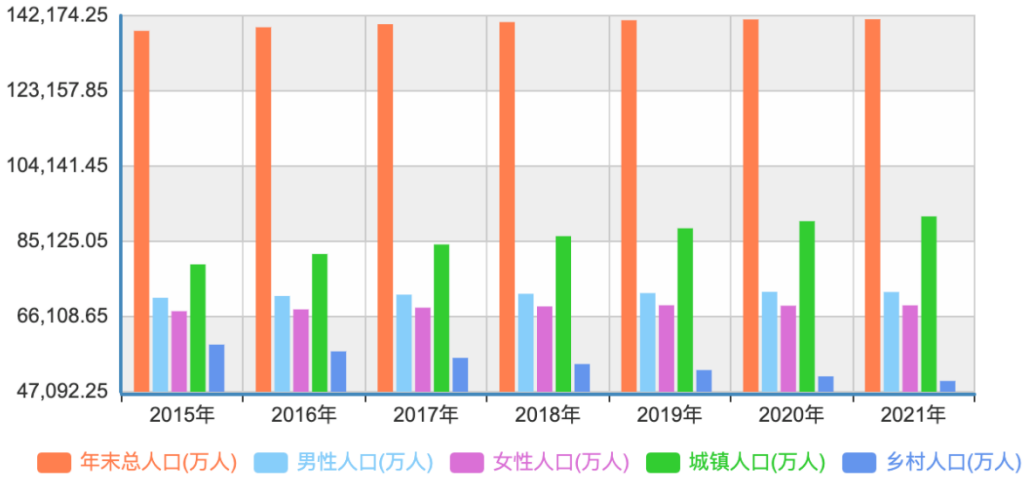
[13] Recuperado de "National Bureau of Statistics", el enlace web es: www.data.stats.gov.cn

Gráfico 7: Población total y la tasa de crecimiento anual promedio según cada censo nacional[14]



En el Gráfico 7, las barras representan los datos de población total según el séptimo censo nacional, y los puntos y líneas representan la tasa de crecimiento anual promedio entre los siete años que contempla. La unidad de medida de los datos a la izquierda es 10 mil (personas) y la unidad de medida de los datos a la derecha es porcentaje.

Gráfico 8: Número de habitantes entre 2015 y 2021[15]



[14] Recuperada de Ceidata. La página web es: www.ceidata.cei.cn
[15] Recuperada de "National Bureau of Statistics", la página web es: www.data.stats.gov.cn

En este Gráfico 8, las barras naranjas representan la población total; las barras de color azul claro representan la población masculina; las barras rosas representan la población femenina; las barras verdes representan la población de las zonas urbanas y las barras azules oscuras representan la población de las zonas rurales. La unidad de medida es 10 mil personas.

Con la finalidad de estudiar y analizar las series de ficción chinas es interesante conocer, al menos superficialmente dada la complejidad del sistema, la estructura de los medios chinos, especialmente de los medios que producen el tipo de series que analizaremos.

3.2. El sistema de Medios chino y la situación comunicativa en China

En la industria mediática de China destacan cuatro sectores: la radio y televisión, los medios de comunicación impresos, el Internet móvil y el Internet por computadora. Respecto a la radio y la televisión, según la Administración Nacional de Radio y Televisión en 2018, hasta el año 2016 por todo el país, se habían establecido un total de 2.269 estaciones de radio y televisión, 187 estaciones de televisión y 42 estaciones de televisión educativa. La tasa nacional de propiedad de televisores domésticos ha alcanzado el 97%, y la tasa nacional de cobertura de población de la televisión nacional es 98,88%. Entre las estaciones de televisión o estaciones de radio y televisión más importantes se encuentran CETV (China Education Television) y China Media Group (CMG), que incluye CCTV (China Central Television), CNR (China National Radio), CRI (China Radio International) y CGTN (China Global Television Network), televisiones que emiten a nivel nacional. Aparte de esto, cada provincia, región autónoma, municipio gestionado directamente por el gobierno o ciudad de nivel de prefectura tiene por lo menos una estación de televisión o una estación de radio y televisión.

CETV y CMG son las dos televisiones nacionales. CETV está administrada por el Ministerio de Educación del gobierno y el CMG está administrada por el

Departamento Central de Propaganda del Consejo de Estado. Al mismo tiempo, en cada provincia, región autónoma, municipio gestionado directamente por el gobierno o ciudad de nivel de prefectura existe un departamento de propaganda responsable de la administración de las estaciones de televisión o estaciones de radio y televisión con las que cuenten. Además, en China existe la Administración Nacional de Radio y Televisión, con sucursales en cada provincia.

La función principal del Departamento de Propaganda a nivel estatal es controlar la ideología, la publicación de noticias y la aplicación de las políticas educativas. Tiene la facultad de fiscalizar la Administración Nacional de Radio y Televisión. A su vez, la Administración Nacional de Radio y Televisión es responsable de desarrollar políticas de acuerdo con la ideología del Departamento de Propaganda y supervisar, revisar, gestionar y garantizar la calidad de los contenidos que transmiten los medios, como las series de ficción, la publicidad o los programas.

En la Administración Nacional de Radio y Televisión hay un departamento de series que lleva a cabo la orientación y supervisión de la producción de las series de ficción, revisa el contenido producido en China y las series coproducidas en el extranjero, y guía y regula la retransmisión de las series de ficción. Es decir, las series que se emiten, sin importar si se hace a través de cable o de plataformas digitales, deben ser aprobadas previamente por la Administración Nacional de Radio y Televisión.

Quizá convendría señalar aquí que el sistema televisivo chino no se alinea con ninguno de los tres modelos propuestos por Hallin y Mancini (2004, 2012), ya que no se corresponde con el modelo mediterráneo o polarizado; pero tampoco con el modelo democrático-corporativo ni con el modelo liberal. China ha inventado su propio sistema de producción de series en el que quizá se puedan encontrar elementos de los tres modelos mencionados, sin copiar estrictamente ninguno, ya que por el particular sistema político chino no se puede encuadrar en esta clasificación. Tous-Rovirosa y Aram-Ramspott (2017)

han aplicado este esquema a las series protagonizadas por mujeres políticas a la luz de estos tres sistemas de producción audiovisual.

3.3. Historia de las series de ficción en China

El concepto de “televisión” fue propuesto por primera vez por el británico Constantine Parksky en 1900, y el primer televisor nació en 1925 en Reino Unido (Song & Guo, 2009). En aquella época, los aparatos televisivos no habían llegado aún a China. Hasta el año 1958 no se fabricaría el primer televisor en blanco y negro de la marca Beijing de China. Aquí comienza no solo la historia de la televisión, sino también de las series de ficción chinas.

Generalmente la historia de la televisión en China se divide en seis etapas. a) La etapa de puesta en marcha; b) la etapa de la Revolución Cultural; c) la etapa del “deshielo”; d) la etapa de los momentos iniciales de la reforma y apertura; e) la etapa del desarrollo general; f) la etapa de auge (Yue, 2007).

Basándonos en las aportaciones de Yue Miao (2007), vamos a describir las diferentes etapas de la historia de la televisión de China.

a) La primera etapa va desde el año 1858 hasta 1966, y se conoce como la etapa de puesta en marcha. Durante estos años, nació por primera vez en China el televisor. El país adquirió los conocimientos necesarios para desarrollarlos de la Unión Soviética. Gracias a esta alianza, China poco a poco adquirió la tecnología necesaria y supo cómo hacer televisores. En las ciudades más desarrolladas de esa época, como Beijing, Shanghái o Harbin de la provincia de Heilongjiang, las estaciones de televisión se establecieron una tras otra. El 1 de mayo del año 1958 se llevó a cabo una retransmisión de ensayo del primer programa de televisión y el 2 de septiembre el primer programa de televisión fue transmitido con éxito de manera oficial. Sin embargo, en aquellos tiempos el televisor era un artículo de lujo. La mayor parte de las familias chinas no tenían uno de estos aparatos en su casa.

b) En la segunda etapa de la historia china del televisor, es decir, en la etapa de Revolución Cultural (concretamente, los años de 1966 a 1976), las estaciones de televisión sufrieron represión. Dentro del contexto de la Revolución Cultural, los trabajos literarios y artísticos se vieron muy afectados. Sin embargo, muchas estaciones de televisión nacieron en otras provincias de China durante en esta etapa y llegaron algunos avances como la televisión a color.
c) La etapa de "deshielo" se refiere a los años de 1976 a 1978. Son unos años en los que se restauraron los trabajos y la productividad afectados por la Revolución Cultural. Los trabajos literarios y artísticos poco a poco se reanudaron y la estación de televisión de Beijing pasó a denominarse oficialmente Radio y Televisión Central de China.
d) La etapa de reforma y apertura de China, al igual que la Revolución Cultural y el deshielo, también coinciden con la cuarta etapa de la historia de la televisión, entre los años 1979 y 1982. En esta era, el número televisores en China creció mucho, así como el número de series de televisión disponibles. Al mismo tiempo, se empezaron a emitir en China las series de ficción de otros países como Estados Unidos, Japón o México. Asimismo, las series de ficción de Hong Kong también fueron emitidas en la China continental.
e) La etapa del desarrollo general va desde el año 1983 hasta el año 1989. Durante estos años, la economía de China experimentó un desarrollo constante y rápido, y la calidad de vida de las personas mejoró significativamente. Los televisores se habían ganado al público nacional y los programas de televisión aumentaron en número e incrementaron sus valores de producción.
f) Se considera que, desde los años noventa hasta ahora, estamos en una etapa de auge. La ciudadanía en general tiene más recursos y, en la mayoría de los casos, sus necesidades básicas están cubiertas. Por ello, los chinos cada día tienen más necesidades culturales, artísticas y

espirituales. Las tecnologías audiovisuales avanzan constantemente, y también se han desarrollado televisiones OTT (Over-The-Top). La variedad en las características de los programas también ha aumentado.

3.3.1. Historia general de las series de ficción de China

La historia de las series de ficción en China, naturalmente, está relacionada con la historia del propio aparato. Si esta se divide en seis etapas, la historia de las series de ficción de China se divide en cinco, que son a) la etapa de la puesta en marcha, del año 1958 al 1966; b) la etapa de la Revolución Cultural, de 1966 a 1976; c) la etapa del deshielo y la reanudación, del 1976 a 1981; d) la etapa del desarrollo, de 1981 a 1990, e) la etapa hacia la madurez, desde el año 1990 hasta hoy en día (Zhao & Chen, 2008).

Siguiendo a Zhao Yurong y Chen Youjun (2008), vamos a ver los avances concretos de las series de ficción de China en cada etapa.

3.3.1.1. Etapa de la puesta en marcha (1958-1966)

La primera serie de ficción de China, *Un bocado de panqueque* (1958, Hu Xu, Mei Cun & Wang Fulin), nació en el año 1958. Durante la etapa de la puesta en marcha de las series de ficción de China, hubo aproximadamente 210 series de ficción creadas desde julio de 1958 hasta mayo de 1966. La mayoría de ellas consistían en historias cortas que duraban aproximadamente una hora y se transmitían en directo. En aquella etapa, por la limitación de la tecnología, no había televisiones en color. Por eso, las series de ficción se retransmitieron en blanco y negro.

Los investigadores y especialistas de los medios de comunicación chinos como Zhao Yurong y Chen Youjun (2008) han estudiado a fondo la historia de las series de ficción de China y concluyen que las series de ficción de la etapa inicial muestran las siguientes características:

En primer lugar, por la limitación tecnológica, las series de ficción se transmitían en vivo a través de múltiples cámaras, con sonidos e imágenes sincrónicos. En segundo lugar, en aquella época, pocas personas sabían qué era y cómo se producía una serie de ficción. Por ello, se prestó atención al teatro y al cine, que se convirtieron en el modelo a seguir.

En tercer lugar, en esta etapa inicial del desarrollo de las series de ficción, pocas familias contaban con aparato de televisión. Hacia finales de los años 50 del siglo XX solo había 17.000 televisiones en toda la nación. Por ello, dado que no había muchos espectadores, no existía la posibilidad ni de producir series ni de que las pocas que había tuvieran una gran influencia social.

No obstante, no podemos ignorar otra característica de las series de ficción chinas de esta etapa. Influenciadas por las tendencias políticas de la época, los contenidos y las historias que mostraban estas series se correspondían con el pensamiento socialista. Los criterios políticos de las series de ficción eran mucho más importantes que los artísticos. A veces, por ello, jugaron el papel de altavoz del gobierno chino con el fin de influir en la sociedad y transmitir el ideario político del Partido Comunista Chino.

Por último, los temas de las series de ficción siempre hacían referencia a las noticias reales de China y de otros países del mundo. Seguían un criterio de realismo reflejando las vivencias cotidianas del público.

Como conclusión, las series de ficción de esta etapa inicial destacaban por su función educativa, no prestaban atención a la estética en la producción y no les interesaba la función de entretenimiento inherente a la ficción. Al contrario, se trataba de un medio imprescindible para propagar la ideología política del Partido Comunista. Las series de ficción se asemejaban a un documental que mostraba la vida del pueblo (Cheng, 2005), y el desarrollo de las series de ficción en China estuvo estancado durante unos años.

3.3.1.2. Etapa de la Revolución Cultural (1966-1976)

Durante la Revolución Cultural, la mayor parte de los trabajos literarios y artísticos se detuvieron, incluyendo la producción y el desarrollo de las series de ficción. Por lo tanto, en esta etapa, desde el año 1966 hasta el año 1976, las series de ficción de China no progresaron mucho. Sin embargo, con el fin de la Revolución Cultural, los proyectos en todos los ámbitos se reanudaron gradualmente, y las distintas provincias comenzaron a impulsar la creación de estaciones de televisión. Poco a poco, toda China se preparaba para una época de desarrollo y avances nunca vistos anteriormente.

3.3.1.3. Etapa de deshielo y reanudación (1976-1981)

La historia de las series de ficción chinas de 1976 a 1981, es decir, de la etapa de deshielo y reanudación se pueden estudiar desde dos aspectos. Por un lado, el aspecto del desarrollo de la tecnología y, por otro lado, el del pensamiento y la cultura.

En el año 1978, en una época de reformas económicas, la industria de las series de ficción experimentó una interesante evolución. Aunque se enfrentaba a una situación de escasez de personas cualificadas profesionalmente, los trabajadores y productores empezaron a tener más en cuenta la estética de las películas y las series de ficción. Aun así, en esta etapa, las series de ficción seguían siendo medios de propagación de la ideología sobre la reforma del Partido (Cheng, 2005).

Por una parte, el gobierno promovió el avance y el progreso en la ficción televisiva. En el Congreso Nacional de la Programación Televisiva convocado en 1979, la Administración central de Radio y Televisión China aconsejó fomentar las estaciones de televisión locales y dotarlas de capacidad para producir series de ficción. Al mismo tiempo, los técnicos detrás de las cámaras siguieron tratando de mejorar la tecnología disponible, y por ello en el año 1978 se produjeron por primera vez series de ficción en color. En el año 1979, había unos 4.850.000 televisores en la China continental (Song & Guo, 2009).

Por otra parte, el público comenzó a manifestar su deseo de liberarse de la privación material y espiritual y de la situación enquistada en la que se encontraba la cultura. La prueba más contundente es que China, durante aquella época, había comenzado a importar las series de ficción de otros países. Por ejemplo, *The Man From Atlantis* (1977) fue la primera serie estadounidense que se emitió en la China continental en 1980. Durante estos años, aunque el número de televisores en la China continental seguía siendo limitado, las imágenes de esta serie estadounidense tuvieron un gran impacto en la población china. Las gafas de sol que llevaba el protagonista de la serie se volvieron muy populares entre los jóvenes, una moda que comenzó en Shanghái (Miao Yue, 2007; Song & Guo, 2009)

Esta serie estadounidense, *The Man From Atlantis* (1977), se emitió en China con un gran éxito. Gracias al desarrollo de las relaciones entre China y Estados Unidos, las series de ficción estadounidenses se convirtieron en un nuevo factor que entraba en la vida cultural de los chinos (Song & Guo, 2009).

Aparte de esta serie, otros productos de distintos países se transmitieron con éxito en China y generaron una atmósfera de relativa experimentación y apertura, así como de polémica. *Garrison's Gorillas* (1967) fue la segunda serie de ficción de Estados Unidos que se transmitió en China, aunque se había producido diez años antes que *The Man From Atlantis.*

Garrison's Gorillas contaba la historia de un grupo militar constituido por asesinos, estafadores, ladrones y demás criminales, liderado por el teniente Garrison, que acude a Europa para combatir en la Segunda Guerra Mundial.

Tras la retransmisión de esta serie, hubo jóvenes y desempleados en China que imitaron los comportamientos de esos personajes. Según las investigaciones de los estudiosos, en la hemeroteca de la época hay reportajes que hablan de jóvenes jugando con cuchillos arrojadizos, estudiantes que imitaban la afición al tabaco o al alcohol de los protagonistas o ladrones que trataron de replicar los robos de la serie. Esta cuenta con 26 episodios, pero en China solamente se emitieron los primeros 16 (Song & Guo, 2009).

En aquella época, el televisor es aún un aparato electrodoméstico novedoso para las familias, por lo que muchas personas se reunían en las calles a ver los programas de televisión juntas. Así, los espectadores chinos percibían el resto del mundo a través de este nuevo medio. Además, por el relativo aislamiento al que habían estado sometidos antes, cuando las series de ficción de otros países se transmitieron en China tuvieron un gran impacto y se imitaron los comportamientos de los personajes que aparecían en ellas.

En 1979, China también dobló películas de otros países y las transmitió a través de la televisión, entre las que se encuentran *Black List* (1974) de Yugoslavia. En 1980 la cinta francesa *Le rouge et le noir* (1954) también fue traducida y transmitida por televisión, con lo que el público recibió una nueva oleada de ideas novedosas, entre las que se encontraba por ejemplo el valor del individuo como ente autónomo. Además, gracias a la transmisión de *Le rouge et le noir* en la televisión, la novela original traducida de Stendhal también comenzó a venderse bien en China, lo que demostró la influencia ejercida por el medio televisivo. Posteriormente, muchas películas y series adaptadas de obras literarias fueron transmitidas en China una tras otra. Entre ellas se encuentran, por ejemplo, *The Old Curiosity Shop* (1979), *Anna Karenina* (1977), *David Copperfield* (1974) o *The Mayor of Casterbridge* (1978).

Estas series y filmes importados, por un lado, ampliaron las perspectivas de los espectadores chinos ya que estas series insistían en la concienciaron ideológica y cultural, en la importancia del individuo y de cómo se puede luchar para cambiar la situación vital personal. Por otro lado, la presencia de estos nuevos productos culturales motivó a los productores y creadores chinos para mejorar los valores de producción de sus propias series.

Además, hay otros dos acontecimientos que estimularon el progreso de las series de ficción de la China continental. El primero es la primera reunión nacional del Congreso Nacional de la Programación Televisiva en 1979. En la reunión, la Administración Central de Radio y Televisión aconsejó a las productoras que crearan más series si tenían los medios para ellos. El segundo

es la convocatoria de premios a las series de televisión, que comenzaron a darse desde abril del año 1981. Hoy, el premio es conocido en China como *Flying Apsaras Award*. La finalidad es revisar y valorar las series de televisión de los últimos dos años. Antes del 2005 era organizado por la Administración Central de Radio y Televisión de manera anual. Desde esa fecha, con la finalidad de diferenciarlo del otro premio de televisión, *China TV Golden Eagle Award*, se organiza cada dos años. Estos dos acontecimientos motivaron fuertemente a los creadores chinos para que escribieran series de televisión.

En el año 1980 aparecieron unas series de ficción con temáticas como el contraespionaje, y normalmente con policías como personajes principales (Song & Guo, 2009). Entre ellas se encuentran títulos como *Misión sagrada*, *Capitán de la Policía Criminal* o *Detener al diablo en un mundo atribulado*. De hecho, hay una película también titulada *Misión sagrada* y cuenta la misma historia porque fueron adaptadas de la misma novela. La película es más famosa e influyente que la serie del mismo título porque en aquellos años el cine era un medio próspero y más prestigioso que la televisión. Sin embargo, la serie de ficción también tuvo su importancia, transmitiendo los valores sustentados por el gobierno comunista a millones de espectadores.

Influenciadas por la emisión de las series de ficción de otros países como *Garrison's Gorillas* (1967), a la audiencia china le comenzaron a interesar los contenidos que prometían estímulos fuertes. Por eso, aparecieron unas series de ficción de temática policíaca que incorporaron algunas situaciones reales de manera algo romantizada (Song & Guo, 2009).

Una de estas series fue *Caso extraño del sahumerio del aroma a rosa* (Guo Xinling, 1979). Según la introducción sobre la serie en Baidu Baike (enciclopedia de Baidu), el caso original ocurrió en 21 de septiembre del 1979: un hombre asesinó a una mujer mayor para apoderarse de su dinero, y después le prendió fuego para destruir el cadáver. Esta serie añade una relación ficticia entre el asesino y la víctima, que la ficción muestra como el yerno y la suegra. Además, el asesino destruye el cadáver mediante una vela

aromática con sabor a rosa. Las series en China se empezaron a desarrollar durante esta época, pero la mayoría de los productos culturales de esta etapa no son recordados. Algunas de estas ficciones solo se pueden encontrar mencionadas en los archivos históricos.

3.3.1.4. Etapa del desarrollo (1981-1990)

Desde el año 1981 hasta el año 1990, las series de ficción de China empezaron a desarrollarse rápidamente. No solo las series de ficción producidas en esta etapa tienen más calidad que las anteriores, sino que contaban historias con temas más variados. Además, la cantidad de series de ficción en el mercado siguió creciendo durante estos años. En 1983 hubo un total de 428 episodios, en el año siguiente hubo un total de 740, y en el año 1985 se produjeron hasta 1300 episodios de series de ficción (Yue, 2007), lo que demuestra el rápido crecimiento de la narrativa audiovisual.

A principios de los años ochenta, el televisor fue entrando poco a poco en la vida de la ciudadanía china y se convirtió en uno de los aparatos electrométricos fundamentales de las familias. En 1985, la televisión había llegado al 68,4% de los hogares de la nación. Debido al proceso de reforma, apertura y modernización de China cuando los requisitos básicos materiales para acceder a la cultura televisiva habían sido satisfechos, aparecieron nuevos condicionantes espirituales y culturales que favorecieron esta evolución. Por ejemplo, la Conferencia Nacional de Radio y Televisión aconsejó establecer estaciones de radio y televisión a cuatro niveles: a nivel provincial, a nivel de las ciudades, a nivel de las prefecturas y a nivel de los condados. Gracias a esta decisión, hacia el año 1997 China tenía unas 3.000 estaciones de radio y televisión. En el año 1978, en comparación, solo existían 35 estaciones de radio y televisión en China continental (Song & Guo, 2009).

Uno de los elementos más importantes en lo que respecta a las series de ficción de esta época fueron las importaciones de productos audiovisuales de

las regiones de Hong Kong y de Taiwán. Las series de ficción de otros países como Japón o México también se transmitieron en China. En segundo lugar, China también produjo series de ficción con temáticas más variadas, algunas de ellas consideradas clásicos actualmente. Algunas de estas series, como *Viaje al Oeste* (1982) y *Sueño en el Pabellón Rojo* (1987) han sido exportadas con éxito a otros países del mundo (Song & Guo, 2009).

Respecto a las series de ficción de Hong Kong, que se emitieron en la China continental durante los años 80, muchas de ellas fueron de tema *Wuxia* o artes marciales. Estas series solían ser adaptaciones de novelas de autores famosos como Jin Yong y Gu Long. Por ejemplo, este es el caso de las series *The Legend of the Condor Heroes* (1983) y *Two Most Honorable Knights* (1988), protagonizadas por el conocido actor de Hong Kong Liang Chaowei. Además, en esta etapa aparecieron otras dos series de ficción muy famosas y recordadas, *Shanghai Beach* (1980) y *Fearless warrior* (1981). *Shanghai Beach* se transmitió por primera vez en Hong Kong en el año 1980 y posteriormente se emitió en la China continental en el año 1985. Es una serie protagonizada por el actor Zhou Runfa y la actriz Zhao Yazhi, cuenta una historia de amor entre personas pertenecientes a bandas diferentes y está ambientada en el contexto del Shanghái anterior a la Segunda Guerra Mundial. Esta historia trata problemas sociales y muestra el lado oscuro de la sociedad. Por otro lado, la serie *Fearless Warrior* fue producida en el año 1981 y se retransmitió por primera vez en la provincia de Guangdong en el año 1983, llamando enormemente la atención de los telespectadores.

Respecto a las series de ficción de Taiwán, que trataban principalmente temas familiares o amorosos, también atrajeron la atención de los pueblos de China continental. La serie *Xing Xing Zhi Wo Xin* (1983), traducida en español como *Las estrellas conocen mi corazón*, cuenta la historia de una mujer cuyo esposo había muerto accidentalmente. Ella misma tiene cáncer y, sin embargo, debe mantener a sus cinco hijos. Debido a esta circunstancia, sus cinco chicos son adoptados por familias de distintos estratos sociales, y la serie se centra en

ellos y sus diferentes experiencias familiares.

Con el éxito de series como esta, al final de los años 80 del siglo pasado las ficciones adaptadas de las novelas de Qiong Yao se habían puesto de moda en Taiwán, así como en la China continental. Las novelas de esta autora siempre cuentan historias de amor entre una mujer que nació de una familia pobre pero muy inteligente y con una gran fuerza de voluntad, y un hombre guapo y apuesto. *Ji Du Xi Yang Hong* fue la primera serie adaptada de uno de sus trabajos, en el año 1985, y fue retransmitida por primera vez en Taiwán en 1986 y en la China continental en 1987. También en el año 1987 hubo una directora de la China continental (Shi Shujun) que adaptó otra de sus novelas a una serie de televisión. Desde aquí, tanto en la China continental como en Taiwán, las novelas, las series y las historias de Qiong Yao se pusieron de moda. En esta etapa hubo series de ficción de otros países que fueron muy populares entre el público chino. Entre ellas destacan las series de ficción japonesas *Moero Atakku* (*Volleyball Female Mastermind*, 1979) (traducida y conocida en China como *Jugadora de Voleibol*) y *Oshini* (1983). De todas ellas, la serie *Jugadora de Voleibol* fue la más influyente en China porque, en aquella época, las deportistas chinas en la vida real habían ganado algunos campeonatos de este deporte. Por ello, al público chino le apasionaba el voleibol.

La otra serie, *Oshini* (1983), cuenta la vida de una mujer desde los siete años hasta los ochenta y cuatro. En esta historia, ella comienza a trabajar y crea una empresa que poco a poco empieza a prosperar. Esta serie tiene a una mujer moderna como protagonista y cuenta su historia de superación y esfuerzo, lo que también puede motivar a los espectadores para emprender sus proyectos y alentarlos para conseguir el éxito. La serie de amor de Japón producida en 1975 *Akai giwaku* también fue transmitida en China en los años 80. Los actores de esta serie se convirtieron en unos nuevos ídolos para los espectadores chinos (Yue, 2007; Song & Guo, 2009).

Otras series de ficción como *Escrava Isaura* (1976) de Brasil o *Infamia* (1981) de México también fueron transmitidas en China durante los años 80. Las series japonesas y latinoamericanas fueron muy influyentes en la sociedad china durante esa época. Sin embargo, los chinos también sentían un agravio comparativo, ya que las series japonesas o de otros países solían tener muchos episodios y durar menos minutos. Por ejemplo, la serie japonesa *Oshini* (1983) tenía 297 episodios de 15 minutos, la serie brasileña *Escrava Isaura* (1976) tenía 100 episodios de unos 25 minutos… a diferencia de los productos chinos de aquella época que tenían pocos episodios. Por ejemplo, la serie de ficción china *The Yellow Storm* (1985), tenía 28 episodios de 45 minutos, y es la serie que tuvo más episodios, lo que ya superaba con creces a otras series de ficción chinas de aquella época.

En China, el cine estaba más desarrollado que las series y los espectadores estaban acostumbrados a una narrativa más extensa que contenía una historia completa frente a la brevedad del formato televisivo. Por ello, al ver cómo las series de otros países duraban mucho más y tenían más episodios, sintieron que los productos chinos estaban desfasados, al menos hasta que comenzaron a imitar los modelos importados.

Durante los años 80 se desarrollaron muy rápidamente la tecnología y los conocimientos necesarios para realizar series de televisión. Por eso, durante estos años, los chinos produjeron algunos clásicos que se siguen recordando y que incluso siguen siendo emitidos hoy en día en los diferentes canales de televisión.

También, durante aquellos años, se prestó más atención al aspecto estético de las series al mismo tiempo que se intentaba satisfacer las necesidades culturales de los espectadores. Los temas tratados por las series de ficción se volvieron más variados y los géneros abordados se diversificaron. Las series comenzaron a producirse mayoritariamente en interiores mostrando la vida cotidiana de los protagonistas (Cheng, 2005).

Las tres series de ficción clásicas que hay que mencionar aquí de esta etapa son *The Yellow Storm* (1985), *Viaje al Oeste* (1982) y *Sueño en el Pabellón Rojo* (1987). Las tres series fueron adaptadas de novelas famosas y clásicas de China. Las historias de estas novelas no sólo son famosas en China, sino que han sido retransmitidas ampliamente en todo el mundo.

La serie *The Yellow Storm* fue adaptada de la novela del mismo título del autor chino Lau Shaw. Esta serie de 28 episodios es muy importante y significativa para la historia china de las series de ficción porque es la primera serie que contaba un relato extenso. Es decir, antes de ella, las productoras solían producir series de episodios cortos y escasos, rara vez más de diez episodios. Desde la aparición de esta serie en China comenzaron a producirse series más comerciales y de mucha más extensión. Hay quien considera que la historia de las series de ficción chinas comienza realmente en este punto (Song & Guo, 2009). Además, esta serie es una adaptación con éxito de una novela clásica con un gran impacto cultural en el país. Por tanto, es un hito importante del desarrollo de las series de ficción de China.

Viaje al Oeste (1982) fue un éxito aún mayor, tras 6 años de producción. Está basada en *Viaje al Oeste*, una de las cuatro novelas clásicas y más importantes de la literatura china. La directora, Yang Jie (1929-2017), empezó a trabajar en esta serie en 1982 y acabó de producir uno de los capítulos en julio del mismo año. En la Fiesta Nacional de aquel año, se transmitió este episodio al público. Más adelante, entre el año 1982 y el 1985, se grabaron otros once episodios de la serie y se transmitieron en la Fiesta de Primavera del año 1986. Posteriormente, durante los años 1986 y 1987, se acabaron de producir los otros episodios. El 1 de febrero de 1988 había 25 capítulos de esta serie, todos ellos transmitidos por televisión. Esta serie alcanzó la puntuación más alta para un programa de televisión (el 86%, el récord en China) y se transmitió en más de 3.000 ocasiones. Obtuvo un gran éxito y está considerada como una de las joyas fundamentales de los años ochenta (Song & Guo, 2009).

La serie *Sueño en el Pabellón Rojo* (1987) es otro clásico de estos años. La novela *Sueño en el Pabellón Rojo* es una novela compleja y misteriosa que incluso hoy en día suscita muchas discusiones entre los estudiosos sobre su contenido y significado. Por eso, la producción de una serie basada en este libro es muy compleja, con grandes preparativos no solo de guion, sino también de vestuario o diseño de producción, por ejemplo. Después de una preproducción muy compleja desde 1979 hasta 1984, el 10 de septiembre de 1984 empezó oficialmente la producción y la grabación que terminó en la primera mitad de 1987. En 1986 se emitió la serie por primera vez, como prueba, y en el año 1987 se transmitió oficialmente desde el canal de la Estación Central de Radio y Televisión de China. Alcanzó hasta el 70% de calificación (Song & Guo, 2009).

Gracias a las series de ficción como *The Yellow Storm* (1985), *Viaje al Oeste* (1982) y *Sueño en el Pabellón Rojo* (1987), la literatura clásica y la historia se pusieron de moda en la sociedad china. Poco a poco aparecieron más series basadas en los clásicos literarios o en la historia del país, especialmente en lo referente a la dinastía Qing. Series como *Wu Song* (1983), *El Emperador Li Shimin* (1982) o *Nu Er Ha Chi* (1986) representan esta tendencia. Los productos como *Viaje al Oeste* (1982) y *Sueño en el Pabellón Rojo* también han sido exportados a Hong Kong o Taiwán, además de a otros países del mundo.

3.3.1.5. Etapa hacia la madurez (1990-hasta la actualidad)

Al analizar la historia y el desarrollo de las series de ficción chinas, la etapa que va desde el año 1990 hasta hoy en día está considerada una era de auge. Los años 80 supusieron la creación de productos novedosos y la mejora de las técnicas de producción, y los años 90 fue una época de reflexión sobre los problemas sociales en la que se persiguió un desarrollo más constante, mientras se asistía al progreso y bienestar de la sociedad. En el año 1990, en

la China continental había más de 160 millones de televisores y llegó a haber 800 millones de espectadores. Al mismo tiempo, en los años 90, China se abrió al exterior y comenzó a comprender mejor las culturas extranjeras.

La característica más obvia de las series de ficción desde el año 1990 hasta hoy en día es la finalidad de complacer al mercado y al público. La elección de los temas y argumentos de las series suele depender de los intereses de la audiencia, los problemas a los que se enfrenta la sociedad o los contenidos que pueden ser polémicos para el público. Así, las historias que muestran y cuentan las series de ficción se asemejan estrechamente a la vida real del público. Por ello, es fácil hacer que las audiencias sientan empatía por los personajes y las historias que se cuentan en las series de ficción y que, en consecuencia, se atraiga más fácilmente la atención del público.

La serie de ficción *Ke Wang* (1990), traducida como *Anhelo*, es un producto dirigido por Lu Xiaowei y Zhao Baogang. Esta serie no solo cosechó un gran éxito, sino que se conoce como punto de inflexión en el desarrollo de las series de ficción de China. La serie, que tiene 50 episodios, es la primera serie que utilizó decorados en interiores. Incluso hoy en día, cuando las personas hablan de esta serie recuerdan que, durante su emisión, la mayoría de la gente hablaba y discutía sobre los protagonistas. Es una serie que toma la vida familiar como tema principal, a través de historias que plantea problemas domésticos con implicaciones éticas. La protagonista femenina Liu Huifang se tenía que enfrentar al autoritarismo e infidelidad de su esposo, al acoso de su cuñada, a la crianza de su propio hijo y a los problemas derivados de la adopción de un bebé. Los actores actuaban en decorados repetidos sin muchos recursos, haciendo avanzar la historia sobre todo a través del diálogo, ya que la fotografía todavía encerraba dificultades.

La serie *Ke Wang* (1990) como se ha dicho cuenta la historia de Liu Huifang, una mujer humilde, joven y bella que está dudando entre dos hombres. Uno de ellos siempre la ayuda a ella y a su familia, y el otro hombre se encuentra en una situación de dificultad familiar: su padre fue un estudioso que desapareció

durante la Revolución Cultural, y su madre murió por una enfermedad, por lo que necesita su ayuda. Si este producto se analiza desde un prisma actual, se pueden encontrar muchos elementos polémicos. Por ejemplo, se consideraba a Liu Huifang una mujer ejemplar: la imagen que se daba de esta mujer en la serie es la de una esposa ideal, bondadosa, sincera y tolerante que siempre se comporta adecuadamente. aunque su esposo y su cuñada la tratasen mal. En el pasado, el personaje de Liu Huifang fue muy popular entre el público chino. Hoy en día, al revisitar la serie, podemos encontrar que Liu Huifang también es el reflejo de una mujer débil que deja que otros le intimiden y guarda silencio al respecto, por lo que muchos pueden pensar que resulta demasiado bondadosa. Sin embargo, en los años 90 del siglo pasado esta serie mostró detalles sobre la vida doméstica que atrajeron la atención del público porque el trasfondo de *Ke Wang* correspondía a unos tiempos difíciles muy presentes aún en el público de esa época, y los personajes de la serie ven cumplidos sus anhelos después de experimentar serias dificultades. Los creadores sostuvieron que la idea detrás de este producto era crear una serie de ficción que gustara a todos los estratos de la sociedad.

Durante la última década del siglo XX, aparecieron muchas series de ficción exitosas, algunas de ellas inspiradas por las importaciones de Hong Kong. Géneros como el policíaco, las series juveniles y románticas se convirtieron en la tendencia de aquella etapa (Cheng, 2005).

Desde entonces, las series de ficción de China recurren a temas muy diversos, al mismo tiempo que aprenden de las series y películas extranjeras o buscan oportunidades de cooperación con los actores y creadores de Hong Kong, Taiwán o del extranjero para crear series de ficción que se correspondan con los gustos, deseos o características del público. Gracias al rápido desarrollo de la economía china la inversión en series ha aumentado considerablemente. Dentro de esta etapa de auge económico, los productos televisivos intentaron satisfacer las demandas del mercado y del capital.

Según el Anuario de Radio y Televisión de China, entre los años 1990 y 2001, en China se habían hecho 10.030 series, con un total de 93.588 episodios, (este Anuario no incluye datos de 1992). Teniendo en cuenta que los espectadores de China también son consumidores, la satisfacción de sus necesidades primarias favorece que presten más atención a la televisión.

Junto a la llegada masiva de series de Taiwán, Hong Kong, Corea, Estados Unidos y otros países occidentales, los espectadores de la China continental comenzaron a mostrar interés por temas muy diversos. Los intereses y necesidades sociales de los pueblos influyen fuertemente a la hora de producir productos audiovisuales y, por ello, aparecieron series que se centraban en los problemas sociales que más llamaban la atención de los ciudadanos, como por ejemplo las relaciones con los suegros, la educación de los niños, el alto precio de la vivienda o la seguridad social de los jubilados (Wang, 2020).

Es decir, el enfoque en los problemas sociales del momento y la satisfacción de las necesidades de los espectadores son algunas de las principales características que se pueden encontrar en las series chinas de esta etapa de auge, especialmente al entrar en el siglo XXI. Desde finales del siglo pasado, han aparecido series que tratan estos temas cotidianos y que consiguieron tener una gran influencia y cosechar un gran éxito.

Las comedias de situación, por ejemplo, se han convertido en un género muy popular desde los años 90. Algunas de ellas siguen siendo muy populares hoy en día. Por ejemplo, la serie *Stories from the Editorial Board*, producida en el año 1991 y retransmitida en el 1992, dirigida por los directores Zhao Baogang y Jin Yan, obtuvo un gran éxito por tratar problemas y situaciones del día a día desde una perspectiva humorística (Song & Guo, 2009).

Las historias breves que presentaba la serie *Stories from the Editorial Board* tenían su origen en situaciones típicas de los años ochenta y noventa. La oficina editorial es un decorado perfecto para discutir los temas candentes de la sociedad, al mismo tiempo que se muestra cómo esta hace frente a los distintos problemas que surgen. Según la entrada de la enciclopedia digital

“Baidu” sobre esta serie, los acontecimientos más importantes de la época que podían tener una influencia sobre la vida del público fueron discutidos en los diferentes episodios.

Por ejemplo, las series reflejaron el surgimiento de las niñeras en los años ochenta y noventa, reflejando unos cambios reales en la sociedad china. En aquella época, la necesidad de las niñeras fue en aumento, al mismo tiempo que la población agrícola comenzaba a trasladarse a la ciudad y los problemas de conciliación laboral y familiar aumentaron. Aparte de ello, se trataron temas de la época como el auge del ídolo popular de la sociedad china Ken Takakura, el rápido desarrollo de la poesía moderna china durante los años 70 y 80, la popularidad de las obras de Qiong Yao durante los años 80, la popularidad en los primeros años 90 de la noticia falsa sobre la destrucción de la tierra en 1999 y el “efecto 2000”, la popularidad de los discos musicales en los años 80, la noticia del 1987 que indicaba que los veteranos de Taiwán regresaron a sus ciudades natales para buscar a sus familias… todos estos temas aparecieron, de una manera u otra, en *Stories from the Editorial Board*, una serie que consiguió atraer la atención de los televidentes chinos y se convirtió en el elemento cultural más importante de una época de desarrollo, crecimiento y experimentación.

Desde los años 90 del siglo pasado hasta hoy, más allá de esta exitosa serie, se han producido otras series de formatos similares. Entre ellas se encuentra la serie de 120 episodios *I love my family* (1993), que muestra la vida de una familia de seis personas en el contexto de la reforma y la apertura. También tenemos la serie *Historias del equipo de cocina de la compañía* (2003, 2005, 2007), que fue la primera comedia de situación de temática militar, y que llegó a tener hasta tres temporadas. Otra comedia de situación muy popular es *Home with kids* (2005, 2006, 2007), con 4 temporadas y 367 episodios en total, que cuenta la historia de una familia formada por una chica mayor y dos chicos menores, y que pone el foco sobre los problemas a los que se enfrentan los jóvenes de China en su adolescencia y su desarrollo como individuos. Por

último, la serie *My Own Swordsman* (2006) es una comedia de situación de temática histórica con 80 episodios. La serie trata las artes marciales, pero satiriza la violencia que en muchas ocasiones lleva aparejada esta actividad, al mismo tiempo que imita y se burla de algunos tópicos de la sociedad de la época.

Como conclusión, las comedias de situación o *sitcoms* con decorados se pusieron de moda durante esta etapa de auge. Estas series solían tener una gran cantidad de episodios, pero eran muy cortos, generalmente menos de 25 minutos. Reflejan los problemas a los que se enfrenta la ciudadanía, aunque lo hagan a través del humor y la exageración. A través de estas series, el público pudo reflexionar sobre sus propias vidas y la sociedad en la que vivía. Por ello, este subgénero de series de ficción es muy influyente y jugó un papel muy importante no solo durante esta etapa, sino también a partir de ella y hasta este momento.

Así, algunos subgéneros influyentes desde los años 80 siguieron estando de moda en los años 90, o incluso en el siglo XXI. Algunos ejemplos de esto son las series de ficción que adaptan las obras de Jin Yong sobre artes marciales o de las obras de Qiong Yao con temática amorosa. Por ejemplo, la obra de Jin Yong, *The Legend of the Condor Heroes* fue adaptada a la televisión en distintos *remakes* durante los años 1994, 2003, 2008 y 2017. Otro libro del mismo autor, *The Heaven Sword and Dragon Saber*, también fue adaptado a la televisión en muchas ocasiones por los directores y actores de la China continental, de Hong Kong y de Taiwán, en 1978, 1984, 1986, 2001, 2003, 2009 y 2019. Las tres temporadas de la serie *Princess Pearl*, emitidas entre el 1998 y el 2003, fueron una adaptación del libro del mismo título de Qiong Yao. Estas series fueron muy populares entre los jóvenes, por lo que consiguieron un porcentaje de audiencia muy elevado durante su emisión en verano.

Aparecieron también series de ficción “en dialectos.” China es un país grande que contiene muchas provincias y grupos étnicos, como ya se ha explicado en el Epígrafe 3.1, cada uno de ellos con su propio dialecto y cultura. Algunos de

ellos son similares entre sí, pero otros son muy distintos. Durante esta etapa, aparecieron algunas series que utilizaban los dialectos como parte de su reclamo, haciendo que las series reflejaran la vida de las poblaciones de determinadas regiones. Por ejemplo, en la serie *My Own Swordsman* (2006), además del chino mandarín, se llegaron a utilizar más de 10 dialectos, como el dialecto de Tianjin, el mandarín del Noreste, el chino min nan, el dialecto de Shanxi, el dialecto de Henan, el dialecto de Shanghái, etc. En uno de los episodios de la serie, los actores incluso llegaron a hablar un poco de inglés.

La utilización de los dialectos o idiomas distintos hicieron que las series fueran más interesantes y atractivas para los espectadores. Como curiosidad, desde finales de los años 90 del siglo pasado hasta la primera década del siglo XXI, las series de ficción con el dialecto del mandarín del Noreste han estado de moda en la China continental. Zhao Benshan fue un actor y cómico famoso durante esa etapa. Fue tanto el actor principal como el creador de una serie que utilizaba este dialecto. Tiene cinco temporadas que se emitieron en los años 2002, 2003, 2020, 2021 y 2022, y se llama *Liu lao gen*. Otra serie también dirigida y protagonizada por él, "*Ma da shuai*" tiene tres temporadas que se retransmitieron en los años 2004, 2005 y 2006. Otra de sus series, *Country love*, fue coproducida junto al departamento central de literatura y televisión de CCTV, y ha sido transmitida desde el 2006 hasta el 2021, con catorce temporadas.

Estas series con el dialecto del mandarín de Noreste suelen escoger los campos del noreste de China como telón de fondo de las historias y, como suele suceder en este tipo de series, crean humor a través de malentendidos idiomáticos. El género que predomina en las series de ficción que utilizan dialectos, especialmente con el dialecto de mandarín de noreste, suele ser el de la comedia.

Las series de tema históricos o las series de indumentaria antigua también son muy populares y ocupan un lugar preponderante en las preferencias de la audiencia. Generalmente en las series de este tipo siempre se encuentran

algunas relaciones con la historia china o algunos personajes históricos de China. Aunque casi siempre se considera que hacen referencias a la historia real, la mayoría de las historias y personajes de las series son ficticios.

La serie *Tang Ming Huang* (1993) (traducida como *El Emperador Xuanzong de Tang*) presenta una historia de amor entre el emperador Xuanzong de la dinastía Tang, Li Longji y su concubina imperial Yang Yuhuan. Esta serie no es solo un ejemplo de las series de temática histórica que proliferaron, sino un modelo a seguir para muchas de ellas.

Por lo demás, a raíz del éxito de la producción de las series *Viaje al Oeste* (1982) y *Sueño en el Pabellón Rojo* (1987), posteriormente se adaptaron más obras de literatura clásicas de China. Por ejemplo, *Romance of the Three Kingdoms* (1994), adaptado de la obra del mismo título de Luo Guanzhong, *The Outlaws of the Marsh* (1998), adaptado de la obra del mismo título de Shi Naian, *Moment in Peking* (2005), una adaptación de un libro de Lin Yutang, etc. Además de las obras de autores clásicos y famosos, en el siglo XXI surgieron autores como Han Han o Guo Jingming cuyas obras son novedosas, creativas y muy populares entre los jóvenes. Por ello, también se han hecho adaptaciones de obras literarias modernas.

Con el rápido desarrollo de las tecnologías y el uso extendido de Internet, en el año 2014 apareció el *drama web*, que se convirtió en una nueva tendencia muy exitosa en el ámbito de la ficción. Durante este año, las plataformas online de vídeos produjeron más de 1700 series (Wang, 2020), de forma que las series no solo se emitían por televisión, sino que también son muy seguidas en las plataformas en línea. Además, en comparación con otras épocas en las que el sector público era el dominante, desde que se inició el siglo XXI las compañías privadas lideran la producción de contenido audiovisual, de forma que las plataformas online también invierten y participan en la producción de este tipo de ficción audiovisual. Este es uno de los motivos del desarrollo de las series de ficción de producción china durante las dos primeras décadas del siglo XXI (Wang, 2020).

3.3.2. Los personajes femeninos en las series de ficción históricas de China

Hasta ahora hemos podido analizar cómo la cultura y la historia chinas han sido reflejadas en la ficción televisiva, incluido el cine televisado, condicionando no solamente sus aspectos estéticos sino también en los contenidos que proponen. Sin embargo, por influencia de los movimientos feministas de los países occidentales, especialmente después de la convocatoria de la Cuarta Conferencia Mundial sobre las mujeres en Beijing en el año 1995, el feminismo empezó a tener un gran influjo en la sociedad china. La representación de los personajes femeninos en la ficción empezó a cambiar, aunque, como es fácil de comprender, los estereotipos de género convencionales no han desaparecido, ya que la cultura china está fuertemente influida por el pensamiento confuciano, como vamos a ver en el análisis de las series de ficción que se han elegido para esta investigación.

China es un país con una historia muy larga y con una etapa feudal muy extensa. Esta riqueza histórica siempre se ha mostrado en la ficción, incluyendo el cine y la televisión. Por eso, es fácil encontrar obras que muestran cómo las mujeres sufren un destino trágico por culpa del pensamiento patriarcal que las somete a los miembros varones de su familia. El matrimonio es muy importante en este tipo de ficción, y se ve como un elemento clave del destino de las mujeres. Películas ya citadas como *Sorgo Rojo* (1987), *Ju Dou* (1990) o la *Linterna roja* (1991), que obtuvieron una importante difusión fuera de China, por ejemplo, representan este tipo de personajes femeninos.

Asimismo, con la finalidad de propagar la ideología del Partido Comunista de China, surgieron muchas ficciones que escogieron las guerras antijaponesas, la Guerra de Liberación de China o la etapa de la reforma y apertura como telón de fondo de las historias, y que retrataban a las mujeres como heroínas

que se sacrificaban por la reunificación y el desarrollo del país. Como hemos dicho anteriormente, *The Red Detachment of Women* (1960, Xie Jin) o *Asesinato en Harbin* (1985, Lin Ke), entre otras, son los ejemplos más obvios de este tipo de ficciones.

Tanto en películas como en series, las mujeres casi siempre han aparecido ejerciendo el papel de hija, madre, esposa, heroína o soldado. Pero no podemos ignorar que también existen ficciones audiovisuales que discuten los problemas femeninos o prestan atención a la liberación de las mujeres, especialmente desde finales del siglo pasado hasta ahora.

Según los estudios de la historia de las series de China continental, hay una serie de 7 episodios que prestó atención al destino y circunstancias de las mujeres. Se titula *Xue Ye* (1987), y podría decirse que es una de las series pioneras a la hora de retratar con éxito las dificultades a las que se enfrentan las mujeres.

Esta serie cuenta la historia de una mujer llamada Wu Qiuxiang. Es una mujer que lucha por su independencia económica y, al mismo tiempo, reclama su capacidad para poder escoger en lo que respecta al amor y el matrimonio y así obtener su propia felicidad. Se enfrenta a muchas dificultades, pero siempre continúa luchando para encontrar la felicidad (Song & Guo, 2009). La aparición de esta serie tuvo una influencia positiva en la sociedad, al promover la idea de la libertad de las mujeres y facilitar el desarrollo en la lucha por la igualdad con los hombres. Si consideramos que en el año 1987 las televisiones ya habían jugado un papel imprescindible en la vida de la población, incluidas las familias del campo, se puede entender que las series tengan una poderosa influencia en el modo en que el público percibe el mundo a su alrededor. En aquel momento, la influencia de la televisión sobre los chinos superó a la del cine.

Desde finales de los años 80 hasta principios de los años 90, destaca una historia con tres temporadas: *La Valla, la Mujer y el Perro* (1989), *La Roldana, la Mujer y el Pozo* (1991), y *El Barco antiguo, la Mujer y la Red* (1993), que

cuenta la historia de un personaje femenino llamado Zao Hua; esta historia es conocida como la "trilogía rural". Esta ficción se centra y relata la independencia y la combatividad de las mujeres, mostrando cómo hacían frente a tragedias personales o a la institución del matrimonio.

En China, poco a poco, fueron apareciendo cada vez más ficciones que prestan atención a la vida o el destino de las mujeres. Por ejemplo, "*Miss PR*" (1990) fue la primera serie relevante tras el período de reforma y apertura que se centró en la vida de un grupo de mujeres. El papel de la mujer en la ficción evolucionó gradualmente de víctima o persona sumisa a mujer fuerte.

Dado que las investigaciones sobre las mujeres y el género empezaron a desarrollarse en los años 90 del siglo pasado, especialmente en los últimos años de esa década, los papeles de las mujeres en las series empezaron a ser cada vez más diversos y gradualmente se empezaron a centrar también en la esfera pública. Sin embargo, sigue estando presente la influencia del feudalismo y el confucianismo en este tipo de contenidos (Jia, 2017).

Un ejemplo de esto es la representación de imágenes de mujeres perfectas en las series de ficción de temática mitológica. Muchos mitos chinos cuentan una historia de amor entre una diosa y un ser humano, y estas historias han sido adaptadas varias veces a series de ficción como *The legend of Love* (2003), producida en Hong Kong o su *remake* del mismo nombre producido en 2009 en la China continental, dos series que presentan el mito de la vaquera y la tejedora. *Tian Xian Pei* (1998)[16] y su *remake* de 2007, así como la serie *Huan Tian Xi Di Qi Xian Nü*[17] (2005)*,* adaptan la leyenda sobre la historia de amor entre la séptima hija de Xiwangmu[18] y un humano llamado Dong Yong (Meng, 2017)

Las mujeres en este tipo de ficciones siempre aparecen al principio como una diosa ingenua que conoce el amor cuando va al mundo terrenal y que desafía

[16] Significa "emparejado con la diosa" .

[17] Significa "Las siete diosas felices"

[18] Xiwangmu es la Reina Madre en la mitología china.

las reglas para proteger su amor. Las mujeres que aparecen en este tipo de series se presentan como perfectas porque al principio son muy ingenuas y satisfacen el deseo de protección de los hombres. Luego, resuelven sus dificultades sin ofender o agraviar a los hombres porque ellas son diosas y tienen poderes sobrenaturales. También desafían las normas por el amor al hombre y se quedan en el mundo para formar una familia y tener hijos con ellos. Es decir, aunque las mujeres se presentan como personas fuertes que se atreven a perseguir sus deseos y no tienen miedo de romper las reglas, esto no supone ningún cambio en la sociedad patriarcal, ya que se hace para satisfacer a los hombres.

Así, incluso las mujeres más fuertes y poderosas de este tipo de ficción siguen las reglas de la sociedad patriarcal, y toda su evolución y los arcos narrativos de los personajes femeninos dependen de la validación de los personajes masculinos (Meng, 2017).

Aunque desde el siglo XXI la sociedad cada vez presta más atención a las mujeres, la mayor parte de las temáticas abordadas se refieren el ámbito privado, es decir, se discuten temas como, por ejemplo, la familia. Una muestra de esto son *Beautiful daughter-in-law* (2009) o *Dang Popo Yu Shang Ma (Cuando la suegra conoce a la madre)* (2011), que son series en las que se discute la relación entre la suegra y la nuera. Además, el matrimonio es un tema recurrente como tema de discusión en las series con protagonistas femeninas.

En estas series hay dos arquetipos muy típicos. Uno consiste en las mujeres que han experimentado una ruptura o están solteras porque se centran demasiado en el trabajo. El otro consiste en las mujeres que están solteras o tienen dificultades para encontrar novio porque carecen de caracteres típicamente femeninos, como la ternura o la virtud, o por no ser lo suficientemente hermosas o delgadas, o por tener un estilo de ropa muy masculino. Este tipo de personaje femenino es muy popular en las series de ficción chinas y sus dificultades se han tratado como un tema social de

importancia, como en *Da Nü Dang Jia (La mujer vieja tiene que casarse)* (2010), *Princess single blind date in mind* (2010), *Sheng Nü De Huang Jin Shi Dai (La edad de oro de las mujeres sobrantes)* (2011), *Get Married or Not* (2020*)*, etc. Durante los últimos años, aunque se sigue prestando atención a las emociones o al matrimonio de las mujeres, también ha aumentado el interés por la experiencia de las mujeres en ámbitos públicos como el lugar de trabajo, en sintonía con lo que ha pone de relieve Gallego (2021) respecto a las series de ficción que se están produciendo hoy día en el ámbito internacional. Por eso, tanto las series históricas como las de temática moderna han comenzado a mostrar la capacidad de las mujeres para solucionar los problemas en el ámbito público. Juegan cada día un papel más importante en sus lugares de trabajo. Por ejemplo, la protagonista Luo Zijun de la serie de ficción *The First Half Of My Life* (2017)*,* después del divorcio, empieza a trabajar, obtiene ascensos por su buen desempeño en el trabajo, y pasa de ser una esposa dependiente a una mujer fuerte que puede cuidar a su hijo y también trabajar, algo semejante a lo que ocurre en la serie americana *La maravillosa señora Maisel* (2017) o en otras similares.

Generalmente, las compañías de televisión y entretenimiento prestan cada vez más atención a la hora de representar a mujeres o grupos de mujeres de diversas edades por el impacto social que pueden llegar a tener, como las series que vamos a analizar en este trabajo. Muestran los comportamientos y decisiones de estas mujeres desde las perspectivas de la familia, el trabajo, los estudios, el matrimonio y la amistad, aunque más desde una perspectiva individual que desde la perspectiva social. Esta tendencia surge para satisfacer los gustos y necesidades cambiantes del mercado y de la sociedad, a lo que no es sin duda ajeno el avance y logros del movimiento feminista y su expansión internacional.

4. Marco teórico

En este apartado vamos a dibujar la evolución que ha experimentado la sociedad china, que ha pasado de ser una sociedad patriarcal con una profunda huella del pensamiento confuciano hasta una sociedad donde los planteamientos del feminismo han penetrado en todas las capas sociales, especialmente entre las más jóvenes. En este apartado hablaremos de las perspectivas desde las que hemos abordado este trabajo, que son el feminismo, los estudios de género y la comunicación y la teoría del cultivo de Gerbner.

4.1. El feminismo y el patriarcado en China y en los países occidentales

La finalidad principal del feminismo clásico es perseguir la igualdad entre ambos sexos para que las mujeres puedan desarrollar sus propios proyectos de vida independientemente de los hombres. Los conceptos actuales que tenemos sobre las mujeres y los hombres están conceptualizados en base a una sociedad que definimos como patriarcal (Lerner, 2017). La feminista japonesa Chizuko Uneo, profesora de la Universidad de Tokio sostiene que “el feminismo no es un pensamiento por el que las personas más débiles intentan convertirse en personas más fuertes, sino un pensamiento que lucha por el respeto a las personas más débiles” (Chizuko Uneo, 2021). Las mujeres, al ser las personas tradicionalmente subordinadas dentro de la sociedad patriarcal, están luchando por obtener sus derechos, que en muchos sentidos pasa por conseguir la igualdad respecto a los hombres, aunque no es el único fin. Las feministas no se oponen a los hombres, sino al sistema y la estructura de la sociedad patriarcal que lo sostiene. Como también dice la filósofa Amelia Valcárcel, “el feminismo no es un machismo al revés, sino que es absolutamente contrario al machismo” (Valcárcel, 2004).

El patriarcado define a las mujeres en base a cómo las ven los hombres, pero no hace lo mismo con el género masculino (Beauvoir, 1949). El mundo que vivimos y que hemos conocido desde el pasado hasta ahora es un mundo que

sigue la jerarquía impuesta por los antepasados, incluida la relación jerárquica entre varones y mujeres. El objetivo de feminismo es oponerse a esta jerarquía que seguimos manteniendo (Valcárcel, 2004). Esta desigualdad entre hombres y mujeres no solamente ha tenido lugar a lo largo de la historia, sino que también continúa vigente en la sociedad actual. Por eso, algunas feministas occidentales han centrado sus críticas en el sistema construido por la sociedad patriarcal como primer paso para alcanzar la igualdad de derechos. Aquí recordamos la definición y la explicación que da la filósofa Amelia Valcárcel sobre el feminismo: *"Feminismo es aquella tradición política de la modernidad, igualitaria y democrática, que mantiene que ningún individuo de la especie humana debe de ser excluido de cualquier bien o de ningún derecho a causa de su sexo. Feminismo es pensar normalmente como si el sexo no existiera."* (Valcárcel, 2004)

Para entender mejor el feminismo, se ha recurrido a varios estudios y opiniones de feministas occidentales y asiáticas, además de las investigadoras y estudiosas chinas, que conocen mejor la historia de las mujeres en China y los roles que se suele asociar con ellas. Por un lado, el feminismo tiene su origen en los países occidentales; es imposible conocer bien el feminismo en general si no prestamos atención a las teorías y puntos de vistas de los y las feministas y filósofos (ya sea del pasado o de años más recientes) de los países occidentales. Además, los movimientos feministas occidentales han tenido una gran influencia en el desarrollo del feminismo en la sociedad china, por lo que es imprescindible hace referencia a ellos. Por otro lado, para investigar, como es este caso, la representación que de las mujeres hacen las series de ficción de los últimos años, es importante conocer la situación actual de las teorías del feminismo en China, aunque sea someramente.

Además, hay que considerar que el sistema político del país, las reformas sociales producidas, el ambiente social actual, el crecimiento experimentado junto con la tradición familiar, el pensamiento de los padres y de otras personas del entorno doméstico son muy influyentes para entender los reclamos de la

igualdad de género y el feminismo en la actualidad. Por eso, es necesario considerar la situación de la sociedad china de cada en etapa para estudiar el feminismo y su influencia en China.

Se hace una breve introducción al cambio producido en la sociedad china tomando como base obras de referencia como *El Segundo Sexo* de Beauvoir (1949), obra capital en la historia del feminismo, así como de otras obras más recientes *Qué es y qué retos plantea el feminismo* (2004) y *Ahora, feminismo* (2019) de la filósofa Amelia Valcárcel, *La creación del patriarcado* de Gerda Lerner (1986), *El Feminismo* de Li Yinhe (2018), una célebre socióloga china, y *Patriarcado y capitalismo* (2020) y *Ueno Sensei, Feminism Ni Tsuite Zero Kara Oshiete Kudasai*! (*El Feminismo desde el Principio*) (2021) de la feminista japonesa Chizuko Uneo. Tomando como base estas referencias se intentará ordenar y resumir el estado de la cuestión actual y el impacto del feminismo en China, cosa que será de gran ayuda para la posterior investigación sobre las series de ficción actuales con protagonistas femeninas. Al mismo tiempo, también se hará referencia a otras obras que sirvan para comprender adecuadamente los cambios producidos en China y su plasmación en las series de ficción que hemos analizado.

4.1.1. Breve introducción general al feminismo

Durante los dos o tres siglos últimos emerge primero tímidamente después con mayor potencia el movimiento por los derechos de las mujeres, que fue bautizado como movimiento feminista, movimiento que puso al descubierto la subordinación de las mujeres y emprendió una lucha contra la desigualdad entre los dos sexos. Amelia Valcárcel sostiene que el nacimiento del feminismo es un paso de autorreflexión de la sociedad con la finalidad de salir del Antiguo Régimen. Es un resultado de la modernidad. Además, considera que en el feminismo encontramos cuatro bloques, que son: una teoría explicativa, (con la definición del feminismo lockeano, liberal, socialista, utópico, marxista,

democrático y otros que han ido surgiendo consecutivamente); una agenda con los temas fundamentales que en cada época hay que lograr; una vanguardia que persigue materializar y ejecutar la teoría, y un conjunto de consecuencias impremeditadas (Valcárcel, 2019). El feminismo suele ser analizado mediante Olas, y aunque existen infinidad de aproximaciones, estando nuestro trabajo solo tangencialmente relacionado con el mismo, voy a hacer una ligera incursión en este tema, sin pretender exhaustividad, que no es, el objeto de estudio a analizar.

Generalmente el feminismo es dividido en tres etapas, conocidas como Olas. Sin embargo, también hay feministas que piensan que estamos en la cuarta ola del Feminismo. La primera ola sería la del feminismo Ilustrado, que iría desde mediados del Siglo XVII hasta la Revolución Francesa. Valcárcel habla de ella en su artículo *Qué es y Qué retos plantea el feminismo* (2004), para posteriormente introducir la primera ola del feminismo con puntos más concretos en su obra *Ahora, Feminismo: cuestiones candentes y frentes abiertos*, publicada en el año 2019. Establece la primera ola de feminismo de 1673 a 1792, que empezaría con la obra *De la igualdad de los dos sexos* de Poulain de la Barre (1673), hasta la *Vindicación de los derechos de la Mujer* de Mary Wollstonecraft (1792); la segunda ola del feminismo, el feminismo Liberal-sufragista, iría desde el manifiesto de Séneca Falls (1848) hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial (1945); y la tercera ola, el Feminismo Contemporáneo, desde el 1968 y hasta comienzos del siglo XXI (Valcárcel, 2004, 2019. Además, algunas feministas consideran que ahora estamos en la Cuarta Ola del feminismo. Por ejemplo, Kira Cochrane opina que las tecnologías modernas como las redes sociales sirven de base para los retos de la cuarta ola del Feminismo (Cochrane, 2013).

La primera ola del Feminismo, según Valcárcel y ya se ha comentado, tiene su origen en Poulain de la Barre y su obra *De la igualdad de los dos sexos* (1673), Es la primera obra del feminismo que sostiene que los dos sexos son iguales y llamó la atención del público en su época. De la Barre sostiene que ser mujer

no es diferente a ser varón, pero que las mujeres nacen condenadas a una minoría de edad perpetua (Valcárcel, 2019). El feminismo deriva de la etapa de la Ilustración en Europa, y su primer gran impulso llega con el siglo de las Luces (XVIII). El Feminismo Ilustrado suscitó una gran polémica y debate ya que planteaba que la desigualdad y el trato que sufrían las mujeres no era debido a una causa natural, sino que procedía de un prejuicio cultural. Se planteaba la necesidad de reconocer la inteligencia de las mujeres, y reivindicaba su educación (Valcárcel, 2004, 2019). En esta etapa se sitúa la primera gran obra del feminismo en sentido estricto, la *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792) de Mary Wollstonecraft. Durante esta época, las mujeres estaban consideradas un sexo inferior y todos sus deberes se limitaban a garantizar la reproducción y crianza de los hijos. Así, en la primera ola del Feminismo, aparecen las cuestiones principales que se referían a la ausencia de derechos de las mujeres, que se entendía como una consecuencia de la ley natural.

Tras la polémica que apareció durante la primera ola de feminismo, los derechos de las mujeres y su educación se convirtieron en los dos temas fundamentales para el incipiente movimiento feminista. Las mujeres, tanto las madres como las hijas, estaban sometidas al poder de los varones, ya fueran padres, esposos o hijos.

Las mujeres no tenían derecho a tomar sus propias decisiones. Además, las mujeres no podían acceder a los estudios superiores. Ellas solo podían aprender aquellos estudios relacionados con el cuidado de otros. De hecho, el currículum educativo es clave para entrar en los campos profesionales y políticos, por lo que no es sorprendente que las mujeres fueran excluidas de la sociedad, es decir, de la esfera pública, y fueran relegadas a la esfera privada, al cuidado de la familia.

Obtener el derecho al voto y la capacitación educativa se convirtieron en los principales objetivos de los feministas sufragistas, temas que centraron la segunda ola del feminismo (Valcárcel, 2004, 2019). Durante la segunda ola del

feminismo, los principales rivales del feminismo fueron las teorías misóginas elaboradas por filósofos de reconocido prestigio como Hegel, Schopenhauer o Kierkegaard. Entre ellos, Hegel explica en su obra *Fenomenología del Espíritu* (1807) la existencia de los dos sexos como realidades naturales, pero con unas normas culturales asociadas. Sostiene que cada sexo tiene su destino: el destino de las mujeres es la familia y el destino de los hombres es el Estado. Otro filósofo muy importante, Schopenhauer, centró su pensamiento en buena parte en denigrar a las mujeres. Para Schopenhauer, las mujeres son simplemente las hembras de la especie humana, es una herencia de la naturaleza, y como hembras no tienen derecho a exigir un trato que no sea simplemente el de reproductoras de la especie (Valcárcel, 2004). No fue el único filósofo que escribió contra las mujeres, y sería interminable citar la lista de los que lo hicieron. En cambio, son pocos los hombres que escribieron a favor de las mujeres, y aparte de Poulain de la Barre no se puede olvidar las importantes reflexiones de John Stuart Mill en su obra *La esclavitud de las mujeres* (1869), en las cuales sin duda tuvo una influencia indudable su esposa, Harriet Taylor Mill, injustamente olvidada cuando se habla de este autor, clave en la segunda ola de feminismo.

Las mujeres de esta época habían sido recluidas al ámbito doméstico, la esfera privada y la familia. Por ello, el feminismo liberal-sufragista se centró en alcanzar los derechos educativos y políticos de las mujeres.

Tras la Segunda Guerra Mundial, aunque las mujeres habían obtenido más derechos civiles y mejores oportunidades educativas que en el pasado, muchas jóvenes volvieron a aceptar el papel de amas de casa que habían abandonado al incorporarse al mercado de trabajo para suplir a los hombres que habían sido reclutados. Los medios de comunicación y la publicidad tuvieron una gran importancia a la hora de aleccionar a las mujeres para que aceptaran volver al espacio doméstico presentando el hogar y la maternidad como un mundo idílico. El desencanto sufrido por las mujeres tras la II Guerra Mundial es el tema de *La Mística de la Feminidad* (1963) de Betty Friedan, obra

que analiza la frustración y el “problema sin nombre” que aquejaba a muchas mujeres que se habían visto de nuevo recluidas en los hogares. Podríamos decir que este libro inicia la tercera ola de feminismo.

Esta tercera ola de feminismo se situaría en torno al año 1968 y utiliza conceptos políticos contemporáneos: se lucha por los derechos civiles, el aborto y los derechos reproductivos, la paridad política y más adelante el papel de las mujeres en la globalización (Valcárcel, 2004, 2019). El origen de esta tercera ola del feminismo se fundamentaría en la constatación de que sigue existiendo una distancia jerárquica entre los varones y las mujeres. Es decir, aunque las mujeres habían conseguido los derechos políticos y educativos, seguía existiendo una gran desigualdad entre hombres y mujeres en todos los ámbitos sociales. Esta tercera ola continúa con la crítica al orden patriarcal reclamando su abolición. Entre los años 60 y 70 del siglo XX, el sexismo, la discriminación por razón de sexo y los privilegios masculinos fueron algunos los temas más importantes de la agenda feminista (Li, 2018).

Algunas feministas como Kira Cochrane consideran que ahora estamos en la cuarta ola del feminismo. Los puntos principales de esta cuarta ola serían sobre todo la lucha contra el acoso y la violencia sexual y los distintos tipos de violencia contra las mujeres en general. El feminismo de esta etapa denuncia la misoginia en general, y se centra en el impacto que las nuevas tecnologías, internet y las redes sociales están teniendo en la definición de un nuevo feminismo y antifeminismo. Facebook, Twitter, Instagram o Youtube se han convertido en plataformas imprescindibles de lucha.

El feminismo ha tenido numerosas corrientes y tendencias a lo largo de su historia, pero no vamos a profundizar en este aspecto primero porque sería alargar demasiado este trabajo, y segundo, y más importante, no es necesario para los objetivos que nos hemos propuesto en esta investigación.

4.1.2. El feminismo en China

La liberación de las mujeres en China estuvo muy influenciada por los países occidentales. De hecho, entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, los misioneros occidentales fueron a China a establecer escuelas de mujeres y promovieron el desarrollo del movimiento de las mujeres en la China moderna, a pesar de que en China no había centros educativos para mujeres. La primera organización de mujeres chinas se llamó “Gong Ai Hui”. Fue establecida en 1903 en Tokio, ya que sus miembros eran estudiantes chinos que se encontraban en Japón. De entre sus miembros destaca Qiu Jin, una de las líderes más famosas que propuso los cinco puntos para alcanzar la emancipación de las mujeres. El primero consistió en alcanzar la igualdad entre los hombres y las mujeres. El segundo consiste en tener libertad para escoger en el matrimonio. El tercero, en oponerse a las ataduras de los pies de las mujeres que se llevaba a cabo para mutilarlos y darles un aspecto más acorde a los cánones de belleza chinos tradicionales. El cuarto era proporcionar una buena educación a las mujeres y alcanzar la autonomía económica de la mujer. El quinto consistía en que las mujeres participasen en la esfera pública y en el mundo laboral.

A partir del movimiento del “cuatro de Mayo”, un movimiento estudiantil surgido para protestar por la situación internacional de China, la cuestión de la mujer también llamó la atención y las mujeres comenzaron a adoptar una actitud más crítica ante su situación de subordinación, aunque en aquel momento las reivindicaciones feministas no se consideraban prioritarias (Jia, 2017). En 1922, el Partido Comunista de China formuló el primer documento sobre los problemas femeninos en su Segundo Congreso e indicó que el movimiento feminista era parte del pensamiento revolucionario, que la liberación de la mujer iba acompañada de la liberación del trabajo y que se debía conseguir que las mujeres obtuvieran el derecho al trabajo (Li, 2018).

Después de la fundación de la República Popular China en 1949, el gobierno elaboró leyes para que las mujeres obtuvieran la igualdad como ciudadanas, estableciendo por ejemplo su derecho al voto, mientras que a través de las

leyes se garantizaba el derecho de las mujeres a establecer o declinar un compromiso matrimonial, y se tomaron medidas respecto a cuestiones como el derecho a participar en la esfera pública o dedicarse a cualquier actividad profesional (Jia, 2017).

Según la Ley electoral de la República Popular China:

> *"Los residentes de la República Popular china que hayan cumplido los 18 años, independientemente de su origen étnico, raza, sexo, ocupación, antecedentes familiares, creencias religiosas, nivel de educación, estado de propiedad y duración de la residencia, tienen derecho a votar y presentarse a las elecciones." (Capítulo 1, Artículo 3).*

Y también

> *"Los diputados a la Asamblea Popular Nacional y a las asambleas populares locales en todos los niveles deben tener una amplia representación, y debe haber un número apropiado de representantes en base, especialmente trabajadores, campesinos e intelectuales; y un número apropiado de representantes de mujeres, y aumentar gradualmente el número de representantes de mujeres proporción de representantes…"* (Capítulo 1, Artículo 6)

Según la Ley del Matrimonio de la República Popular China se propone:

> *"Implementar el sistema matrimonial de libertad de matrimonio, monogamia e igualdad entre hombres y mujeres. Proteger los derechos e intereses legítimos de las mujeres, los niños y los ancianos*." (Capítulo 1, Artículo 2)

De la misma manera, en el Capítulo 1 (Art.3) y Capítulo 2 (art.5) se hace referencia a la prohibición de los matrimonios concertados y a la voluntariedad de los mismos.

> *"Se prohíben los matrimonios concertados, la compraventa de matrimonios y otros actos que interfieran con la libertad del matrimonio…"* (Capítulo 1, Artículo 3)

> *"El matrimonio debe ser completamente voluntario tanto para el hombre*

como para la mujer, no se permite la coerción de ninguna de las partes ni la interferencia de terceros." (Capítulo 2, Artículo 5)

Tras la reforma y apertura de China en 1978, aparecieron varias traducciones de algunos clásicos del feminismo como *El Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir, y surgieron estudiosas del feminismo como Li Xiaojiang. La organización de la Cuarta Conferencia Mundial sobre la mujer en Beijing en el año 1995 también fue un hito importante, y sus consecuencias promovieron el desarrollo de las teorías feministas en China y la difusión de las ideas igualitarias (Jia, 2017). Sin embargo, los chinos siguen estando profundamente influenciados por su cultura y por las ideas del confucionismo, aunque la conciencia femenina se esté desarrollando poco a poco. Por eso, lograr la igualdad real de género en China llevará tiempo y esfuerzo. En comparación con otros países, probablemente sea un objetivo más difícil de alcanzar teniendo en cuenta su historia y peculiaridades culturales. Sin embargo, los productos culturales que están teniendo gran difusión, como las series de ficción analizadas en este trabajo, están provocando cambios sustanciales en la percepción que de las mujeres ha tenido la sociedad china. De ahí la importancia de analizar si estos productos contribuyen a mejorar la representación femenina, eliminando los estereotipos convencionales, o bien continúan reproduciendo los mismos modelos de siempre.

4.2. Los estudios de género y comunicación

En este epígrafe vamos a tratar de definir los conceptos básicos que se van a estudiar en las series elegidas para su análisis, y nos centraremos sobre todo en el concepto de género, roles y estereotipos y en la importancia de la representación en los medios de comunicación

4.2.1. El concepto del género

El concepto de género es muy importante para el feminismo y para los estudios que se iniciaron en los años 70 y 80 del siglo XX, y ha generado una gran cantidad de debates en la actualidad. No vamos a hacer una relación pormenorizada de estos debates actuales, por entender que no es el tema objeto de este trabajo y, además, tampoco aportaría demasiado a los objetivos de esta tesis. El feminismo considera que la desigualdad entre hombres y mujeres viene determinada sobre todo por el sexo biológico, al que se añadiría el género, que no es más que la imposición social de roles, estereotipos y características que los sexos han de cumplir según su condición de hombre o mujer.

El sexo hace referencia a la esfera biológica, refiriéndose a la hembra y al macho de los distintos seres vivos. El género "se refiere a la organización social de las relaciones entre sexos" (Scott, 1990). Esto es, el concepto de género implica que las diferencias en los roles que ejercen los hombres y las mujeres están construidas socialmente. El género es una "construcción social" que se impone sobre la realidad material del sexo. Joan W. Scott lo define así:

> *"El género pasa a ser una forma de denotar las "construcciones culturales, la creación totalmente social de ideas sobre los roles apropiados para mujeres y hombres. Es una forma de referirse a los orígenes exclusivamente sociales de las identidades subjetivas de hombres y mujeres. Género es, según esta definición, una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado…"* (Scott, 1990:7)

Los antifeministas utilizan las diferencias biológicas entre los sexos para perpetuar el patriarcado y sostienen que el sexo es determinante para explicar las diferencias sociales entre hombres y mujeres. Según esta postura, las diferencias biológicas hacen que los hombres no solo sean más fuertes, sino que además posean los conocimientos racionales necesarios para alcanzar un estatus más elevado. Explican el patriarcado como una realidad relacionada

con la fisiología, lo que entroncaría con la filosofía aristotélica.

Desde el punto de vista de Aristóteles, el mundo es jerárquico y dicotómico. Según el resumen que hace Gerda Lerner (1986) del pensamiento aristotélico, “El alma gobierna al cuerpo, lo racional a lo emocional, los humanos a los animales, el varón a la mujer, los amos a los esclavos, y los griegos a los bárbaros” (Lerner,1986:313). Es decir, en el mundo que define Aristóteles, la mujer sería semejante a un varón mutilado. Identifica lo racional con el varón, razón por la cual está predestinado para gobernar, y la mujer es identificada como lo pasional, y por tanto estaría predestinada a ser gobernada. Como indica Gerda Lerner en su investigación sobre la creación del patriarcado (1986), la base de la civilización occidental, la ciencia, la filosofía y la doctrina sobre la desigualdad entre hombres y mujeres ha sido durante muchos años la filosofía aristotélica.

La mayoría de las feministas, por el contrario, trabajan con los conceptos de sexo (dimensión biológica) y de género (dimensión cultural). Los varones y las mujeres son sexos, dos grupos separados por sus peculiaridades biológicas (Lerner, 1986). El feminismo considera que el género es una construcción social que atribuye unos comportamientos valores y actitudes a los hombres y otros diferentes a las mujeres. El género no es algo innato, sino construido a través de la socialización y siempre se construye en la interacción social con los demás. Es un producto de la influencia que tienen la sociedad y la cultura.

Lerner Gerda (1986), una experta en la investigación de cómo se creó el patriarcado sostiene que ‘los hombres y las mujeres son biológicamente distintos, pero los valores y las implicaciones basados en esta diferencia son consecuencia de la cultura.

> *“Género es la definición cultural del comportamiento que se define como apropiado a cada sexo dentro de una sociedad determinada y en un momento determinado. El género es un conjunto de papeles sociales. Es un disfraz, una máscara, una camisa de fuerza dentro de la cual hombres y mujeres practican una danza desigual* (Lerner, 1986:349).

Germaine Greer, la escritora de *The Femanle Eunuch* (1970), sostiene que el género y los conceptos de masculinidad y feminidad son una construcción variable y dependiente de la cultura. Judith Butler, que tanto ha influido en las últimas tendencias dentro del feminismo y que está en el origen del debate actual sobre la "identidad de género", sostiene en su obra *Gender Trouble, Feminism and the subversion of identity* (1990) que el género es *performativo,* y que tanto los hombres como las mujeres llevan a cabo de manera perpetua una representación que por su reiteración adopta la apariencia de natural. Esta autora (siguiendo postulados postestructuralistas) ha dado pie a un nuevo paradigma sobre el género como identidad en el que no vamos a entrar, porque significaría introducirnos en una polémica muy compleja que no es el objetivo de esta tesis. Nos mantendremos por tanto en el paradigma clásico del género como había sido definido por las teóricas de los años 70 y 80, como Joan Scott, Gerda Lerner o incluso en los primeros trabajos de Gayle Rubin sobre el sistema sexo/género (Rubin, 1975), que en realidad fue la primera autora que definió este sistema.

El género siempre es por definición la construcción cultural que se impone a la realidad material del sexo. Como se ha comentado, no entraremos en el debate actual sobre el concepto de auto identificación de sexo y/o género y todas las polémicas que se han creado sobre el tema, pues nos llevaría a territorios lejanos a nuestros propósitos y no aportaría demasiado a los objetivos de este trabajo de investigación.

Las construcciones culturales sobre el género que se han desarrollado en diferentes contextos sociales son muy importantes, tanto para los estudios de género como para comprender y evaluar los estereotipos de género que se han reproducido, algunos limitados a ciertos ámbitos territoriales y otros de ámbito global. En las distintas sociedades y culturas, el género y sus atributos se construyen a través de las costumbres, las tradiciones, las creencias, en una palabra, según el sustrato cultural de cada país. Por ejemplo, seguramente

hay diferencias entre los hábitos y actitudes de las mujeres entre China y las de los países occidentales debido a la larga influencia que en oriente ha tenido el confucionismo. Sin embargo, hay constantes que se repiten en todas las latitudes: los papeles que juegan los hombres y las mujeres en la sociedad, según los cuales los hombres se han centrado fundamentalmente en las actividades públicas mientras que las mujeres se han visto constreñidas a las actividades privadas y domésticas, son una construcción social con base cultural que puede observarse en la mayoría de los sistemas culturales del mundo.

Debido a sus diferencias culturales, los países occidentales y China muestran algunas diferencias a la hora de entender la masculinidad y la feminidad. La socióloga China Li Yinhe las explica en su obra *El Feminismo* (2018): según esta autora, las elaboraciones teóricas producidas en Occidente e influidas por el patriarcado han atribuido características distintas a los hombres y a las mujeres. Por ejemplo, se suele sostener que los hombres son independientes, lógicos, inteligentes, proactivos, productivos y racionales. En cambio, se argumenta que las mujeres son dependientes, ilógicas, sumisas y emocionales. Tanto *La Vindicación de los derechos de la mujer* (1792) de Mary Wollstonecraft como *La esclavitud de las mujeres* (1869) de Stuart Mill ya mencionados, pusieron de relieve en épocas lejanas la existencia de ese prejuicio tradicional en la sociedad patriarcal, y plantearon que las mujeres eran criadas y educadas para actuar y ajustarse a estas normas patriarcales, lo cual criticaban, y abogaban por cambios en la educación de las mujeres, lo cual demostraría que los comportamientos femeninos eran debidos a la educación y no debido a la naturaleza.

Algunos autores, incluso recientes, han sostenido, sin embargo, que las diferencias entre hombres y mujeres es una cuestión innata, y que ya están determinadas por el sexo biológico (Wilson, 1975). La escritora china Li Yinhe (2018) pone de relieve que es una coincidencia que a las mujeres les gusten más las muñecas cuando son niñas y que al crecer se sientan más inclinada

al matrimonio y a la familia que al trabajo. En cambio, continúa esta autora, a los hombres se les atribuye una preferencia innata por los deportes a la vez que otorgan una mayor importancia a su carrera que a su familia y a su paternidad, pero sostiene, además, que estos comportamientos, como ya advirtieron Mary Wollstonecraft o Stuart Mill en su época, son debidos más a la educación a las que son sometidas las personas que no por causas innatas. Debido a los condicionamientos culturales, se da por sentado que las mujeres deben dedicarse a profesiones como profesoras, enfermeras, niñeras, etc. Mientras que los hombres suelen ser considerados como agresivos y fuertes, con las mujeres sucede lo contrario. Por ello, la sociedad valora a los hombres fuertes, confiados, competentes y vigorosos, mientras que valora a las mujeres elegantes, graciosas, menudas, delicadas y débiles. A los hombres, en cualquier momento de la historia, se les suele atribuir las características más deseables. Todos estos elementos no dejan de ser estereotipos de género, que definiremos un poco más adelante.

Como se ha mencionado antes, quizá haya algunas diferencias entre la concepción de género de la cultura occidental y la china. En la cultura tradicional china se distinguen las características masculinas y femeninas a través del “Yang” y el “Yin”. En comparación con la oposición de género que aparece en los países occidentales, las ideas tradicionales chinas se centran más en la complementación de los dos sexos (Li, 2018).

China es un país que ha soportado muchos siglos de dominio feudal y el pensamiento confuciano ha influido en la población china desde la antigüedad hasta hoy día. Hay cuatro libros clásicos[19] para mujeres en la historia china que fueron concebidos para educarlas en sus roles. Entre ellos está el *Nü Jie* (traducido como *Mandamientos para las mujeres*), escrito por Ban Zhao, que sostiene que, al igual que el “Yin” y “Yang” son diferentes, las conductas de los

[19] Cuatro libros para mujeres en la historia china: “女诫”, “内训”,” 女论语”, “女范捷录”, son escritos desde la dinastía Han del Este hasta la dinastía final de Ming, son libros importantes sobre la manera de educar a las mujeres en las etapas feudales.

hombres y las mujeres también lo son. Al igual que el “Yang” es fuerte, el “Yin” es blando. El valor de los hombres depende de su fortaleza y el valor de las mujeres depende de su delicadeza y debilidad.[20] Aunque el concepto de “Yin” y “Yang” también revela una clasificación similar a la que emplea la cultura occidental sobre la masculinidad y feminidad, la cultura tradicional china da una mayor importancia al equilibrio entre ambos. Se destaca que el “Yin” y “Yang” se refuerzan mutuamente y deben aplicarse simultáneamente para obtener el mejor resultado.

Otro experto chino, Jiang Yu, en “Teoría de género: las teorías básicas de género y comunicación” incluido en la revista académica *Investigación del periodismo y comunicación* (2004) considera también que el género es un concepto transmitido desde los países occidentales a China y que puede ser utilizado como referencia pero que, al estudiar las cuestiones de género en la sociedad china, tiene que considerarse la ideología tradicional china sobre los hombres y las mujeres, es decir, la influencia que siguen teniendo las nociones de “Yin” y “Yang” y la relación de complementariedad de los sexos.

En el ámbito occidental también existe de alguna manera la idea de que ambos sexos no son opuestos, sino complementarios, concepción mantenida sobre todo desde una perspectiva religiosa y políticamente conservadora.

4.2.2. Estereotipos y roles de género

Aunque ya se ha hecho referencia al concepto de género, y de forma implícita también se ha abordado el tema de los estereotipos, en este apartado creemos que es importante definir lo que son, por una parte, el concepto de estereotipo, y su relación con el género.

“*Un estereotipo es un enunciado sencillo, una especie de prefabricado mental, un cliché del que se han obtenido un sinfín de copias, un falso axioma, un*

[20] Citado de la tercera parte de “NV Jie” de Ban Zhao, el texto original es: “阴阳殊性，男女异行。阳以刚为德，阴以柔为用，男以强为贵，女以弱为美。”

artefacto simbólico que propone explicaciones y creencias que no siempre se sustentan en la realidad" (Altés y Gallego, 2004:40).

El término estereotipo proviene del griego (*stereo* (sólido) *typos* (carácter, tipo, modelo), que luego fue aplicado a las técnicas de reproducción. Era un molde de plomo que se utilizaba en las imprentas, del que so obtenían copias idénticas para sustituir la plantilla original. De ahí proviene la idea de "repetición" y también de rigidez y dificultad para eliminarlos. Con posterioridad fue aplicado a la dificultad de cambiar los comportamientos humanos. Los estereotipos están relacionados lejanamente con los arquetipos de Jung, para quien los arquetipos son "los contenidos psíquicos no sometidos a elaboración consciente", es decir "son los contenidos de lo inconsciente colectivo" (Jung, 2018:11-13)

Pero mientras "*los arquetipos son modelos ideales, ahistóricos cuyas características devienen esenciales e inmutables, y forman parte del inconsciente colectivo, el estereotipo es una reproducción desvirtuada, una propuesta de significado que puede operar incluso cuando ya está vaciado de contenido"* (Altés y Gallego 2004:40). Los arquetipos tienen como característica su plurivocidad, su abundancia de relaciones e interpretaciones a incluso su capacidad paradójica (Jung, 2018). Los arquetipos son artefactos culturales de gran trascendencia al establecer modelos ideales que marcan creencias colectivas de gran impacto en las prácticas sociales (Nash, 2014).

A veces se utiliza el concepto de "roles" como sinónimo de estereotipo, si bien los roles son tipos de actores en un contexto determinado. Los roles representan el orden institucional. Al desempeñar roles, los individuos participan en un mundo social: el rol es más bien una función, un conjunto de conocimientos objetivizados comunes a una colectividad de actores. Hablamos del rol de padre, de madre, de líder, de juez, o de otras múltiples funciones para cuyo desempeño se aceptan las normas accesibles y aceptadas por todos los miembros de una comunidad (Berger y Luckman, 1991).

El rol es un comportamiento modal, un conjunto de pautas observables,

compartidas por una mayoría de individuos en situaciones típicas, aunque pueden dar lugar a algunas variaciones. Al desempeñar roles, los individuos participan en un mundo social. No se trata de una representación teatral, sino que las personas interiorizan esas pautas de comportamiento adjudicados a los diferentes roles, de tal manera que, al adoptar las actitudes correspondientes a un rol, ese mismo mundo cobra realidad para los individuos implicados. Los roles, a diferencia de los estereotipos, son instancias dinámicas que evolucionan con el tiempo, adaptándose al momento histórico concreto (Altés y Gallego, 2004).

Los estereotipos, por su parte, son simplificaciones, como atajos cognitivos que simplifican la vida en sociedad, son generalizaciones, creencias o ideas sobre un grupo de personas, y por su simpleza y popularidad son difíciles de combatir y de eliminar por mucho que exista información que contradiga el grupo estereotipado. Los componentes de los estereotipos son cognitivos, emocionales y conductuales (Lippman, 1922). En resumen, mientras los estereotipos son ideas o creencias sobre cómo son o deben ser las personas o grupos de personas que solo existen en el orden simbólico, los roles son funciones que las personas pueden materializar en el mundo real.

Los estereotipos también están emparentados con los prejuicios, ese pensamiento que precede al juicio, y cuyo contenido no resistiría un análisis racional. El prejuicio, igual que el estereotipo, son sesgos, actitudes o tendencias que utilizamos cuando evaluamos a un grupo social o a uno de sus miembros. Para luchar contra el estereotipo, un requisito indispensable es que el grupo estereotipado deje de identificarse con él, enfrentándose para cambiarlo al contexto social, económico y político que lo sustenta (Altés y Gallego, 2004).

En este trabajo tratamos de analizar si las series de ficción chinas reproducen los estereotipos de género o los evitan, y poner de relieve este hecho es importante porque "*la fuerza de los estereotipos de género no alcanza solo a la dimensión psicológica o simbólica, sino que la realidad material de que están*

dotados contribuye a consolidar las condiciones sociales y económicas dentro de las cuales se generan" (Altés y Gallego, 2004:43).

En las series que hemos analizado, un aspecto a destacar es la apariencia de las protagonistas, de ahí la importancia de poner de relieve que *"los estereotipos no solo describen comportamientos, también pueden definir qué tipos de cuerpos y rasgos físicos se consideran adecuados y cuales deben verse como extraños"* (Domínguez, 2021:75). De ahí que en nuestro análisis una de las categorías básicas sea cuál es el aspecto físico de las protagonistas, así como los rasgos caracterológicos.

4.2.3. La representación de género en los medios de comunicación

Con el desarrollo del feminismo y la investigación cada vez más frecuente sobre el concepto de "género" (como ya se ha definido anteriormente), la representación de hombres y mujeres en los medios de comunicación se ha convertido en un tema de estudio interesante. Muchos investigadores y especialistas de la comunicación tradicional como H. Lasswell, (1948) E. Katz (1957) y P. Lazarsfeld (1970) entre otros, investigaron ampliamente en el pasado las implicaciones que tiene la difusión de información y los efectos que esta tiene sobre la formación de opinión pública. En este sentido, y partiendo de conceptos y teorías ya arraigadas en los estudios de comunicación, el feminismo y los estudios de género también han ido desarrollando en los últimos años su propia línea teórica sobre la influencia de la comunicación. Con el despertar de la conciencia feminista y su extensión a cada vez capas más amplias de la sociedad, también se ha despertado el interés por estudiar el papel de los medios de comunicación, que son considerados fundamentales para comprender cómo se construye y se perpetúan los estereotipos de género (Gill, 2016). Hay una larga tradición de estudios de Género y Medios de Comunicación, y aunque este apartado no pretende ser exhaustivo, sí que es necesario poner de relieve las aportaciones más relevantes.

La feminista postestructuralista Theresa de Lauretis, por ejemplo, considera que las películas, la televisión y las revistas son herramientas de construcción de la noción de género. El propio concepto de género y el modo en que se presenta es también en sí mismo una construcción que se puede analizar en los medios de comunicación (Lauretis, 1989).

En los estudios tempranos sobre periodismo y comunicación no se prestó una gran atención a la construcción, reproducción y perpetuación del género, y hubo que esperar hasta los años 70 y 80 del siglo pasado (van Zoonen, 1994) para que explosionara un amplio campo de cultivo de estos estudios. Precisamente, la Plataforma de Acción de Beijing de 1995 fue, quizá, el pistoletazo de salida de este interés pues en su ámbito prioritario de interés, el J, se ponía de relieve la importancia de los medios de comunicación para atajar la desigualdad entre hombres y mujeres. Concretamente, en este epígrafe J dedicada a "La Mujer y los medios de comunicación" se dice literalmente:

> *"Hay que suprimir la proyección constante de imágenes negativas y degradantes de la mujer en los medios de comunicación, sean electrónicos, impresos, visuales o sonoros. Los medios impresos y electrónicos de la mayoría de los países no ofrecen una imagen equilibrada de los diversos estilos de vida de las mujeres y de su aportación a la sociedad en un mundo en evolución. (…) Los programas que insisten en presentar a la mujer en sus papeles tradicionales pueden ser igualmente restrictivos"* (Plataforma de Acción de Beijing, 95).

Y se proponen una serie de medidas (de la 234 a la 245) dedicadas a combatir la desigualdad de representación y participación de las mujeres en los medios de comunicación.

Concretamente, el Objetivo Estratégico J2 está íntegramente dedicado a "Fomentar una imagen equilibrada y no estereotipada de la mujer en los medios de difusión" (Plataforma de Beijing, 1995).

Desde la segunda ola del feminismo, las estudiosas feministas centraron sus

esfuerzos en analizar cómo afectaba la información transmitida por los medios de comunicación en la construcción y mantenimiento de las desigualdades entre los hombres y las mujeres. Prestaron atención a la falta de oportunidades para las mujeres de prosperar en este sector y, al mismo tiempo, a través del análisis de sus contenidos cuestionaron las imágenes que de las mujeres mostraban los medios de comunicación (Gill, 2016). La mayoría de las investigaciones en este ámbito se centran en las relaciones entre los medios de comunicación de masas y la reproducción de los estereotipos de género, criticando las prácticas establecidas por los medios en la presentación de las mujeres (Brunsdon, 1993).

Por eso, uno de los campos de investigación más prolíficos de los últimos años es el estudio de cómo los medios de comunicación y la producción de la información se convierten en un artículo de consumo que refuerza y perpetúa los estereotipos que tiene la sociedad sobre los hombres y las mujeres. También se estudia cómo las ideologías tradicionales y los universos culturales cumplen el papel de justificar las desigualdades de género que existen en la sociedad (Jiang, 2000).

En conclusión, el objetivo habitual de los estudios de género y comunicación es analizar, cuestionar y reflexionar sobre la influencia que tienen los medios de comunicación en la construcción del concepto de género que se produce en la sociedad (Liu & Zhang, 2014) y cómo estos influyen en la realidad social. Generalmente, los estudios de género y comunicación están divididos en tres ámbitos: el ámbito de producción, el ámbito del contenido y el ámbito de la recepción y el consumo, que estudia sobre todo la influencia que los medios tienen en los receptores (Chen, 2001; Liu & Zhang, 2014).

Respecto a la producción, los investigadores se interesan en tres niveles. En primer lugar, se analiza el propio medio y su alcance, con la finalidad de valorar cómo influye en los individuos. En segundo lugar, se estudian la cultura y los valores que existen dentro de las organizaciones mediáticas. Además, y se trata del nivel más interesante, se analiza el número de las trabajadoras

femeninas dentro de las organizaciones mediáticas y su estatus. Esto es, el papel de las mujeres como trabajadoras en el proceso de difusión de la información.

Respecto a los estudios en el ámbito de los contenidos desde la perspectiva del género y comunicación, la mayoría de las investigaciones se ha centrado en los cinco principales productos mediáticos: la novela, la televisión, el cine, las revistas y la publicidad (Liu & Zhang, 2014). A través de las investigaciones sobre los contenidos difundidos en estos medios, las estudiosas han intentado contestar las siguientes preguntas: ¿Cómo son las imágenes que se proyectan de las mujeres en los medios de comunicación? ¿Cómo se transmiten a la sociedad estas imágenes? Y, por último, ¿qué influencia tienen los medios de comunicación en la sociedad por lo que respecta al mantenimiento de la desigualdad entre los sexos?

Uno de los estudios más tempranos y famosos sobre las imágenes de las mujeres en los medios de comunicación dentro de esta corriente investigadora fue organizado por la Organización Nacional de las Mujeres de Estados Unidos (NOW) y publicado en el *TIME* de Nueva York en 1972 (Liu & Zhang, 2014; Gill 2016). Este estudio analizó más de 12.000 contenidos publicitarios transmitidos dentro de un período de 18 meses. Sus resultados mostraron que más de un tercio de los anuncios retrataban a las mujeres como personas dependientes, siempre necesitando la ayuda de los hombres, y la mitad de los anuncios retrataban a las mujeres como amas de casa. Además, hicieron notar que se utilizaba la belleza femenina como reclamo o que se presentaba a las mujeres como ignorantes en un gran porcentaje de anuncios.

Las imágenes de los hombres y las mujeres y los discursos sobre el género en los medios de comunicación se han convertido en objeto de análisis para los feministas y otras estudiosas del género. Los métodos de investigación basadas en el análisis de contenido, la semiótica y la crítica ideológica son los más utilizados (Liu & Zhang, 2014; Gill, 2016). Gracias a estos estudios, se empieza a hablar de la representación que se hace de las mujeres en

contenidos tales como los anuncios o los programas televisivos. Sin duda, la representación del género en los medios ha cambiado mucho desde el siglo pasado hasta el día de hoy. Por ejemplo, en el pasado, la mayor parte de las mujeres que aparecían en los anuncios solían aparecer en escenas domésticas y eran dependientes, mientras que los hombres solían aparecer en la esfera pública, tenían buenos trabajos o eran héroes que salvaban a las mujeres, siempre creadoras de dificultades. Hoy en día, los responsables de los anuncios prestan más atención a la representación de las mujeres y han surgido más imágenes de mujeres en situaciones diversas, si bien todavía se recurre demasiado a los estereotipos (Domínguez, 2021)

El tercer nivel de las investigaciones sobre el género y la comunicación es el de la recepción, que analiza la posible influencia que los medios tienen sobre el público. Su finalidad es considerar la función educativa de los medios y el impacto que tienen sus contenidos, así como investigar y valorar la influencia de los medios sobre la concepción del género y el comportamiento de las mujeres (Liu & Zhang, 2014). La estudiosa feminista de Estados Unidos E. Ann Kaplan (1987) considera que, en comparación con los estudios tradicionales sobre las mujeres en la en televisión, la nueva tendencia de esas investigaciones de género y comunicación consiste no solo en analizar los roles de género en los programas de televisión, sino también en explorar la función social de la televisión y cómo funciona como mecanismo de difusión de actitudes, comportamientos, modelos de identificación y, en definitiva, modos de vida.

Los contenidos que difunden los medios como la prensa, la radio, la publicidad o la televisión representan no solamente a las mujeres, sino también a los hombres. Estas representaciones afectan a las concepciones de la sociedad sobre la masculinidad y la feminidad, y también a las relaciones entre los géneros. Gradualmente, también han empezado a surgir investigaciones sobre los hombres y los medios de comunicación, que exploran cómo se representa a los hombres, situados mayoritariamente en la esfera pública, y la influencia

que ejercen estos contenidos en los espectadores masculinos (Liu & Zhang, 2014). El género no es un concepto válido únicamente para las mujeres: los estudios sobre la comunicación y género incorporan también cómo se representan los roles masculinos, porque solo con la deconstrucción de los estereotipos que se siguen reproduciendo de ambos sexos se podrá aspirar a establecer una sociedad igualitaria.

Como ya se ha comentado, tras la Conferencia Mundial de Beijing (China) en 1995 surgió el interés por la representación del género en los medios de comunicación (Jiang, 2000; Gill, 2016). El avance y el desarrollo de los estudios de género y de comunicación se beneficiaron de esta conferencia. Por ejemplo, Wang Mei (2002) hizo un análisis sobre los papeles femeninos en los anuncios de revistas de los años 90 y 2000 con la finalidad de proponer estrategias para cambiar las imágenes tradicionales de las mujeres en los medios de comunicación chinos. En sus investigaciones, encontró que en los anuncios existían pocas imágenes de mujeres modernas y autónomas. Por el contrario, la mayoría de las imágenes femeninas que se encontraron en los anuncios hacían referencia a su aspecto físico y a su belleza.

Liu Liqun (2003) sostiene que existe una posición de inferioridad en el sector femenino entre el personal que desempeña su labor en los medios. En su investigación, analiza la presencia de las trabajadoras femeninas de los medios de comunicación (las periodistas, redactoras, locutoras, presentadoras, etc.), y concluye que las mujeres están en una posición de poca importancia y marginal dentro de las empresas mediáticas: aunque participan en los trabajos profesionales, están en una situación de dependencia e inferioridad.

Otro hito interesante respecto al desarrollo del género y la comunicación en China, también resultado de la celebración de la Cuarta Conferencia Mundial de Beijing 1995 es el nacimiento de canales de televisión de las mujeres (Liu & Zhang, 2014). Muchas estaciones provinciales de televisión, como la de provincia de Hunan, Guangxi o Heilongjiang, establecieron canales femeninos que, desde entonces, transmiten programas con temas como la moda, el

entretenimiento o los servicios (Song, 2006).

También aparecieron programas de televisión centrados específicamente en las mujeres. El primero de estos se tituló “Ban Bian Tian”[21], y se transmitió experimentalmente en diciembre del año 1994 y oficialmente en enero del año 1995. Con el aumento de la independencia y autonomía de las mujeres, aparecieron más programas de televisión a nivel estatal, provincial y municipal. Según un estudio de Liu Liqun y Zhang Jingjie (2014), hubo 92 programas de televisión de este tipo en China hasta el año 2014, un aumento considerable frente a los siete del año 1997. Excepto en las provincias de Jilin, Henan, Qinghai y Xizang, todas las estaciones de televisión provinciales tienen sus programas de televisión centrados en las mujeres.

Aparte de eso, gracias a los estudios de Liu Liqun y Zhang Jingjie (2014), sabemos que hay diferencias en cómo se tratan los temas centrados en mujeres en Estados Unidos y en China.

Los programas de televisión de mujeres de Estados Unidos discuten principalmente temas importantes que afectan a las mujeres como la violencia sexual, la violencia en el hogar, la violencia relacionada con el género, los derechos reproductivos, el trabajo, la raza… mientras que los medios de comunicación de China prestan mucha más atención a un tema que se ha convertido en un cliché: el concepto de “Sheng Nü”, sobre el cual volveremos a la hora de analizar los modelos femeninos representados en las series de ficción que analizamos.

“Sheng Nü”, significa “mujeres abandonadas”. Se refiere al grupo de mujeres solteras más allá de la edad en la que tradicionalmente se considera apropiado contraer matrimonio. Esta expresión fue una de las palabras de moda del año 2007 en la sociedad china, y se convirtió en una etiqueta para las mujeres. Esta tendencia y el uso que hicieron de ella los medios de comunicación

[21] Este título encuentra su origen en una frase que dijo el presidente Mao Zedong: 妇女能顶半边天。(Woman hold up half the sky; Las mujeres pueden sostener la mitad de cielo) El nombre del programa, Ban Bian Tian, significa la mitad de cielo.

resultan desfavorables para la consecución de la igualdad de género.

Desde el aspecto de la semántica, “dan shen” significa soltero(a), y se trata de una palabra neutra que en China expresa el estado civil de una persona. “Nü xing¨ significa “mujeres”. Cuando presentamos a alguna mujer soltera, decimos “dan shen nü xing”, una presentación neutra. En cambio, “sheng”, que significa abandonado(a), tiene un sentido peyorativo, y presenta una postura negativa sobre las mujeres solteras, que indica implícitamente que estas no resultan deseables o atractivas. Sin duda, “sheng nü” es una identidad construida y creada por la sociedad y perpetuada por los medios de comunicación siguiendo los patrones tradicionales del patriarcado.

Con el desarrollo del feminismo y los estudios de género en todo el mundo, las investigadoras no solo estudian el género y la comunicación mediante análisis de contenido, la semiótica o la crítica ideológica, sino que también prestan atención a los mecanismos que emplean los medios de comunicación y a cómo presentan estos sus contenidos e ideas (Liu & Zhang, 2014).

Rosalind Gill (2016), estudiosa de la sociología y el feminismo de Gran Bretaña, elaboró la idea del “backlash” (reacción). A través de su estudio y análisis de lo que ella define como posfeminismo y su presencia en los medios de comunicación, llega a la conclusión de que los contenidos sobre igualdad de género presentados en los medios son extremadamente superficiales. En realidad, sostiene que existe cierta hipocresía en los medios de masas que constantemente critican la desigualdad de género. Las mujeres que aparecen en los medios de comunicación de hoy en día parecen más independientes, con más control sobre su cuerpo y autonomía. Sin embargo, bajo la influencia del posfeminismo, las mujeres prestan demasiada atención a su cuerpo, que vigilan y monitorizan de manera insistente. Así, obtienen un valor añadido al mantenerse atractivas y deseables. No importa que el objetivo de estas acciones sea complacerse a sí mismas o complacer a los hombres, no se han librado de las identidades femeninas tradicionales construidas por la cultura y afianzadas en la sociedad (Gill, 2016).

Así, un objetivo a la hora de realizar esta investigación también consiste en detectar las manifestaciones ocultas de desigualdad de género en las series de ficción de China: aunque cada día los personajes femeninos son más independientes, dados los cambios sociales, es importante saber si siguen existiendo estereotipos de género, explícitos o implícitos, con el objetivo de conocerlos y si es posible contribuir a desactivarlos.

Hay otro punto interesante a estudiar, y es considerar el cambio que ha experimentado la imagen de los hombres en los medios de comunicación. En el pasado, siempre ocupaban los papeles principales y contemplaban a las mujeres como inferiores, “las otras”, las intercambiables, las secundarias (Gill, 2016; Peng, 2019). Hoy en día, con el desarrollo del posmodernismo y el posfeminismo, que abogan por la diferenciación y la diversificación, empezamos a encontrar imágenes más variadas no sólo de las mujeres, sino también de los hombres, lo que algunos investigadores han comenzado a denominar como *nuevas masculinidades* (Salazar, 2018) Es decir, en el pasado, los hombres solían desempeñar el papel de protagonistas que juzgan a las mujeres mientras que, hoy en día, ellos también son juzgados por las mujeres según sus cualidades y comportamientos (Peng, 2019). Desde cierto punto de vista, este fenómeno podría ser considerado un avance en la situación de las mujeres, ya que estas no se encuentran en una situación de subordinación social tan marcada. Sin embargo, aún asistimos a la perpetuación de los estereotipos de género –tanto masculinos como femeninos–, que no han desaparecido realmente, sino que se manifiestan de otras formas. De ahí la hipótesis que planteamos en este trabajo: si pese a los aparentes cambios habidos en la representación de las mujeres, aún no se han superado los estereotipos convencionales de género. Como ya comentábamos al definir el concepto de estereotipo, estos artefactos cognitivos son persistentes y se resisten a su desaparición. Ese es el reto de este trabajo de investigación: detectar si se siguen reproduciendo y cómo, los estereotipos de género en las series de ficción chinas actuales, con el fin de poder reconocerlos

y, a ser posible, desactivarlos.

4.2.4 Estereotipos de género en la ficción televisiva

En nuestras vidas y relaciones personales, estamos influidos por los estereotipos de género. El sexo y/o género de una persona es fácil de conocer cuando nos comunicamos con ella y, por eso, el género y los estereotipos asociados suelen condicionar nuestras expectativas sobre los demás (Schniter & Shields, 2020). A veces, los estereotipos de género determinan nuestra interacción con otros individuos y, a veces, las manifestaciones más virulentas de estos estereotipos de género pueden provocar comportamientos violentos, discriminaciones o sexismo (Schniter & Shields, 2020). Por eso, una línea de investigación importante sobre el género y sus estereotipos desde el punto de vista de la sociología y la comunicación consiste en estudiar cómo la ficción produce y acentúa –y a veces desafía– los estereotipos asociados a los hombres y las mujeres.

Aunque ya se ha definido el concepto de estereotipo de género en el epígrafe 4.2.2 en este apartado nos focalizamos en el tema de la reproducción de estereotipos de género centrándonos concretamente en los productos de ficción.

Felicidad Loscertales (2006) define estereotipos como “una generalización en las atribuciones sociales sobre una persona por causa de su pertenencia a un grupo determinado o sobre el propio grupo”. Ya hemos citado al prestigioso periodista y especialista de comunicación de Estado Unidos, Walter Lippmann (1922) cuando propuso los conceptos de “stereotypes” (estereotipos) y “pseudo-enviroment” (pseudoambiente) al analizar los medios de comunicación de masas en su obra *Opinión Pública* (Lippmann, 1922; traducido por Liu & Zhang, 2014).

“Estereotipo”, en opinión de Lippmann (1922), se refería a las ideas e impresiones inherentes y simplistas que tienen los individuos sobre

determinados temas. Estas ideas e impresiones siempre acompañan a las personas cuando emiten sus valoraciones y opiniones. Es decir, en opinión de Lippmann, estamos viviendo en un mundo mitad verdadero, mitad artificial, porque lo artificial es construido a partir de lo que nos cuentan otros (Lippmann, 1922).

El investigador chino, Liu Jinglin, siguiendo las teorías y las opiniones de Lippmann y los estudios en psicología, propone un efecto psicológico del uso de estereotipos; explica y define este efecto como una manifestación de las impresiones sociales, y hace referencia a una idea general que se relaciona con una persona, un grupo social o un asunto (Liu, 2009).

El "pseudo environment" (pseudo ambiente) indica que los contenidos mostrados por los medios de comunicación no son una reproducción del mundo real, sino una presentación de contenidos construidos a través de la selección y la elaboración de las informaciones y los asuntos que interesan a los medios. Es decir, los medios de comunicación crean un mundo ficticio que es presentado como real. Además, Lippmann intuyó que los medios de comunicación no solo son los creadores principales de este pseudo ambiente, sino que también tienen una gran influencia en la formación, el mantenimiento y la evolución de los estereotipos sociales. Los medios de comunicación tienen la capacidad de formar, a través de los contenidos que transmiten, la percepción que la gente se hace sobre una persona o un grupo de personas (Liu, 2009). Lippmann (1922), en su obra *Opinión Pública*, también comentó que las reacciones de la gente ya no son una reacción al entorno objetivo y sus cambios, sino al "pseudo ambiente" creado por los medios de comunicación.

La teoría del cultivo, de la que hablaremos en el siguiente apartado, también contempla el concepto básico de "pseudo ambiente", e indica que "la realidad simbólica" que crean los medios de comunicación tiene una importancia fundamental para el conocimiento y el entendimiento de la gente sobre el mundo real. Cuando existe una similitud entre lo que presentan los medios y

los valores del público, el efecto de cultivo de los medios de masas se refuerza. La teoría del cultivo y el concepto de estereotipo nos lleva a pensar en el gran poder que ejercen los medios de comunicación sobre la formación de la identidad de las personas. Isabel Menéndez reflexiona sobre el poder de televisión: *"La mayoría de los actos que pensamos, sentimos o hacemos estarían influidos por realidades simbólicas que han sido creadas previa y constantemente desde los medios"* (Menéndez, 2008: 28).

Los estereotipos de género que aparecen en los medios de comunicación es un tema fundamental para los estudios de género y comunicación, y especialmente los que se vehiculan a través de la ficción. En los análisis de las imágenes femeninas y masculinas en las series de ficción de Estados Unidos de los años 70 del siglo pasado, los investigadores como Tedesco (1974) y Seggar (1975) reflexionaron ampliamente sobre el impacto que tiene la reproducción de estereotipos de género.

Sus resultados indican que en las tramas de las series de ficción de Estados Unidos hasta los años 70 del siglo XX hay pocos personajes femeninos y que estos ocupan roles de menor importancia, algo corroborado en estudios posteriores (Lauzen, 2016, Geena Davis Institute, 2015). Además, en comparación con los personajes masculinos, el matrimonio y la crianza de los niños son en general más importantes para los personajes femeninos, constituyendo en muchas ocasiones el núcleo central. Esto perpetúa la visión sobre la tradicional división del trabajo entre hombres y mujeres. Aparte de eso, las profesiones de los personajes femeninos en las series de ficción están casi siempre subordinadas a las profesiones masculinas, y suelen tener un rango inferior que la de los hombres. Asimismo, las series de ficción siempre presentan un fenómeno que a la gente le parece natural y tradicional, que es que las mujeres prestan más atención a los asuntos domésticos y, por el contrario, los hombres centran su atención en los problemas laborales. Al mismo tiempo, los personajes femeninos suelen tener una actitud más pasiva que la de los personajes masculinos, es decir, ellas siempre son dependientes

y débiles (Tedesco, 1974; Seggar, 1975; Liu & Zhang, 2014, Lauzen, 2016). La perspectiva de género sirvió, entre otras cosas, para poner de relieve como eran representadas las mujeres en la ficción, algo sobre lo que no se había reparado antes de que las estudiosas incorporaran esta perspectiva.

Los medios de comunicación en Estados Unidos no prestaron demasiada atención a los movimientos feministas hasta los años 80 del siglo pasado. Desde entonces, los temas relacionados con el feminismo o con los problemas de las mujeres comenzaron a aparecer de manera recurrente. Los medios empezaron a discutir temas sobre la violencia sexual y, por ello, el público comenzó a reflexionar sobre conceptos como la violencia y el abuso sexual, lo que supuso un cambio radical. En este caso, los medios de comunicación han contribuido mucho a la evolución de los valores predominantes en los individuos y en la sociedad (Liu & Zhang, 2014).

Un fenómeno común y obvio que existe en las series de ficción, incluso en las series recientes, consiste en que los hombres suelen aparecer con una imagen de especialistas o profesionales, mientras que los papeles de las mujeres suelen corresponder a la esposa, la novia, la secretaria o la asistenta. Los temas sobre los que más discuten los personajes femeninos en las series son, en orden descendiente, los temas familiares, los temas emocionales y los temas de salud (Liu & Zhang, 2014).

En las series de ficción no solo existen los estereotipos femeninos, sino también los masculinos. Por ejemplo, en la mayoría de las series existe una división obvia entre las personas buenas y malas, tanto por lo que se refiere a los aspectos legales como éticos, y las características más negativas siempre acompañan a los personajes masculinos. Por ejemplo, los personajes masculinos suelen estar retratados como alguien que dedica demasiado tiempo a su trabajo y descuida su familia. Sin embargo, esta excesiva dedicación laboral también puede ser vista como un deseo de que a su familia no le falte de nada, razón por la que la dedicación al trabajo por parte de los hombres no se cuestiona tanto como si ese exceso de dedicación lo realiza

una mujer. Aparte de eso, los hombres suelen ser representados como infieles con más frecuencia. El egoísmo también es una característica atribuida generalmente a los personajes masculinos en las series de ficción. Por el contrario, las características positivas suelen estar relacionadas con los personajes femeninos tradicionales. Por ejemplo, ellas suelen ser ingenuas y bondadosas, aceptan las responsabilidades familiares, son leales en el matrimonio, cuidan bien de los niños y están dispuestas a sacrificarse por los demás. Esto se corresponde con las normas morales tradicionales que se suelen utilizar para juzgar a las mujeres (Liu & Zhang, 2014).

En conclusión, las mujeres generalmente juegan los papeles de esposa, madre o ama de casa, se presentan como un objeto sexual que atrae la atención de los hombres o que aspira a agradarles, ocupan más tiempo en la esfera doméstica y privada y son responsables de tratar los temas relacionados con la vida familiar. En cambio, los hombres ocupan más tiempo en la esfera profesional y pública, dedican más tiempo a su trabajo y son competentes, pero no dedican suficiente tiempo a la familia y rechazan su responsabilidad en los asuntos familiares (Loscertales y Núñez, 2007; Bernárdez, García y González, 2008).

En comparación con las películas, las series televisivas son capaces de contar historias más complejas y de desarrollar los personajes con más profundidad ya que se alargan en el tiempo durante numerosos episodios, a veces incluso durante varias temporadas. Esto permite que las series produzcan roles de género más diversos y variados que en las películas, más constreñidas por una menor duración (Galán, 2007).

Gallego (2021) analiza los personajes femeninos en las series de ficción más recientes y los clasifica en dos modelos: protagonistas con comportamientos convencionales (compañeras, madres, esposas, amigas, etc.) y protagonistas con comportamientos no convencionales (mujeres odiosas, frías, exigentes, etc.) Desde finales de los años 90 del siglo pasado, en las series televisivas se empezaron a presentar personajes femeninos bajo nuevos modelos, influidos

por el desarrollo y la extensión del feminismo. Desde entonces, han aparecido numerosas investigaciones sobre la representación de los personajes femeninos que siguen estos nuevos modelos y cómo han ido evolucionando a lo largo del tiempo.

Con la aparición de nuevas propuestas narrativas, como *Ally Mcbeal* o *Sexo en Nueva York,* empezaron a proliferar estudios cualitativos y cuantitativos sobre los nuevos personajes femeninos en las series de ficción, pues estas comenzaron a introducir nuevos modelos de mujeres que contrastan con los estereotipos tradicionales (Lotz, 2006). Estos nuevos modelos representados en las series más recientes muestran el deseo de actuar y vivir por sí mismas, confrontando y a veces contradiciendo los estereotipos de género que existen todavía en la sociedad (Fernández, 2016; Padilla y Sánchez, 2018; Gallego, 2021).

Sobre el tema de la evolución en los estereotipos de género representados en las series de ficción se han elaborado numerosos análisis llevados a cabo por especialistas o investigadores que serán fundamentales para guiar el análisis de la presente investigación. Entre estos trabajos, destacamos los de Elena Galán Fajardo (2007) que investiga la construcción de género a través de series como *El Comisario* y *Hospital Central*; Charo Lacalle y Beatriz Gómez (2016), analizan la representación de las mujeres trabajadoras en las series de ficción españolas; Anna Tous-Rovirosa y Sue Aran-Rampott (2017) han estudiado la representación femenina en seis series de ficción protagonizadas por mujeres políticas, tema que ha concitado gran interés y que se inició con el estreno de la serie danesa *Borgen* (2010), que ha impulsado el estudio de los nuevos modelos de mujeres en política, como el de Padilla y Sánchez (2018).

Marta Fernández Morales (2017), analiza la construcción de género de la serie *Person of Interest*; María Dolores Narbona Carrión (2017), se centra en la serie de televisión *Girls* para ver cómo se representa la amistad entre mujeres; Irene Cambra-Badi, Paula Mastanrea, María Paula Paragis y Delfina Martínez (2019),

han diseccionado a las protagonistas femeninas de la serie *Big Little Lies,* que cuenta una historia sobre violencia de género, y en la que se encontró una contradicción entre el discurso y la producción final porque esta reproduce algunos estereotipos; Diana Gavilán, Gema Martínez-Navarro y Raquel Ayestarán, han investigado los personajes femeninos desde la mirada de las mujeres basándose en la metodología del *focus group*; Cláudia Álvares (2019), ha puesto de relieve la disminución de estereotipos de género presentes en los contenidos mediáticos e Internet a consecuencia del refuerzo de la conciencia de igualdad; Juana Gallego (2021), ha analizado las protagonistas femeninas y los nuevos modelos de mujer que se proponen en 20 series de ficción actuales.

La mayoría de las investigaciones a las que he hecho referencia muestran dos conclusiones comunes sobre los personajes femeninos de los últimos años. Por un lado, admiten la presencia de los nuevos modelos de mujeres en las series televisivas y su evolución respecto a los roles femeninos tradicionales. Los personajes femeninos de los nuevos modelos aparecen en las distintas esferas, tanto en la política como en el trabajo. Han superado los tres mitos del pasado que Fernández (1993) indicó, es decir, “Mujer = Madre”, “amor romántico” y “pasividad erótica femenina”. Al mismo tiempo, en las series televisivas más recientes, no solamente se representa a las mujeres modernas como protagonistas, sino que las historias sobre mujeres han aumentado en diversidad y complejidad. Según el estudio de Gavilán, Martínez-Navarro & Ayestarán (2019) sobre los personajes femeninos desde el punto de vista de las mujeres, las espectadoras que participan en sus investigaciones opinaron que, tanto en el ámbito laboral como social, los personajes femeninos se sitúan más próximos a la realidad y reflejan el universo femenino. Entre otras observaciones las autoras constatan que:

“Se percibe una evolución en los personajes femeninos que se materializa en tres aspectos: personajes más variados y complejos, la visibilización de problemáticas femeninas que hasta ahora no se trataban en las series de

ficción y, al mismo tiempo, la normalización a la hora de enfrentar estos nuevos contenidos: acoso, dificultad para conciliar vida personal y profesional, reincorporación al trabajo tras años de dedicación a la familia, nuevos modelos de familia o nuevas formas de entender las relaciones de pareja, entre otros muchos." (Gavilán, Martínez-Navarro y Ayestarán (2019: 380-381)

Pese a estos avances evidentes, la mayoría de esas investigaciones sobre los personajes femeninos y los nuevos modelos en las series de ficción indican que siguen reproduciéndose algunos estereotipos de género respecto a las mujeres. Por ejemplo, Lacalle y Gómez (2016) revelaron que, en la ficción televisiva española los empleos que desempeñan las mujeres suelen estar relacionados con el cuidado de las personas. Al mismo tiempo, en la mayoría de las series de ficción se muestra cómo las parejas son mayoritariamente heterosexuales y los hombres siguen representando el rol de dominante (Cambra-Badii, Mastandrea, Paragis & Matínez, 2019), mientras que las mujeres son quienes se ocupan mayoritariamente de los trabajos domésticos y de la crianza de los niños, aunque sean más fuertes, independientes y empoderados que antes (Gavilán, Martínez-Navarro & Ayestarán 2019). Además, Lacalle y Gómez (2016) haciendo referencia a las conclusiones de Ruido (2007) apreciaron que la presentación del éxito de las nuevas mujeres trabajadoras a veces no es valorada en sus competencias individuales~~,~~ sino que es representado como "contrapartida de una vida personal, familiar o sentimental insatisfactoria", de la misma manera que las mujeres exitosas son retratadas como "aquellas que no han podido saciar sus 'instintos' de madre y esposa" (Ruido, 2007; Lacalle & Gómez, 2016).

Todos estos estudios anteriores han sido fundamentales para desarrollar esta investigación sobre los personajes femeninos y masculinos en las series de ficción chinas actuales, en las que son protagonistas mujeres de 20 y 30 años, para ver si se reproducen, se evitan o se desafían los estereotipos de género, y comprender cómo y cuáles son los estereotipos más frecuentes.

Por lo que respecta a las series de ficción china (que ya se ha descrito en el

apartado 3.3) después de la emisión de la serie de temática histórica *Empresses in the Palace* (2011), las series de temática similar con una mujer como protagonista se hicieron muy populares. Las series de ficción con una sola mujer como protagonista tienen dos características comunes. En primer lugar, se da énfasis a la protagonista femenina como el núcleo de su trama. En segundo lugar, estas series representan a un arquetipo de mujer más moderno si lo comparamos con las mujeres que provienen de una cultura tradicional, y cuentan sus historias de crecimiento y lucha. *Legend of Lu Zhen* (2013), *The Imperial Doctress* (2016) o *Ruyi's Royal Love In the Palace* (2018) son ejemplos típicos de este tipo de serie.

Kang Xiaocheng (2018), que ha analizado este subgénero, cree que estas series retratan con éxito a la mujer moderna porque las protagonistas son independientes y valientes, se atreven a luchar contra las reglas injustas, tradicionales y feudales del pasado. Son personas con grandes conocimientos, capacidades e ideales que trabajan para lograr sus objetivos.

En el pasado, los papeles de las mujeres en las series solían ser muy maniqueos (Véase historia en el Capítulo 3). Es decir, el personaje femenino en las series tradicionales podía ser una mujer obediente que seguía las órdenes de sus padres, su marido o su novio, siempre ingenua y de trato amable, pero también débil; o podía ser una mujer mala de trato antipático que hacía cosas que no se correspondían con los valores morales y que acababan siendo aborrecidas por los hombres y también por las otras mujeres. (Kang, 2018) Por el contrario, los nuevos personajes femeninos no entran dentro de estas categorías tan limitadas. Son inteligentes y tienen sus aspiraciones y capacidades al igual que los protagonistas masculinos. La característica más importante de estas protagonistas femeninas es que tienen la autoestima y la confianza en sí mismas que les ayudan a luchar contra una sociedad injusta.

Sin embargo, Kang (2018) también considera que, aunque haya una protagonista femenina, todavía se reproducen algunos estereotipos convencionales. Esto revela la coexistencia que se da en las series de ficción

actuales entre los estereotipos de género convencionales y la representación de las mujeres modernas. Por un lado, aunque la protagonista femenina suele ser más independiente y autónoma que lo era según el modelo convencional, las imágenes tradicionales de las mujeres no han desparecido totalmente en las series. Suelen aparecer en los papeles secundarios y, al mismo tiempo, los aspectos negativos se concentran en las antagonistas, que suelen ser mujeres envidiosas y maquinadoras. Además, los papeles antagónicos también suelen estar interpretados por mujeres, es decir, los enemigos principales de la protagonista femenina, las personas que casi siempre causan molestias y a las que debe enfrentarse, usualmente son papeles femeninos secundarios. En cambio, los hombres de estas series suelen jugar el papel de líder que ofrece ayuda y colaboración a la protagonista para solucionar sus problemas.

Por ejemplo, *The First Half Of My Life* (2017) es una serie de ficción que cuenta la historia de crecimiento de una mujer en el mundo moderno. Luo Zijun, la protagonista, es al principio una mujer casada que vive en Shanghái. Su esposo es un hombre con buen trabajo que tiene un salario alto, por lo que Luo se dedica únicamente a ir de compras y atender a su hijo. Sin embargo, su marido la engaña con una mujer llamada Ling Ling y esto provoca su divorcio. Luo pasa a ser una mujer divorciada sin trabajo ni capacidad de mantener su modo de vida. Gracias a las ayudas y al apoyo de su amiga Tang Jing y su amigo He Han, Luo por fin se convierte en una mujer independiente y fuerte que tiene una ocupación, en la que muestra tener unas capacidades excelentes. Al analizar esta historia, podemos comprobar que en ella aparece un hombre que está acostumbrado a su posición de liderazgo. He Han casi llega a creer que Tang es una creación suya porque él le enseña cómo desempeñar adecuadamente su trabajo, cómo solucionar los problemas a los que se enfrenta en su trabajo y cómo ser una persona independiente y poderosa. Pero, cuando Tang se convierte finalmente en una mujer tan fuerte y brillante como él mismo, o incluso llega a superarle, He se siente insatisfecho en la relación porque ya no ocupa la posición dominante. Esto es una

representación evidente de los estereotipos sobre la relación entre los dos sexos, en la que los hombres ocupan una posición dominante y las mujeres juegan un papel subordinado.

Este estereotipo también aparece en las series de ficción chinas recientes, incluso en las que tienen un grupo de mujeres como protagonistas. *Ode To Joy* (2015-2017) retrata la vida de cinco mujeres de familias distintas, sujetas a distintas circunstancias y que ocupan posiciones variadas en sus trabajos. Aunque las cinco protagonistas desarrollan sus historias en el ámbito laboral y muestran capacidad para superar sus dificultades y problemas, tampoco se libran de los estereotipos tradicionales (Zhu, 2019). No importa cuán poderosas e independientes sean en su trabajo y en su vida personal, siempre quedan en una posición de subordinación cuando están junto a su pareja u otros hombres. Además, esta serie también perpetúa la ansiedad de las mujeres solteras o “abandonadas”.

Hoy en día, las series de ficción de China se encuentran en una situación similar a las series de ficción producidas en los países occidentales. Cada día surgen más personajes femeninos con una mayor complejidad y que se asemejan más a las experiencias de las mujeres en el mundo real. Los personajes femeninos no solo aparecen en el ámbito familiar, sino también en el ámbito laboral y social, y tienen su lugar en la esfera pública. Pero las mujeres modernas de las series chinas y de otros países del mundo siguen conviviendo con los estereotipos de género convencionales, y ocupan aún un lugar subordinado en las relaciones entre ambos sexos. Así, también existen estereotipos a la hora de retratar los personajes masculinos. Por eso, al igual que revisaremos los estereotipos de género asociados a las mujeres, también debemos prestar atención a aquellos atribuidos a los hombres, y que siguen existiendo en estas series protagonizadas por un grupo de mujeres.

4.3. Teoría del cultivo

La teoría del cultivo fue acuñada por Gerbner, que se dedicó principalmente a investigar y estudiar la influencia a largo plazo de los contenidos vehiculados por la televisión sobre los espectadores, es decir, sobre los receptores (Gerbner Gross, Morgan & Signorielli, 1982). Concretamente, “la teoría del cultivo presupone que los contenidos de la televisión dan forma a la manera en que los espectadores ven la realidad social” (Álvares, 2019).

Según la teoría del cultivo, cuanto más tiempo ve una persona la televisión, más se acerca su percepción de la realidad a la propuesta presentada en el contenido televisivo (Álvares, 2019). Es decir, los mensajes ideológicos y las imágenes que presentan y muestran los medios de comunicación de masas, especialmente la televisión, influyen profundamente en la percepción de los espectadores sobre el mundo real. Por eso, la teoría del cultivo suele ser utilizada en los estudios e investigaciones de los medios de comunicación y género.

Como hemos dicho antes, las investigaciones sobre el género y los medios de comunicación suelen centrarse en analizar los contenidos de los medios con el objetivo de calibrar la influencia que podrían ejercer sobre las actitudes y el comportamiento de la audiencia. Al estudiar estos temas, tendremos que hacer referencia a los estudios de Gerbner, que tratan en profundidad este fenómeno. Si aceptamos que los medios de comunicación participan en la perpetuación de los estereotipos de género y las características que se le atribuyen, cuanta más estrecha y frecuente sea la exposición de los espectadores a los medios, el impacto será mayor.

Gerbner también presupone dos efectos de la televisión en su teoría del cultivo: “resonance” y “mainstreaming”. Con “resonance” se refiere al fenómeno por el que los espectadores sienten que lo que ven en la televisión es congruente con su vida real. Es decir, los espectadores piensan que lo que se ve en la televisión y lo que sucede en su vida muestra similitudes, y este fenómeno fortalece el cultivo. Gerbner cree que la congruencia entre el mundo que proyecta la televisión y las circunstancias de vida real puede incrementar los

efectos de los medios sobre el público (Gerbner, Morgan & Signorielli, 1982). Podemos encontrar otras teorías relacionadas o similares en las ciencias de la comunicación, la psicología y la sociología. Por ejemplo, en la teoría del flujo de comunicación en dos pasos planteada por Lazarsfeld y Katz (1979), los líderes de opinión juegan un papel imprescindible a la hora de estudiar la influencia de los contenidos vehiculados a través de los medios de comunicación sobre el público. Debemos recordar que esta teoría también propone que, para el público, es más fácil aceptar las opiniones similares o iguales a las propias. En los estudios desde una perspectiva psicológica existe una teoría que se denomina "efecto de proximidad", que describe el fenómeno por el que las personas, cuando se identifican con algunas características del emisor, experimentan una sensación de familiaridad y simpatía por él y sus ideas. En la comunicación interpersonal, el efecto de la proximidad contribuye a alcanzar el consenso cognitivo y la resonancia emocional, lo que puede mejorar significativamente la eficiencia y los efectos de la comunicación (Liu, 2009). Por eso, la perspectiva psicológica también se utiliza y valora en los estudios sobre medios de comunicación. Para obtener una comunicación eficiente, los emisores intentan establecer relaciones de proximidad entre los contenidos que difunden y los receptores. Utilizan este efecto de proximidad para atraer la atención y hacer que los contenidos sean recordados durante más tiempo por los espectadores. Sin duda, estos contenidos también son más influyentes para la audiencia. Al mismo tiempo, según Gerbner, el fenómeno de la "resonance" también contribuye a explicar cómo se forman los estereotipos.

El otro fenómeno que propone Gerbner en su teoría del cultivo es el efecto "mainstreaming", que presupone que en una sociedad hay distintos tipos de valores y que, a la hora de optar por uno u otro, los espectadores suelen escoger aquellos destacados por los medios y que son mayoritarios (Álvares, 2019). Gerbner define el "mainstreaming" como un proceso de "3B": *blurring, blending* y *bending*. Es decir, borrando, mezclando y doblegando. Los

espectadores que ven la televisión de manera habitual reciben continuamente las mismas imágenes y símbolos, lo que altera gradualmente sus perspectivas y expectativas (Gerbner, Morgan & Signorielli, 1982).

Aunque no todas las personas tienen acceso a la televisión, --o la audiencia empieza a decrecer por influencia de otros medios, como las redes sociales – la teoría de flujo de comunicación en dos pasos (Lazarsfeld y Katz, 1979) habla de la existencia de los líderes de opinión. Gracias a estos, los mensajes, opiniones e ideologías que transmiten los medios de comunicación tienen la oportunidad de llegar incluso a las personas que no tienen acceso a ellos. Así, la teoría de comunicación de dos pasos nos dice que en primer lugar los mensajes o informaciones de los medios de comunicación van a llegar a los líderes de opinión, luego los líderes de opinión van a transmitir los contenidos de la información que reciben a las personas que se encuentran bajo su influencia y no tengan accesos a los mensajes que difunden los medios de comunicación. Por eso, según la teoría del cultivo, la televisión puede dar forma a una cultura aceptada por la mayoría de las personas de una sociedad, disminuyendo las diferencias entre los individuos y convirtiendo finalmente sus opiniones e ideología en parte de la cultura popular. Todo esto naturalmente hay que verlo a la luz de los cambios experimentados en la sociedad, sobre todo con la aparición de las redes sociales, que han trastocado en cierta manera este mecanismo que estamos describiendo. Hoy día los políticos ya no necesitan a los medios de comunicación para trasladar sus opiniones, pues lo hacen directamente a través de las redes sociales, igual que lo puede hacer cualquier ciudadano que disponga de ellas.

Existe un efecto psicológico en el proceso de la comunicación por el que la gente suele considerar que las actitudes u opiniones similares a las suyas están más acordes con la realidad, de tal manera que esas opiniones a veces pueden acabar pareciendo incluso idénticas. Por ello, es fácil que la gente acepte el punto de vista de los contenidos parecidos a sus opiniones y que, a la hora de emitir su veredicto sobre algún tema, estén de acuerdo con aquellas

opiniones que les resultan familiares. Este efecto psicológico es muy relevante a la hora de considerar los efectos potenciales de los medios de comunicación sobre la sociedad y la aceptación de los contenidos que transmiten (Liu, 2009). En su propuesta de la teoría del cultivo, Gerbner analizó e investigó la influencia de los contenidos violentos transmitidos por la televisión y propuso que la resonancia que los espectadores sentían hacia las informaciones violentas podía reforzar el cultivo, provocando una mayor sensación de malestar hacia el mundo real por parte del público, y haciendo que este sobrevalorara la violencia que en verdad existía (Gerbner, Morgan & Signorielli, 1982).

Hoy en día, los estudios de la teoría del cultivo no se limitan al estudio de la violencia televisiva, sino también a otras ideas que transmiten los medios de comunicación, considerando que la idea principal de la teoría es estudiar el efecto inconsciente que la televisión –y por ende otros medios similares, incluidas las redes sociales– ejerce en los espectadores y en toda la sociedad (Zhang, 2018). Al mismo tiempo, hoy en día, el contenido televisivo y audiovisual, en general, alcanza más fácilmente a los espectadores, que suelen consumir programas televisivos desde muy pequeños. Según la teoría del cultivo, cuanta más televisión ven los individuos, más afecta esta a sus concepciones sobre el mundo real. Por ello, los seres humanos contemporáneos que han convivido con la televisión desde la infancia tienen más posibilidades de confundir el mundo que muestra la televisión y el mundo real.

Debido a la llegada de la era digital y a la importancia creciente de los medios digitales en la vida de la gente, la teoría del cultivo hace frente a un nuevo desafío. La teoría del cultivo que acuñó Gerbner se centró especialmente en los efectos de la televisión, que se propagan de forma unidireccional, pero actualmente habría que matizarla debido a los cambios en los hábitos de consumo y la irrupción de nuevos sistemas comunicativos. Los espectadores de aquella época recibían la información y no generaban interacciones con los

medios de comunicación que consumían. Sin embargo, muchos medios digitales de hoy en día son medios interactivos. Por eso, el proceso por el que influyen en la conciencia de los espectadores ya no es un proceso simple y unidireccional, sino que debe considerarse la influencia de aspectos sociales y la participación de otros factores. Dado que los medios digitales permiten la participación y la interacción con los espectadores, estos no son solo receptores, sino que, de alguna manera, también se convierten en emisores. Por eso, cuando se estudia la teoría del cultivo en el mundo actual se debe investigar también a los receptores, ya que la interacción con y entre los espectadores también forma parte de la construcción de la conciencia del mundo real que estos tienen (Shi & Zhou, 2008). En este sentido, cabe decir que la teoría inicial de Gerbner presenta algunas limitaciones que han señalado algunos autores, que han aportado importantes innovaciones sobre el impacto de los medios de comunicación, considerando la evolución de los mismos.

En tiempos recientes, en los que han proliferado nuevos medios y se ha producido una transformación importantísima en la esfera pública, sobre todo con la aparición y extensión de las redes sociales, han aparecido nuevas e interesantes aportaciones.

Helena Bilandzic (2006) ha estudiado los modelos cognitivos de los espectadores en el proceso del cultivo. La conclusión a la que llega es la siguiente: cuando el objeto cognitivo aparece representado tanto en la televisión como en el mundo real, los espectadores prefieren conocerlo según lo que presenta la televisión, esto es, según un modo pasivo de comprensión. Cuando el objeto cognitivo en el mundo real pretende alinearse con lo que presenta la televisión, los espectadores en primer lugar juzgan la conformidad entre lo que presenta la televisión y la realidad. Si coinciden, los espectadores aceptan el cultivo, pero si no, algunos espectadores critican y se resisten el cultivo poniendo en juego su espíritu crítico (Bilandzic, 2006; Shi & Zhou, 2008).

Otros estudiosos, como David Buckingham, profesor de la Universidad de

Londres y experto mundial en educación en alfabetización mediática, también ha hecho importantes aportaciones a esta teoría del cultivo con su investigación sobre niños y medios televisivos. Este autor concluye que la cognición y la interpretación que hacen los niños sobre el contenido televisivo difieren no sólo en la frecuencia y el tiempo que ven televisión, sino también que su contexto familiar y su situación particular tienen gran influencia en su capacidad cognitiva para comprender el contenido televisivo. En otras palabras, la capacidad de los niños para analizar y pensar sobre el contenido televisivo también se ve afectada por sus circunstancias familiares. La alfabetización cultural, el estatus social y la capacidad económica de sus padres son factores que afectan a su comprensión del contenido de los medios (Buckingham, 1993). Otra reconocida profesora y académica británica, Sonia Livingstone, experta en psicología social y medios de comunicación, también señala en su investigación que la edad, el género, el estatus social y la capacidad económica son factores que pueden influir en la interpretación que hacen los individuos de los múltiples mensajes que les llegan a través de los antiguos y recientes medios de comunicación, así como del uso que hacen del contenido de los mismos (Livingstone, 2004). Por tanto, la teoría inicial de Gerbner hace falta completarla con la influencia que el entorno, el contexto, las circunstancias personales y familiares, el estatus económico, cultural y social de los individuos ejercen en la capacidad cognitiva de las personas para asimilar los mensajes que le llegan a través de los medios de comunicación, entendiendo éstos en el más amplio sentido del término. De ahí la importancia que adquieren los estudios centrados en la recepción de los mensajes que llegan no solo a través de la televisión sino también de otros medios y otras plataformas digitales (Corominas, 2001).

De todas formas, aunque las nuevas tecnologías han creado un método más complejo de transmisión de la información, con los nuevos medios también existe el efecto de cultivo. En este nuevo contexto mediático, el efecto de cultivo se alimenta tanto de los medios tradicionales como de las nuevas

tecnologías, y en especial de las redes sociales, sin que aparentemente haya oposición entre sí (Morgan, 2019, Rich, A.L, 2023).

Por lo tanto, los contenidos que transmiten los medios de comunicación, incluida la televisión, resultan imprescindibles de estudiar adaptando diferentes perspectivas teóricas, algo que hemos intentado llevar a cabo en esta tesis.

5. Proceso metodológico

No hay una única forma de ser riguroso a la hora de analizar las series y el cine, no hay un método generalizado de análisis de filmes (Aumont & Marie, 1990). Cada investigador/a encuentra su propio método ajustado de acuerdo con sus objetivos de investigación y los filmes a analizar. Así lo defienden J. Aumont y M. Marie así en su obra *Análisis del filme*:

> *"En consecuencia, consideramos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico) y sobre bases visuales y sonoras (análisis icónico), produciendo así un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico)"* (Aumont & Marie, 1990: 18).

A su vez, F. Casetti y F. Di Chio (1990) indican en su libro *"Cómo analizar un film"* que el film es como un texto y, por tanto, el análisis del film es como un análisis textual del cine. Según ya adelantamos en el apartado 1.5 el análisis se plantea como un recorrido que consiste en la descomposición y recomposición, es decir, se fragmenta y se vuelve a componer con la finalidad de identificar mejor los componentes. Según F. Casetti y F. Di Chio (1990), dos objetos claves en el análisis del filme son el reconocimiento y la comprensión. Es decir, en primer lugar, a través de la descomposición, se procede a un reconocimiento sistemático de los elementos de los textos, en este caso una cinta. En segundo lugar, en la fase de la recomposición, comprendemos y

analizamos las estructuras y el qué, el cómo y el porqué de los textos. Además, gracias a este proceso, el análisis llega a una comprensión de segundo grado, esto es, una metacomprensión. (F. Casetti & F. Di Chio, 1990).

Según estos autores, durante el análisis del filme (que incluye la descomposición y la recomposición), se deben seguir unos pasos, que son segmentar, estratificar, enumerar, ordenar, recomponer y modelizar.

Entre ellos, la segmentación y la estratificación son los pasos de descomposición. La segmentación consiste en dividir el filme en varios fragmentos que lo componen cronológicamente. Es necesario saber qué y dónde “cortar”. En cambio, la finalidad de estratificación ya no es segmentar en orden cronológico, sino por secciones. Es decir, dividir el filme en componentes internos. Durante el proceso de análisis, en primer lugar, a través de la segmentación, dividimos el filme o la serie en diferentes episodios o escenas para luego estratificarlas, distinguiendo entre los componentes internos como tiempo, espacio, luz, música, etc., de los segmentos. (F. Casetti & F. Di Chio, 1990)

Con respecto a la recomposición, tienen que pasar otros cuatro pasos, que son enumerar, ordenar, recomponer y modelizar. Enumerar y ordenar son los pasos necesarios para tener una relación de los elementos observados, y recomponer y modelizar son pasos claves para la síntesis, que tienen el fin de reconstruir un cuadro global para explicar los resultados de la investigación (F. Casetti & F. Di Chio, 1990).

También es indispensable contemplar las investigaciones que aplican los conocimientos de la teoría de género a los medios de comunicación y hacer referencia a su funcionamiento, a través de técnicas como el análisis del contenido, el análisis icónico y el análisis ideológico que son los que suelen ser utilizados mayoritariamente por los investigadores.

La finalidad de los análisis del cine y las series es presentar, describir e indicar los fenómenos encontrados y observados en estos productos (Aumont & Marie, 1990).

El objetivo principal de este trabajo (como ya se puso de relieve en el Capítulo 1) es examinar cómo están representados los personajes protagonistas y secundarios en las series chinas recientes que se centran en un grupo de mujeres jóvenes, así como intentar descubrir si se reproducen, eluden o desafían los estereotipos de género que estas series pueden contener.

Gracias a las aportaciones de *Análisis del film* (Aumont & Marie, 1990), se ha contado con las herramientas teóricas necesarias para analizar los contenidos de estos productos audiovisuales que, sin ser filmes, pueden ser considerados como tales. También se ha recurrido en parte al método de análisis que apuntan F. Casetti y F. Di Chio (1990) en su libro y citado, *Cómo analizar un film*, aunque se ha adaptado al objeto de estudio de esta investigación, que no es un film sino series de ficción. Además, se han tenido en consideración investigaciones que analizan los personajes femeninos de algunas series realizadas por Gavilán, Martínez-Navarro y Ayestarán, (2019); Fernández Morales (2017) o Gallego (2021).

Finalmente, se han planteado los siguientes pasos y métodos para llegar a buen puerto en esta investigación.

Se ha utilizado principalmente una metodología cualitativa, por ser la que más se adecúa al objeto de estudio elegido. En primer lugar, se hace una panorámica general de las protagonistas de cada serie. Considerando que las series de ficción a analizar tienen un grupo de mujeres como protagonistas, este primer paso consistirá principalmente en establecer las variables a analizar de los personajes protagónicos de las series, utilizar el análisis como instrumento descriptivo y establecer conclusiones sobre los caracteres básicos de las mujeres protagonistas.

Recordemos que las protagonistas están en la veintena (las dos primeras series, y en la treintena (las dos últimas), dato biográfico importante.

Las variables que se ha considerado importante analizar son: **aspecto** (rasgos físicos), **actitud** (rasgos psicológicos), **situación sentimental**, **ocupación, relación interpersonal** (relación familiar, de amistad, sexual)**, metas y**

anhelos, y conflictos. Las variables son las mismas para los dos grupos de edad, solo que en el caso de las mujeres de 30 años se ha añadido estado civil y si tienen hijos, por considerar que a esta edad es más probable que así sea. Mediante el análisis inicial de estas características básicas de las protagonistas, se podrá establecer una comprensión de los arquetipos que se presentan de las mujeres modernas en las series de ficción chinas de años recientes, y así poder determinar si existen o se evitan los estereotipos de género.

También hemos considerado importante incorporar el **arco narrativo** de cada personaje. Lo que nos muestra el **arco narrativo** es la transformación, el cambio interno de un personaje desde el comienzo de la historia hasta el final (Bell, 2004; Gerke, 2010). Es decir, lo que vemos al mirar al personaje principal al comienzo de la historia no es lo mismo que lo que vemos al final de la historia.

La trama de una historia suele estar impulsada por unas situaciones en las que los personajes parecen incapaces de superar algunas dificultades, probablemente porque carecen de la habilidad, los conocimientos, los recursos o los aliados necesarios. Pues para superar el obstáculo, los personajes tienen que lograr un cambio interno, tienen que solucionar el problema a través del aprendizaje de algunos conocimientos nuevos y alcanzar un nuevo nivel de autoconciencia o capacidad. Así, al finalizar la historia, tenemos a unos personajes “nuevos” en comparación con los “antiguos” del inicio de la historia. Por eso, parece interesante incluir el arco narrativo de los personajes principales de esas series de ficción, con el fin de ver qué cambios internos experimentan las protagonistas y considerar si estas transformaciones son útiles para superar los estereotipos de género que se hayan podido detectar.

También vamos a tener en cuenta los principales personajes masculinos secundarios. Al igual que sucede en el análisis básico de las imágenes femeninas, vamos a elaborar los perfiles masculinos teniendo en cuenta su aspecto (rasgos físicos), actitud (rasgos psicológicos), ocupación, relaciones con alguna o algunas protagonistas femeninas y conflictos. No vamos a discutir

los anhelos de los personajes masculinos porque las series a analizar son aquellas que tienen a las mujeres como protagonistas y principalmente cuentan historias sobre ellas y los hombres aparecen casi siempre como agentes secundarios.

Sin embargo, se incluyen los personajes masculinos en esta investigación porque los estereotipos de género no solo afectan a los personajes femeninos, sino también a los masculinos. Se analizan con el objetivo de determinar si las series de ficción han abandonado los estereotipos femeninos a costa de reproducir los masculinos y si es así de qué modo los introducen.

Como ya se ha comentado, el primer paso de la investigación ha sido elaborar una ficha descriptiva de los personajes con las variables a analizar, con el objetivo de tener una comprensión general de los arquetipos de los personajes, tanto femeninos como masculinos; se utilizan instrumentos descriptivos como los gráficos y los cuadros sinópticos.

En segundo lugar, se ha procedido a realizar un análisis de contenido con la intención de poner de relieve si se reproducen, se evitan o se desafían los estereotipos de género convencionales.

Además de este primer nivel de análisis que se ha explicado, se ha introducido un segundo nivel, que es el análisis de una serie de fragmentos de las series de ficción elegidas, considerando que un fragmento bien escogido puede decir muchas cosas sobre el filme (o la serie) en su totalidad, (Aumont & Marie, 1990). Recordemos las características de análisis del filme que explican F. Casetti y F. Di Chio (1990):

> ¨*…como una especie de recorrido que a través de una descomposición y una recomposición del film conduce al descubrimiento de sus principios de construcción y de funcionamiento: un recorrido en el que interviene un reconocimiento sistemático de todo cuanto aparece en la pantalla y una descripción minuciosa y una interpretación personal de los datos; que exige que el analista se distancie de la fruición ordinaria para establecer una «distancia óptima» con respecto a su objeto, obligándole al mismo tiempo a intervenir para encuadrar y predeterminar ese mismo objeto"* (F. Casetti & F. Di Chio, 1990:33).

Por eso, es necesario analizar fragmentos individuales para analizar las series. Así, la cuestión central ahora es cómo escoger los fragmentos a analizar e investigar. En este sentido, el método que proponen Casetti y Di Chio ha sido de gran utilidad a la hora de hacer esta investigación. Por tanto, el primer paso a la hora de hacer el análisis de contenido de cada serie ha sido segmentarlas con el fin de escoger los fragmentos significativos a analizar.

La subdivisión de las series de ficción que hemos analizado ha dependido de sus patrones narrativos. Considerando que las series elegidas tienen a más de una protagonista femenina principal, se ha recurrido a la segmentación de dos modos distintos, dependiendo de la serie. El primer tipo de segmentación presta atención a las historias que cuentan las series, en otras palabras, los argumentos principales que aparecen en las mismas. Desde el principio al final de las series, siempre existen una o más líneas argumentales que le ocurre a cada protagonista.

Después de segmentar las series de ficción a analizar, el trabajo principal ha sido decidir los fragmentos a analizar de cada serie. Considerando que el objeto de esta investigación son las series chinas recientes que tienen un grupo de protagonistas femeninas y el objetivo fundamental es comprobar si se transmiten, reproducen o evitan los estereotipos de género, ha sido fundamental captar los fragmentos más importantes o significativos relacionados con cada protagonista. (En el Capítulo 8 se explica y describen los fragmentos analizados de cada una de las series).

Además, algunos fragmentos llamativos de las series se reproducen muchas veces en las redes sociales, es decir, estos fragmentos tienen una mayor oportunidad de ser vistos por numerosas personas, considerando los hábitos del público chino en Internet. Esto ha sido confirmado en “Blue Book of China TV Series 2021”. Por ejemplo, la cuenta en la red “Douyin” (Tik Tok en China) de la serie de ficción *Nothing But Thirty* tiene 24 vídeos cortos que obtienen millones de “likes” y esos vídeos transmiten los fragmentos más llamativos de

la serie. Por ello, cuantas más personas alcanzan, más aumenta su impacto sobre el público. Así, si las tramas de aquellos fragmentos que se convierten en populares y que reproducen estereotipos de género podríamos considerar que ejercen una importante influencia en la sociedad (Sangrador, 1996).

Por eso, hemos seleccionado algunos de los fragmentos más típicos o famosos de cada serie. También se ha elaborado una ficha técnica con las categorías y variables que se han establecido para los fragmentos seleccionados de cada serie. Esta ficha técnica incluye dos aspectos, el ámbito descriptivo y el ámbito analítico interpretativo.

El ámbito descriptivo incluye: datos básicos de la serie, el episodio, *time in* y *time out* (minuto y segundo en que empieza y termina el segmento elegido), y la descripción de la escena. Las primeras tres son las informaciones básicas para localizar los segmentos en las series. La descripción de la escena sirve para precisar lo que ha pasado, el conflicto o el desarrollo principal que muestra el segmento elegido.

El ámbito analítico interpretativo se introduce para completar los objetivos de la investigación y examinar y verificar la hipótesis. Al mismo tiempo, a la hora de establecer la ordenación, el análisis y las descripciones de las tramas principales de cada serie, tendremos en cuenta las preguntas de investigación, que ya adelantamos en el apartado 2.

¿Qué perfiles de mujeres con los que se representan en estas series de ficción? ¿Qué temas se abordan prioritariamente? ¿Son problemas sociales, políticos, personales? ¿Cuáles serían los principales conflictos o a qué tipo de dificultades se enfrentan principalmente las mujeres protagonistas? ¿Cuáles son los temas discutidos por las mujeres protagonistas? ¿Cómo presentan las series las relaciones entre mujeres? ¿Cuáles son los centros de interés que resaltan las series sobre las mujeres actuales? ¿Es su experiencia laboral o sus relaciones afectivas? ¿Qué estereotipos de género se reproducen en las series de ficción y cuáles se intentan evitar? ¿Mediante qué mecanismos?

Aunque sería muy interesante introducir el tipo de análisis que diseñó Allison

Bechdel mediante el test de Bechdel (1985), que estudia el fenómeno de la discriminación por motivo de género en el cine, no se contempla en este trabajo primero porque el test se aplica a películas, y no a series, y segundo porque al ser las series que analizo protagonizadas por mujeres, es muy probable que en muchos casos se cumplieran los tres presupuestos de que consta el test. Como se recordará, el test de Bechdel analiza tres aspectos: primero, tienen que hablar al menos dos mujeres. Segundo, deben hablar entre sí. Tercero, deben hablar de algo que no sean hombres. En este sentido, este análisis no nos serviría para los objetivos de esta investigación.

Resumiendo, los aspectos a analizar en los fragmentos de las series son los siguientes:

1) El rol que juega la mujer o las mujeres protagonistas: se refiere al papel que nos muestra la protagonista femenina (o las protagonistas) que aparecen en el segmento elegido. Se trata de saber en calidad de qué aparecen, si madre, hija, esposa, novia, amiga, empleada, etc.
2) Las relaciones sociales que se establecen: considerando que el objeto de investigación son las series de ficción que tienen a las mujeres como protagonistas, en primer lugar, esta categoría se refiere a las relaciones entre las protagonistas femeninas que se muestran en cada segmento analizado. En segundo lugar, también es interesante observar y analizar las relaciones sociales que mantienen las protagonistas femeninas con los otros personajes, tanto femeninos como masculinos.
3) El conflicto principal que se plantea en cada fragmento: esta categoría ha sido establecida para contestar las siguientes preguntas. ¿A qué tipo de conflicto se está enfrentando la o el protagonista? ¿Es un conflicto relacionado con el trabajo los estudios, con la familia, las relaciones románticas o las relaciones sociales? ¿Quién causa el problema o el conflicto y cuál es el origen del conflicto? ¿Quién soluciona el problema o el conflicto? ¿Se muestra la fuerza o las capacidades de las mujeres?

En el caso de las cuatro series de ficción que se han seleccionado, dos de ellas tienen como protagonistas a mujeres de 20 años y las otras dos, de 30, lo que amerita un análisis comparativo. Sería interesante observar y comprender si hay algunas características comunes o no entre las series de temática similar a la hora de retratar y presentar las mujeres de edades similares. Además, resulta pertinente también conocer los temas o conflictos que tratan las distintas series de ficción a la hora de presentar a mujeres de edades distintas. Es decir, cuando las series de ficción muestran mujeres de generaciones distintas, ¿cuáles son los temas o problemas que se tratan en las mismas? ¿son los temas similares o diferentes? Al mismo tiempo, ¿las series de ficción representan los mismos estereotipos en ambos casos o muestran estereotipos distintos según las edades de las protagonistas?

En resumen, basándonos en los objetivos de la investigación y las series de ficción que hemos seleccionado como muestra, vamos a llevar a cabo el análisis de estas series con un método cualitativo, fundamentalmente interpretativo. Utilizaremos el análisis de contenido empleando los instrumentos descriptivos y gráficos a nuestra disposición (la ficha de categorías y variables, los cuadros sinópticos, y la descripción de los fragmentos o los fotogramas de las series). La finalidad es observar y analizar cómo se retrata a las mujeres modernas en las series chinas de los últimos años que tienen protagonistas femeninas, y comprobar si se reproducen estereotipos de género y cuáles, en su caso o si se evitan. Además, utilizaremos el análisis comparativo entre series de ficción similares con el objetivo de ver si coinciden en las características o fenómenos comunes y en las diferencias entre las mismas; todo ello nos llevará a establecer unas conclusiones que reflejarán las características generales que suelen mostrar las series que abordan las relaciones entre mujeres y valorar si dichas relaciones han evolucionado o no según los cambios sociales que se pueden apreciar en la sociedad china contemporánea. A continuación, en el capítulo 7 aparece la ficha elaborada con las categorías y variables a analizar, tanto para

las protagonistas como para los personajes secundarios, y en el capítulo 8 aparece la ficha elaborada con las categorías y variables a analizar para los fragmentos elegidos.

Por categorías se entienden los aspectos que van a ser analizados, y por variables las diferentes posibilidades u opciones que se han designado para cada categoría. Todo ello desde la perspectiva de un análisis cualitativo basado en la interpretación de los diferentes conceptos establecidos, según modelos aplicados en otras investigaciones similares que ya hemos citado. Se definen detalladamente en los Capítulos 7 y 8.

6. Series de ficción analizadas

Como he señalado anteriormente, el objeto de estudio de esta investigación son las series de ficción de China de los últimos años que retratan principalmente grupos de mujeres. Por ello, a la hora de elegir las muestras he considerado varios aspectos. Todas las series escogidas se han producido y emitido en los últimos años, desde el 2018 hasta el 2020. En segundo lugar, los personajes principales son un grupo de mujeres. Por último, su temática es contemporánea, es decir, cuenta historias realistas situadas en la sociedad urbana actual, no en el pasado o el futuro, ni en un mundo inverosímil o fantasioso.

Considerando las condiciones anteriores y teniendo en cuenta el análisis comparativo a desarrollar, aunque existen numerosas series similares, se han escogido finalmente las cuatro series de ficción más representativas de las mujeres chinas actuales. Son las siguientes:

6.1 *Youth Fight* (2019)

Año de producción	2018
Año de transmisión	2019

Directores	Zhao Baogang; Lin Xiaoxin
Número de episodios	38
Duración de cada episodio	45 min.
Actores principales	Zheng Shuang[22]; Gai Yuexi; Xu Yue; Chen Xiaoyun; Wang Xiuzhu
Productores principales	Zhao Baogang; Sun Jianye
Plataforma de transmisión	Televisión: Dragon TV (estación de televisión municipal de Shanghai) BRTV (Radio y Televisión de Beijing) Online: Youku; Mango TV; Tencent Vídeo; IQIYI

[22] La actriz Zheng Shuang ha sido eliminada de la lista de actores en China porque realizó un contrato de alquiler de útero en Estados Unidos. La subrogación está prohibida totalmente en China, por lo que se le prohibió aparecer en los medios de comunicación.

Se trata de una serie dirigida por el popular director chino Baogang Zhao, responsable de algunos productos muy exitosos como *Ke Wang* (1990*), Stories from the Editorial Board* (1991)*, Yong Bu Ming Mu* (1999), *Love Story in Shanghai* (2001) o *My Youthfulness* (2009). Por ello, esta serie suscitó un gran interés por parte del público. *Youth Fight*, que podría traducirse como “La batalla de la juventud” cuenta la historia de cinco mujeres jóvenes, de distintas personalidades, recién salidas de la universidad y a punto de entrar en el mercado laboral, y que consiguen alterar su destino a través de una historia de

superación. La serie se centra en la lucha personal de las mujeres jóvenes en una sociedad moderna. Los personajes principales de esta serie son cinco chicas veinteañeras. La serie fue retransmitida por los canales de televisión de Beijing y de Shanghái, y también en varias plataformas digitales como Tencent, iQIYI, MangoTV, Youku, etc.

El *showrunner* de esta serie es Zhao Baogang, que también es el guionista principal. Además, en el equipo de producción de esta serie hay otro director muy importante llamado Lin Xiaoxin y un guionista famoso, Sun Jianye. Estas tres personalidades son decisivas en la producción de esta serie y los tres son hombres.

Según la red social "Douban", donde los internautas y los espectadores pueden valorar las series, esta producción no ha sido muy bien valorada por la audiencia. Cuenta, por el momento, con una puntuación de 4,7 puntos sobre 10.

Síntesis argumental:

Xiang Zhen, Qian Beibei, Jin Xiaoni, Ding Lan y Yu Hui son cinco mujeres jóvenes que se conocen en la universidad. Tienen diferentes caracteres, pero comparten los mismos intereses, por lo que se convierten en amigas. Después de graduarse en la universidad deciden quedarse en Beijing a trabajar. Esas muchachas jóvenes, vigorosas y un poco radicales siempre sufren tribulaciones al dejar el mundo universitario y adentrarse en el mundo laboral. Ejemplos de problemas que aquejan a las protagonistas: suspender el examen de ingreso a la escuela de posgrado, ser engañada por empresas de mercadotecnia, sufrir el paro, una ruptura romántica, el fracaso a la hora de hacer negocios, las presiones de los padres para regresar al pueblo, y sus dificultades familiares. También su amistad pasa por varias pruebas. Enfrentándose a las dificultades y las pruebas de la sociedad y la vida, las muchachas persisten en sus ambiciones, aunque a veces tienen la tentación de rendirse ante los problemas. Al final, cada una de esas jóvenes hace una

elección para encauzar su propia vida y entienden que, si quieren cambiar sus propios destinos, tienen que luchar por sí mismas.

6.2 *Twenty Your Life On* (2020 y 2022)

Hasta hoy en día, esta serie ha transmitido dos temporadas, en el año 2020 y en el año 2022, respectivamente. La información básica se muestra en las siguientes tablas:

Twenty Your Life On (1ª temporada)

Año de producción	2019
Año de transmisión	2020
Director	Li Zhi
Número de episodios	42
Duración de cada episodio	45 min.
Actores principales	Guan Xiaotong; Jin Shijia; Niu Junfeng; Bu Guanjin; Li Gengxi; Dong Siyi; Wang Anyu; Cao Enqi; Xu Shaoying
Productores principales	Xu Xiaoou; Chen Fei
Plataforma de transmisión	Televisión: Hunan Satellite TV Online: IQIYI

Twenty Your Life On (2ª temporada)

Año de producción	2021-2022
Año de transmisión	2022
Director	Li Zhi
Número de episodios	40
Duración de cada episodio	45 min.
Actores principales	Guan Xiaotong; Bu Guanjin; Li Gengxi; Dong Siyi; Xu Mengjie; Li

	Junxian; Fei Qiming; Xie Binbin; Zhou Yiran
Productores principales	Xu Xiaoou; Chen Fei; Xia Jie
Plataforma de transmisión	Televisión: Hunan Satellite TV Online: IQIYI; Mango TV

Se trata de una serie producida por la empresa Linmon Pictures, una de las compañías de vídeos y televisión más importantes de China. Hasta el año 2022 se han transmitido dos temporadas. Hay algunas diferencias entre la temática y las protagonistas de las dos temporadas de esta serie.

La primera temporada de *Twenty Your Life On* (2020) (cuyo título podría traducirse como *Tu vida empieza cuando tengas veinte años*) tiene como protagonistas a cuatro compañeras jóvenes en su cuarto año de universidad, a punto de graduarse en la ciudad Shenzhen de China. La serie cuenta cómo se enfrentan a los problemas propios de la juventud y plantea la incertidumbre inherente a dejar la universidad e incorporarse al mercado laboral. La serie fue retransmitida por el canal de televisión de Hunan, uno de los más exitosos, y por la plataforma de vídeos online iQIYI.

La segunda temporada de *Twenty Your Life On* (2022) cuenta la historia de esas cuatro protagonistas femeninas cuando están a punto de cumplir 25 años, ya se han incorporado al mercado laboral y tienen unas experiencias diferentes a las de sus primeros años universitarios. Las protagonistas femeninas siguen enfrentándose a varias dificultades laborales, amorosas y familiares. Un punto que llama la atención es un cambio de las protagonistas femeninas. Una de las protagonistas de la primera temporada, llamada Luo Yan aparece menos en la segunda temporada por los problemas de horario de la actriz. Para mantener la estructura general de la historia, se incluyó a una nueva protagonista femenina en esta segunda temporada. Por tanto, los personajes principales de esta serie de la segunda temporada también son cuatro mujeres jóvenes que tienen alrededor de 25 años. La serie fue retransmitida por el canal de televisión de Hunan y por la plataforma de vídeos online iQIYI y Mango TV. El responsable de esta serie de ficción es también un autor llamado Li Zhi. Está escrita por cuatro guionistas de los que no existen muchos datos.

Con respecto a la evaluación del público de esta serie, la primera temporada se ganó una puntuación de 6,4 en la red social “Douban”. Según la lista de las mejores 100 series de 2020 de *The Tripod Award*, elaborada a través de

encuestas, *Twenty your life on*, ocupó el puesto 51. La segunda temporada se ganó una puntuación de 8,1 en la red social “Douban”.

Como he mostrado, los temas que tratan estas series son muy similares, pero las historias personales son completamente diferentes. También hay diferencias sobre los puntos en los que estas se centran. Por eso, reflejan distintos aspectos de los personajes femeninos. Sin embargo, el análisis comparativo es una buena opción para comprobar qué características mantienen los roles femeninos y masculinos, qué problemas reflejan y si contienen estereotipos de género y cuales, si es el caso.

Síntesis argumental:

1ª temporada:

Siendo alguien que no tiene ni fuerza ni belleza ni dinero, Jiang Xiaoguo siempre ha sentido envidia hacia sus tres compañeras de cuarto. Duan Jiabao, que proviene de una familia rica, tiene deseos simples: es despreocupada y solo le importa conocer famosos y comer bien. Luo Yan está resentida por la tendencia de su madre a ser demasiado arrogante, pero al menos está segura de que su futuro está asegurado. Liang Shuang es hermosa y trabajadora. Aunque solo es una estudiante universitaria, ha demostrado ser más que capaz de enfrentarse a numerosos problemas. Sin embargo, ellas no saben que todas tendrán su propio camino y se enfrentarán a sus propias dificultades en la vida.

2ª temporada:

Tres años después de graduarse de la universidad, Luo Yan es recomendada por su madre para trabajar como empleada en una empresa tradicional no lejos de casa. Las otras tres muchachas envidiaban su vida relajada y tranquila, pero ella estaba cansada porque la consideraba aburrida. Jiang Xiaoguo se encuentra en la élite financiera, pero trabaja horas extras todos los días y no tiene vida personal. La repentina crisis económica familiar ha convertido a

Duan Jiabao de una rica de segunda generación a una deudora, y la presión para pagar deudas no hace sino ir en aumento. Liang Shuang se ha convertido en la principal *streamer* en vivo de belleza y cuidado de la piel en toda la red, pero su carrera tiene altibajos, y los picos siempre van acompañado de valles. Xiaoguo, Dabao y Liang Shuang viven en la habitación 602 de la comunidad, una casa alquilada. Vuelven a ser compañeras de habitación y conocen a una nueva amiga, Ding Yixuan, la hija de la dueña de la casa.

Hacia el final de la temporada, Luo Yan se va al extranjero para estudiar y perseguir su sueño; Xiaoguo retoma su intención original de trabajar y se esfuerza constantemente por mejorar; Dabao ayuda a su familia a superar las dificultades y alcanza un gran crecimiento personal; y Liang Shuang se ha consolidado como una excelente *live streamer* e inicia su andadura empresarial. Aunque el camino de la vida siempre es confuso y vacilante, las chicas nunca dejan de avanzar. Por ello, estas jóvenes de 25 años se enfrentan a muchas dificultades, pero también disfrutan de momentos de alegría.

6.3 *Love Yourself* (2020)

Año de producción	2019
Año de transmisión	2020
Director	Wang Guangli
Número de episodios	36
Duración de cada episodio	45 min.
Actores principales	Song Qian; Zheng Kai; Lu Jingshan; Zhang Jianing; Li Chun; Yang Youning; Wang Yaoqing; Han Tongsheng; Huang Zheng; Wang Yuexin; Shi An; Zhang Haowei
Productores principales	Li Liying; Jin Hongyu; Lu Meizhen
Plataforma de transmisión	Online: IQIYI

Se trata de una serie producida por la plataforma de vídeo online iQIYI, en su faceta de productora. Su título se podría traducir como *Amate a ti misma*. Cuenta la historia de cuatro mujeres en la treintena que viven y trabajan en la ciudad de Shanghái y que buscan el amor, la amistad, la independencia y la autoafirmación y, en una palabra, encontrarse a sí mismas.

Esta serie solamente fue transmitida en la plataforma online de la compañía

iQIYI. Es la única entre las cuatro que no se ha transmitida en los canales de la televisión, sino únicamente en plataformas online. El director de producción de esta serie es Shen Yan, creador de numerosas series de ficción típicas en China, como *Chinese Style Divorce* (2004), *Cellphone* (2010), *Chinese Style Relationship* (2016) o *The First Half Of My Life* (2017). Muchas de sus obras muestran temas urbanos. Es uno de los directores masculinos más famosos de series de ficción en China.

Sin embargo, pese a que Shen Yan es el director de producción de esta serie, el director que se encargó de la grabación fue Wang Guangli, y su esposa Qin Wen es la guionista principal. Es decir, el director de la serie es hombre, pero hay mujeres que participaron en las decisiones creativas.

Según la plataforma "Douban", los espectadores se han mostrado tibios ante esta serie. Obtuvo una puntuación de 5,6 sobre 10 por parte de los internautas.

Síntesis argumental:

La periodista televisiva Sun Yihe, la ejecutiva de una célebre compañía, Ren Ran, la joven despreocupada Ding Ding y la madre soltera Wang Xinyi (también conocida como Karen), son cuatro buenas amigas que están entrando en la treintena al mismo tiempo. Parecen que ellas viven una vida estable y todo va bien, pero todas se sienten atascadas en su trabajo y la vida. Sun Yihe se atreve a avanzar en el trabajo, pero se sintió perdida en su situación emocional después de conocer a Chen Nan. Ren Ran tiene un talento excepcional, pero se enamora de Lu Hao, que siempre la pone en segundo lugar. Ding Ding y Yang Sirui se conocen en una cita a ciegas. Y, cuando la madre soltera Wang Xinyi vacila en su relación amorosa, descubre que su madre está gravemente enferma. Sometidas a diferentes emociones, las cuatro mujeres pasan por diferentes confusiones y dudas existenciales. El amor o el matrimonio han hecho que sus vidas no sean siempre tan luminosas como esperaban. Pero al final afrontan sus dificultades y siguen adelante con una actitud optimista.

6.4 *Nothing But Thirty* (2020)

Año de producción	2019
Año de transmisión	2020
Director	Zhang Xiaobo
Número de episodios	43
Duración de cada episodio	45 min.
Actores principales	Jiang Shuying; Tong Yao; Mao Xiaotong; Yang Le; Li Zefeng
Productores principales	Chen Fei; Xu Xiaoou
Plataforma de transmisión	Televisión: Dragon TV (estación de televisión municipal de Shanghai) Online: Tencent Video

La compañía de vídeos y televisión Linmon Pictures ha producido un gran número de series centradas en las experiencias femeninas. *Nothing but Thirty* (que podría traducirse por *Nada más que treinta*) trata de mujeres treintañeras. Esta serie cuenta la historia de tres mujeres que han entrado en la treintena y comienzan a enfrentarse a sus responsabilidades familiares, matrimoniales, laborales y sociales.

Esta serie fue transmitida simultáneamente por el canal de televisión de Shanghái y por la plataforma online de vídeo de Tencent. Es una de las series que más atrajeron al público en el año en que fue emitida. El director de esta serie es Zhang Xiaobo, también hombre, y la guionista de esta serie es una mujer joven que se llama Zhang Yingji.

Esta serie ha obtenido el puesto 9 en la lista de encuestas de satisfacción de las mejores 100 series de 2020 de *The Tripod Award*, mientras que en la plataforma online "Douban" tiene una puntuación de 6,7. Además, entre las cuatro series incluidas en este trabajo, esta es la que ha ganado más premios en China y ha sido la única entre ellas que fue nominada a varios premios de *The Magnolla Award*, uno de los festivales televisivos más importante en China. Una de sus actrices, Tong Yao, incluso se hizo con un galardón en su categoría. Estas dos series tienen muchas similitudes ya que ambas se centran en dos grupos de mujeres en la treintena. Por ello, ofrecen la oportunidad de hacer un análisis comparativo en el tratamiento de los personajes y el modo en que se reproducen algunos estereotipos de género, o si si tratan de evitarlos, en su caso.

Síntesis argumental:

Gu Jia es una mujer con una gran fuerza de voluntad. Es tanto una ama de casa como una empresaria. Ayuda a su esposo a convertirse en el director ejecutivo de una compañía de fuegos artificiales y, al mismo tiempo que cuida de la familia, ocasionalmente ayuda a su esposo a lidiar con los problemas a

los que se enfrenta la compañía. Sin embargo, Gu Jia comienza a sospechar que su esposo Xu Hanshan tiene una amante más joven.

Wang Manni es una mujer rebelde, orgullosa de su apariencia e inteligencia, que cree que siempre merecerá algo mejor. Como una mujer que nació en un pueblo, desea fervientemente ganar más dinero y tener una casa en la ciudad de Shanghái. Trabaja como agente de ventas sénior en una tienda de moda. Tiene que enfrentarse a varias dificultades y problemas relacionadas con su trabajo y sus relaciones familiares.

Zhong Xiaoqin está contenta con su vida tranquila, con un trabajo normal y un esposo, Chen Yu, que tiene un trabajo estable. Sin embargo, después de sufrir un aborto espontáneo, van surgiendo más y más grietas en la vida de los dos. La idea de matrimonio perfecto de Zhong Xiaoqin se resquebraja. ¿Cómo se enfrentarán las tres mujeres a los desafíos de cumplir los treinta?

7. Análisis interpretativo de los personajes protagonistas y secundarios de las series elegidas

En este capítulo, focalizo la atención en las características básicas de las protagonistas femeninas y los personajes segundarios, respectivamente, de las cuatro series elegidas, con la finalidad de realizar un análisis para ver si, como planteo en mi hipótesis, se reproducen o se evitan los estereotipos de género, como previamente se han definido en el marco teórico. A continuación, se explican las categorías propuestas (cuyos cuadros sinópticos figuran en el apartado anterior) con el objetivo de tener una visión general tanto de las protagonistas femeninas como de los personajes segundarios de las cuatro series analizadas. El orden de análisis es *Youth Fight* (2019), *Twenty Your Life On* (2020 y 2022), *Love Yourself* (2020) y *Nothing But Thirty* (2020) para agrupar por edades las cuatro series.

Como ya se ha dicho, las dos primeras tienen a mujeres veinteañeras como protagonistas, mientras que en las dos segundas las protagonistas rondan los

30 años, un dato interesante ya que los problemas y abordajes de los asuntos vitales difieren bastante entre estas dos edades en la vida de las mujeres. Debido a eso, se han establecido dos categorías con una pequeña diferencia entre las protagonistas femeninas a los 20 y a los 30 años, respectivamente. Además, ha parecido necesario elaborar otra ficha de categorías para los personajes segundarios en cada una de las series, que por lo general son masculinos.

Antes de entrar en el análisis de los personajes de las series *Youth Fight* (2019) y *Twenty Your Life On* (2020 y 2022), en las que las protagonistas son las mujeres veinteañeras, se describen las categorías que se han analizado de las protagonistas, así como las categorías y variables analizadas de los personajes segundarios.

A) Categorías analizadas en las series con protagonistas de 20 años

Las categorías y variables establecidas para las protagonistas femeninas veinteañeras de las series elegidas son las siguientes:

a) **Aspecto físico**: se valoran tres aspectos, a) la altura de la persona, b) la complexión física y c) el aspecto. Las variables para estas tres categorías son: “alta”, “mediana” y “baja” para describir la altura; “delgada”, “proporcionada” y “sobrepeso” para describir la complexión física y “atractiva”, “normal” y “poco atractiva” para describir el aspecto físico. Aunque los conceptos referidos al atractivo pueden ser muy subjetivos, según la Real Academia Española, cuando el adjetivo “atractivo” es dicho de una persona, se refiere a que por su físico despierta interés y agrado en los demás. Además, siguiendo las reflexiones de Catherine Hakim, aunque el concepto de belleza puede ser muy diferente y variar según las culturas, la simetría y armonía de los rasgos faciales o el tono de la piel contribuyen a definir el atractivo personal algo que es valorado universalmente y constituye uno de los

componentes de lo que esta autora denomina “capital erótico” (2012). En su libro *El mito de la belleza* (1994), Naomi Wolf contribuye a desmitificar este concepto, y señala su variabilidad a lo largo del tiempo y las culturas, que sin embargo ha persistido y se ha hecho más palpable en l as sociedades desarrolladas al establecer patrones de belleza inalcanzables. La belleza, pese a su variabilidad, es una idea que permanece a lo largo del tiempo y es altamente valorada en la sociedad actual.

b) **Carácter:** esta categoría se refiere a la actitud y la personalidad del personaje. Se definen dos tipos de carácter: “Extrovertida” e “Introvertida”. La extrovertida se refiere a aquella protagonista que tiene una personalidad más enfocada al exterior, comunicativa, sociable, vivaz y habladora. Y la introvertida se refiere a aquella protagonista que tiene una personalidad más enfocada hacia el interior, menos expansiva, más callada, retraída, tímida o que interactúa poco con los demás. En este sentido tomamos como referencia las definiciones que se han acuñado desde la psicología. Aunque tampoco hay unanimidad a la hora de definir los tipos de personalidades, es bastante común que se hayan establecido dos grupos de personas, para simplificar. Seguimos en este sentido los estudios de Aparicio-García y Sánchez López (1999)

c) **Ocupación**: Si en la serie de ficción solo aparece una ocupación del personaje, se menciona directamente en la ficha; si aparece más de una ocupación del personaje, se señala la palabra “Múltiple” y se explica más tarde en la descripción breve de ese personaje. Esta categoría es más fácil de establecer dado que se trata de la profesión o dedicación laboral que desempeña el personaje, que es fácilmente deducible. Hay casos en que se desempeña una única ocupación o a veces hay multiplicidad de dedicación laboral. Esta es una variable muy importante, por cuando la ocupación profesional o laboral ha sido tradicionalmente un elemento definidor de la identidad masculina, y no tanto de las

mujeres, cosa que significa un gran avance.

d) **Relación sentimental**: Esta categoría tiene tres variables: “Única” si la protagonista solo tiene una relación sentimental”. “Múltiple” si la protagonista tiene más de una relación sentimental. “No aparece” si la protagonista no tiene ninguna relación sentimental. En este sentido también es fácil de determinar las relaciones sentimentales establecidas, si son únicas o diversas, o no existen, aunque también pueden variar a lo largo del tiempo narrativo.

e) **Relación familiar**: categoría que se refiere a la relación que tiene la protagonista con sus familias, y tiene tres variables: “Dependiente” si la protagonista depende mucho de su familia: “Independiente” si la protagonista no depende a sus padres o no hay un contacto frecuente con su familia. “No aparece” si en la serie no aparecen los padres u otras relaciones de parentesco de la protagonista. El grado de dependencia familiar se ha establecido según si el personaje necesita a la familia para su propia subsistencia, si tiene autonomía económica y familiar, o si en la vida del personaje la familia no aparece o su aparición es insignificante.

f) **Relación sexual**: Con dos variables: “Sí” si la protagonista tiene contactos sexuales concretos o se explicita sobre ella; “No” si no se mencionan relaciones eróticas del personaje; “Posible” si en la serie se insinúa la posibilidad de que exista relación sexual; “No aparece” si en la serie no se hace referencia ni explícita ni implícitamente a la relación sexual. Esta categoría se ha establecido observando en los diferentes episodios si se producen o no referencias a la actividad sexual de las protagonistas.

g) **Rivalidad entre las mujeres**: Con dos posibilidades: “Sí” cuando se encuentra una rivalidad entre esa protagonista con otras mujeres no solo en el aspecto sentimental sino también en el laboral. “No” si no se encuentra rivalidad entre esa protagonista con otras mujeres. La

rivalidad entre mujeres ha sido también un rasgo patriarcal sobre el que existe importante literatura. Nos remitimos en este sentido a la tradición sin destacar alguna referencia concreta por ser este un tema instalado en el imaginario colectivo de la sociedad.

h) **Meta principal**: Con cuatro variables: “Sentimental” si la meta se relaciona con el aspecto amoroso o afectivo; “Laboral, si la meta relaciona con el ámbito del trabajo; “Familiar” si la meta se relaciona con la familia y “Académica” si la meta relaciona con el aspecto formativo. Los objetivos y metas de las protagonistas también están determinadas por las ideas sobre lo que tiene que ser importante o no para las mujeres. Tradicionalmente el aspecto sentimental es el que ha definido la vida de las mujeres a lo largo de la historia; sin embargo, esta realidad se ha ido transformando en la medida en que las mujeres se han incorporado al ámbito público, lo cual ha hecho que las metas u objetivos se hayan diversificado, pudiendo existir un abanico más amplio de deseos o expectativas, como la laboral o la académica.

i) **Conflicto principal**: Como en el caso anterior, hay cuatro variables: “Sentimental: si ese conflicto es sobre el aspecto afectivo; “Laboral” si el conflicto está relacionado con el mundo del trabajo; “Familiar” si el núcleo conflictivo es la familia y “Académico” si el conflicto gira sobre el aspecto formativo de la protagonista. Dadas las diferentes metas u objetivos que se proponen las diferentes protagonistas, también los conflictos que se generan pueden venir condicionados por esas expectativas situadas en diferentes ámbitos interpersonales, familiares, profesionales o académicos.

¿Por qué estas Categorías? Es evidente que de una persona se pueden elegir múltiples aspectos para definirlas, y que todas las categorías contempladas son simplificaciones de la complejidad de la variedad humana. Pero es bastante evidente y común que la edad, el aspecto físico, la altura, y la

complexión son los primeros rasgos externos que observamos de las personas. Luego ya vendrían el carácter que, aunque puede ser descrito de muchas formas por su variabilidad, creemos que establecer la relación con el mundo exterior (extraversión o introversión) es una de las principales características de una persona, máxime teniendo en cuenta que hablamos de personajes de ficción cuya fundamental acción es discursiva. En este sentido nos ha sido útil la clasificación establecida en psicología. También la ocupación es un rasgo distintivo de las personas, que las sitúa en el contexto laboral y profesional en el que se desempeñan y tanto significado tiene para definir el estatus social de los individuos. Si tradicionalmente las mujeres estaban situadas en el espacio privado, las transformaciones sociales han propiciado que los ámbitos en los que desarrollan su labor adquieran una importancia fundamental para caracterizar a los diferentes personajes.

Las relaciones familiares, las metas y los conflictos que los seres humanos enfrentamos son también aspectos importantes en la vida real, y por tanto en las series de televisión, que a fin de cuentas tratan de alguna manera de reflejar los anhelos, vivencias, situaciones y experiencias de las personas reales, aunque naturalmente tamizados por el velo de la ficción.

Una o varias de estas categorías también han sido utilizadas en otros trabajos anteriores, como ya se ha comentado en 1.5, tales como Galán (2007), Geena Davis Institute (2015), Lacalle (2016), Lauzen (2016), Tous y Aran (2017), CIMA (2020), Gallego (2021), Torres-Romey e Izquierdo Castillo (2022), Saavedra et al. (2024).

En este cuadro sinóptico se pueden apreciar mejor las Categorías que tomamos en consideración en este análisis:

Tabla 3: Categorías y variables de las protagonistas de las series

Categorías	Variables

Rasgos físicos	*Altura*: alta, mediana, baja *Complexión física*: delgada, proporcionada, sobrepeso *Aspecto*: atractiva, normal, poco atractiva
Rasgos de carácter	Extrovertida Introvertida
Ocupación	Una: ocupación concreta Múltiple: varias
Relación sentimental	Única Múltiple No aparece
Relación familiar	Dependiente Independiente No aparece
Relación sexual	Sí No Posible No aparece
Rivalidad entre mujeres	Sí No
Meta principal	Sentimental Laboral Familiar Académica
Conflicto principal	Sentimental Laboral Familiar Académico

B) Categorías analizadas en las series con protagonistas de 30 años

Las Categorías que se han analizado en las series protagonizadas por mujeres de 30 años (o en torno a esa edad) son la mismas que en las series analizadas anteriormente, pero con dos añadidos:

Estado civil: Casada, Divorciada, Nuevo matrimonio, Soltera,

Hijos: Sí si los tiene. No, si no tiene o Embarazada, porque en esta nueva etapa y a la edad de 30 años es más que posible que haya habido descendencia o esté en curso de haberla.

Son dos datos importantes porque se supone que en esta nueva etapa vital las experiencias de las protagonistas se hacen más complejas, pues es un momento en que la inmensa mayoría de las mujeres se plantea, en algún momento, la maternidad. Cómo afrontar estas nuevas dificultades es básicamente la trama de estas dos series.

C) Categorías analizadas en los personajes segundarios

En el caso de los personajes secundarios, se analizarán las mismas variables que para las protagonistas, con la excepción de que se añadirá el sexo de los personajes si en la serie hay personajes segundarios de ambos sexos y se eliminan algunas variables que en su caso no revisten interés.

Tabla 4. Categorías y variables de los personajes secundarios

Categorías	Variables
Sexo (si hay personajes segundarios de ambos sexos)	*Hombre* *Mujer*
Rasgos físicos	*Altura*: alto/a, mediano/a, bajo/a *Complexión*: delgado/a, proporcionado/a, sobrepeso *Aspecto*: atractivo/a, normal, poco atractivo/a
Rasgos de carácter	Extrovertido/a

	Introvertido/a
Ocupación	Una: ocupación concreta Múltiple: varias
Relación con la protagonista	De amistad Sentimental Familiar Laboral De rivalidad Múltiples
Rivalidad con las personas del mismo sexo	Sí No
Meta principal	Sentimental Laboral Familiar Académica
Conflicto principal	Sentimental Laboral Familiar Académico

En el caso de los personajes secundarios, por ser menor su presencia, también es posible utilizar otros adjetivos para describir su aspecto físico si las variables contempladas no se adecuan a las propuestas.

Además, debido a que las protagonistas femeninas están marcadas con números en la ficha técnica, se utilizarán los números atribuidos para representarlas con la finalidad de indicar con quién mantiene relación el personaje secundario.

Las variables analizadas para los personajes secundarios de las dos series que tienen mujeres de 30 años como protagonistas también son las mismas

para los personajes secundarios de las dos series anteriores, por lo que no es necesario repetirlas, y vamos a centrarnos en el análisis concreto de las series y sus personajes.

Mantener las mismas categorías y variables tanto para los personajes protagonistas como para los secundarios dota de homogeneidad y rigor el análisis y hace que los resultados puedan ser comparables entre sí.

Seguidamente se procede a describir las protagonistas femeninas y a los personajes segundarios de las series *Youth Fight* (2019) y *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) y el análisis de los protagonistas y personajes con el fin de ver si se reproducen o se evitan algunos estereotipos de género aplicando las categorías que se han establecido en las fichas técnicas.

7.1. *Youth Fight* (2019)

Esta serie cuenta la historia de cinco mujeres veinteañeras con diferentes personalidades que se encuentran en la universidad y se incorporan a la sociedad después de graduarse. Situada en la ciudad de Beijing como lugar central, tienen que aprender a enfrentarse a temas como el desempleo, el desamor, las relaciones sentimentales y familiares y otras dificultades propias de jóvenes de su edad. Si hubiera que buscar una analogía con alguna serie conocida podría ser la serie *Girls* (2012), que cuenta la vida de cuatro veinteañeras en Nueva York.

En esta serie hay cinco protagonistas femeninas (que numeramos del 1 al 5) y 14 personajes secundarios (1-14) Casi todos los personajes segundarios son masculinos. A continuación, se presenta una visión general de las protagonistas femeninas y los personajes secundarios según las categorías y variables contempladas que se han

7.1.1. Categorías y variables de las protagonistas

Tabla 5. Variables de las protagonistas femeninas de *Youth Fight* (2019)

Personaje	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**
Nombre	Xiang Zhen	Qian Beibei	Ding Lan	Jin Xiaoni	Yu Hui
Rasgos físicos	Alta Delgada Atractiva	Alta Delgada Atractiva	Mediana Delgada Atractiva	Mediana Delgada Atractiva	Alta Delgada Atractiva
Carácter	Extrovertida	Introvertida	Introvertida	Extrovertida	Extrovertida
Ocupación	Múltiples	Múltiples	Múltiples	Diseñadora	Guionista
Relación sentimental	Múltiple	Múltiple	Múltiple	Múltiple	Múltiple
Relación familiar	Dependiente	Dependiente	Independiente	Independiente	Independiente
Relación sexual	Posible	Posible	Sí	Posible	Posible
Rivalidad	No	No	No	Sí	No
Meta principal	Laboral	Sentimental	Académico	Sentimental	Laboral
Conflicto principal	Sentimental	Sentimental	Familiar	Sentimental	Laboral

Breve descripción de los personajes

Xiang Zhen

Xiang Zhen es una mujer alta, delgada y guapa con una personalidad extrovertida. Es muy enérgica y vivaz. Su ocupación laboral es cambiante. Después de varios fracasos inventa una aplicación móvil de red social llamada “JiuJiu”, aunque tampoco tiene éxito.

Tiene relación sentimental con tres hombres, Zhao Cong, Zhuang Yi y Guan Shan, personajes segundarios, pero todas acaban en separación.

Xiang Zhen depende mucho de su familia. Pide ayuda y dinero a sus padres cuando lo necesita. Vuelve a casa cuando se siente desgraciada.

No se sabe si tiene relaciones sexuales con su novio, pues no hay referencias explícitas. No establece rivalidad con otros personajes femeninos. Su meta es laboral, que es gestionar bien la aplicación móvil “JiuJiu” y aparece en la segunda mitad de la historia. El conflicto principal es sentimental: la separación con su primer novio Zhao Cong.

Evolución del personaje: Xiang Zhen pasa de ser una chica dependiente con conflictos sentimentales y planes propios, a convertirse en una mujer con confianza en sí misma que maneja diversos proyectos laborales.

Qian Beibei

Es una mujer alta, delgada, atractiva e introvertida. De las cinco protagonistas, Qian Beibei es la más alta, delegada y atractiva. Habla poco. Trabaja en un banco por recomendación de su padre, aunque cambia de trabajo a veces por motivos sentimentales. Al final de la serie descubre su pasión por el arte y decide trabajar en algo que le interese de verdad.

Tiene relación sentimental respectivamente con dos hombres, Cheng Yu y Shen Yan, aunque ambas terminan en separación.

Qian Beibei depende mucho de sus padres, que le ofrecen apoyo económico y con los que vuelve cuando tiene conflictos sentimentales. Aunque no se ven escenas sexuales es posible que las tenga, pues viven en el mismo piso.

No hay rivalidad con personajes femeninos. Su meta principal es mantener una

relación sentimental satisfactoria, que nunca consigue.

Evolución del personaje: De ser una mujer sin metas personales ni objetivos, centrada en las relaciones y conflictos amorosos, pasa a ser una persona amante del arte y decidida a descubrir y vivir de acuerdo con sus propios intereses.

Ding Lan

Ding Lan es una mujer de mediana altura, delgada y atractiva, bastante introvertida. Le gusta mucho estudiar. Aunque su madre no la apoya para seguir sus estudios de filosofía, ella persiste en ello hasta lograrlo. Ding Lan tiene cuatro experiencias sentimentales en la serie: con Gao Yuan, Zeng Haiming, Luo Su y Liu Yu, respectivamente. Es la única que tiene un final feliz en sus relaciones sentimentales.

Ding Lan no depende a sus padres, sino mas bien ellos de ella, ya que su padre está enfermo y su madre le pide que vuelva a su pueblo.

Ding Lan sí tiene relaciones sexuales, al menos con su segundo novio, Zeng

Haiming, aunque también es posible que haya tenido con su primer novio, pues en algún momento se hace referencia a condones, por ejemplo.

No hay rivalidad con otros personajes femeninos. Su meta fundamental es académica, y el conflicto principal es familiar, ya que su familia se opone a que prosiga sus estudios.

Evolución del personaje: Al ver el arco narrativo del personaje observamos que Ding Lan pasa de ser una mujer con conflictos familiares a una persona que desea proseguir y acabar sus estudios.

Jin Xiaoni

Jin Xiaoni es una mujer de altura media, delgada y extrovertida. Es una mujer afectuosa y vivaz. Trabaja como diseñadora de interiores. Aunque deja su trabajo para casarse y tener un hijo, luego del divorcio vuelve al mundo laboral. Jin Xiaoni tiene tres novios a lo largo de la serie: Yu Fan, Bai Lang y Song Yi aunque todas sus relaciones acaban en separación.

No se sabe cuál es su entorno familiar, pues Jin Xiaoni no habla de ello hasta

el final, cuando pide ayuda para cuidar al bebé que ha tenido.

Es posible que haya tenido relaciones sexuales con sus primeros novios porque se la ve viviendo con uno de ello, aunque no hay referencias explícitas.

Sí hay rivalidad entre Jin Xiaoni y otros personajes porque su primer novio mantiene relaciones sentimentales con una de sus examigas, aunque después de resolver el conflicto las dos chicas continúan su amistad.

Jin Xiaoni da prioridad a sus relaciones sentimentales, ya que pone mucho empeño en encontrar una persona con la que poder contraer matrimonio.

Evolución del personaje: el arco narrativo del personaje pasa de casarse y ser madre soltera y depender sentimentalmente de los hombres a encontrar una forma de vida más independiente y autónoma.

Yu Hui

Yu Hui es una mujer alta, delgada, atractiva, extrovertida. Yu Hui trabaja como escritora de libros de autoayuda. Tras varios intentos y fracasos profesionales vuelve a su ocupación inicial.

Solo hay una relación sentimental entre Yu Hui y otro personaje de la serie, Lin Sen, aunque por conversaciones vemos que no ha sido su primer novio. No se sabe cual es el fin de su relación, ya que el novio es ingresado en prisión por estafa. Yu Hui no depende de su familia ya que la situación económica de esta no es muy buena.

Es posible que tenga relaciones sexuales con su novio porque viven juntos, aunque no hay escenas explícitas. Tampoco hay rivalidad entre Yu Hui y otros personajes femeninos, aunque sí algunos malentendidos.

Yu Hui tiene desde el principio clara su metra profesional: que es convertirse en guionista del cine. Su conflicto principal es obtener éxito rápido aprovechándose de la ayuda de los demás. Debido a eso, sufre muchos fracasos y dificultades en su carrera.

Evolución del personaje: El arco narrativo de personaje pasa de ser una persona ávida de éxito, que busca el triunfo fácil con la ayuda de los demás, a darse cuenta de que tiene que conseguir ser escritora con su propio esfuerzo, y no a través de otros.

7.1.2. Análisis interpretativo

A continuación, se presenta el análisis interpretativo global de las protagonistas femeninas siguiendo las categorías y variables propuestas. El objetivo principal es ver cómo se presentan y evolucionan los personajes en la serie *Youth Fight* (2019), y comprobar si se reproducen, se evitan o incluso si se desafían los estereotipos de género en su construcción.

7.1.2.1 La belleza como prioridad

Aunque hoy en día cada vez aparecen más series de ficción que intentan representar nuevos modelos de mujer, más empoderadas y contrarias a los roles tradicionales de esposa o novia (Fernández Morales, 2017), se siguen

reproduciendo ciertos estereotipos de belleza que introducen una contradicción entre el discurso propuesto y los objetivos emancipatorios que se persiguen (Cambra-Badii, Mastandrea, Paragis, y Martínez, 2019).

Como se puede ver en las descripciones de los personajes del epígrafe anterior, encontramos que casi todas las protagonistas de esta serie *Youth Fight* (2019) son altas, delgadas y atractivas, físicamente muy proporcionadas; todas ellas representan el ideal de belleza según los estándares y cánones actuales. Naomi Wolf (1994) ya teorizó que la belleza no solo es una cuestión del aspecto individual de una persona, sino que tiene múltiples conexiones con la economía, la educación, la cultura, la sexualidad e incluso con la legislación, ya que la belleza no puede ser considerada solo como una cualidad personal sino en relación con otros muchos condicionantes sociales.

La altura y complexión física (delgadez) de las protagonistas son datos importantes por cuanto la delgadez y la altura son dos de las características sociales más valoradas actualmente. Según datos demográficos, las mujeres chinas miden por término medio 1,58 cm. mientras que las protagonistas de estas series se situarían por encima de 1,65 cm.

Otro rasgo importante es el tipo de indumentaria que visten: cada una de ellas suele llevar ropas de gran calidad, al mismo tiempo que complementos que podríamos considerar de lujo: zapatos de tacón alto que eleva su figura, pantalones cortos que evidencian unas piernas esbeltas, pendientes que enmarcan un rostro perfecto. La belleza es sin duda una ventaja para tener éxito, ser admiradas, socializar e incluso para encontrar trabajo (Hakim, 2012). Por ejemplo, el personaje secundario Lin Sen, un productor del cine, se siente atraído por la belleza de la protagonista Yu Hui y decide ayudarla y apostar por ella para que llegue a ser editora de cine.

Otro ejemplo es cuando las protagonistas Xiang Zhen, Qian Beibei y Jin Xiaoni van a Japón y conocen a Song Yi en el vuelo, entablan conversación y al aterrizar les brinda transporte gratuito, las invita a comer e incluso las lleva a un spa.

Se puede decir que esta serie no escatima en la construcción de las imágenes hermosas y atractivas de las protagonistas femeninas. También expresa directamente la atracción que las imágenes femeninas provocan en los hombres, reflejando las ventajas del capital erótico del que habla Hakim (2012) en los entornos sociales, laborales y otros.

Este énfasis en la belleza de las protagonistas podría ser entendido como un reclamo para que los hombres se sumen a la audiencia de estas series protagonizadas fundamentalmente por mujeres. La belleza de todas las protagonistas de esta serie suele resultar muy llamativa y atractiva para los hombres, aunque también para las mujeres, que podrían querer aspirar a imitarlas y ser como ellas. Esto muestra que todavía se sigue evaluando a las mujeres por su aspecto físico.

En este sentido se corrobora que se reproduce un estereotipo clásico relativo al género: el que hace referencia al aspecto físico de las mujeres, que son presentadas en todas las ocasiones como atractivas. Estas jóvenes están más cerca de la imagen de las modelos que de las de las jóvenes comunes de cualquier ciudad. Todas tienen el cabello largo, a veces recogido en cuidados moños. Lucen un discreto maquillaje que realza sus cutis, sin ningún tipo de imperfección, ni manchas, pecas o acné. Ni siquiera tienen marcas de expresión. En todas ellas destacan los labios, ligeramente rojos en unos rostros luminosos y blancos. Lucen pendientes discretos que acentúa aún más su belleza y su atractivo personal. Todos estos aspectos son los que Catherine Hakim incluye en el *quinto elemento* que conforma el capital erótico, es decir la presentación social: "*style of dress, face-painting, perfume, jewellery, hairstyle, and the various accessories that people carry or wear to announce their social status and style to the world*" (Hakim, 2012).

El atractivo de las protagonistas, su indumentaria, el aspecto físico, la cuidada presencia de todas ellas también es representativa de un cierto estatus económico, que podemos situar en una clase media acomodada pese a las diferentes procedencias familiares de las protagonistas.

Tampoco se acentúan demasiado sus rasgos orientales, lo que podría ser interpretado como un deseo de difuminar la procedencia geográfica para lograr la universalización del modelo femenino, que podría ser representativo de cualquier lugar del mundo independientemente de las cuestiones étnicas.

De hecho, la reflexión anterior podría ser repetida para casi todas las protagonistas de las cuatro series, pues todas ellas, salvo alguna, responden a este modelo de belleza actual.

Por lo que respecta al aspecto psicológico, encontramos que tres protagonistas son extravertidas y dos introvertidas, sin que se observe en este aspecto estereotipos de género de forma clara. Mientras todas las protagonistas de esta serie, no importa sean extrovertidas o introvertidas son atractivas, la serie, en realidad, no hace una conexión especial entre el atractivo y los rasgos psicológicos de las jóvenes, si bien todas ellas tienden a actividades profesionales más relacionadas con las emociones, los sentimientos, la creatividad, que por ejemplo con la técnica, la economía o la industria, como veremos en el siguiente epígrafe dedicado a la actividad laboral, lo cual también establece, en cierta manera, un marcado estereotipo relacionado con la feminidad tradicional.

7.1.2.2 Las mujeres en el mercado laboral

En las series de ficción actuales encontramos cada vez más un modelo de mujer que trabaja fuera de casa (Galán, 2007, Gallego, 2021), en contra de lo que solía ser en el pasado, en que la mayor parte de las veces las mujeres aparecían en el hogar. Recordemos la serie *Mad Men* (2007), una serie ambientada en los años 60 en la que la mujer ideal está representada por Betty Draper, aquel modelo femenino del que hablaba Betty Friedan en *La mística de la feminidad* (1963). Es decir, cada vez aparecen más personajes femeninos que actúan en la esfera pública y tienen una ocupación laboral que es prioritaria en su vida y que las define. Este fenómeno también ocurre en la serie *Youth*

Fight (2019).

Es interesante sacar a colación que según el estudio *Gender Bias Without Borders. An Investigation of Female Characters in Popular Films Across 11 Countries* (2015) la fuerza laboral femenina en China era del 43,6% mientras que las mujeres que aparecían en películas con una ocupación representaban el 27,8%. Esto quiere decir que la ocupación de las mujeres era mucho menos representada en la ficción de lo que era en la realidad, aspecto que se repetía en los 11 países incluidos en el citado estudio. Las series de ficción actuales parece que intentan corregir este déficit y presentan a las protagonistas incorporadas al mercado laboral o con intención de hacerlo.

Todas las protagonistas femeninas de esta serie, que como hemos dicho retrata un grupo de mujeres veinteañeras, tienen trabajo o luchan por encontrarlo; sobre todo al final de la serie cada una de ellas tiene claro un objetivo laboral. Por ejemplo, Xiang Zhen crea una aplicación de móvil con éxito y emprende su propia empresa, aunque al final la vende a otra persona. Es decir, en esta serie de ficción, la gestión y la fundación de una empresa, tan arraigada en la mentalidad tradicional como una actividad masculina, no está limitada a los hombres. Desde este punto de vista, esta serie evita en cierta forma el estereotipo convencional de género sobre las mujeres.

También es verdad, sin embargo, que todas las mujeres de esta serie trabajan en temas relacionados con la literatura, el arte o la moda, campos profesionales muy feminizados. A diferencia de lo analizado por Gallego (2021) en el que la profesión más representada era la de policía o detective ámbito laboral tradicionalmente asimilado a los hombres. Solo Qian Beibei trabaja como empleada en un banco, pero acaba abandonando ese puesto; al final redescubre su interés por la pintura y se prepara para abrir una galería de arte. Es decir, las protagonistas femeninas trabajan en profesiones más relacionadas con las emociones, estereotípicamente identificadas con las mujeres. Se observa una cierta apertura laboral, pero en la serie *Youth Fight* los empleos que ejercen las protagonistas todavía son aquellos que podríamos

relacionar con la feminidad tradicional. Parece haber, por tanto, cierta dificultad para que las mujeres se incorporen a la esfera pública en la que se puede entrar a desarrollar cualquier profesión. Este resultado se puede interpretar como una continuidad en la reproducción de estereotipos de género, muy arraigados en la cultura patriarcal en general (Menéndez, 2014) y en China en particular.

La investigadora, Li Mengjiao (2013) al estudiar la imagen profesional de las mujeres en las series de televisión chinas, plantea sus propias dudas sobre las diferencias entre hombres y mujeres en el momento de elegir una carrera. Trae a colación la investigación del experto chino en recursos humanos Bian Bingbin sobre la situación laboral de las mujeres. Bian Bingbin (2012) señala en su investigación que el empleo femenino tiene cuatro características ventajosas que están en consonancia con los atributos del temperamento de las mujeres: percepción, comunicación, belleza e inteligencia. Por tanto, las mujeres parece que tendrían ciertas ventajas en el empleo en consultoría, ventas, finanzas, recursos humanos, servicios, salud, educación, cultura y otras industrias. Según este autor, la tendencia de futuro laboral se enfrenta a una era en la que los líderes asignan puestos de trabajo basándose en habilidades personales independientemente del sexo. En respuesta a la perspectiva adoptada en la investigación citada de Bingbin, la académica Li Mengjiao (2013) cree que el reconocimiento de las habilidades relacionadas con la feminidad en la promoción laboral es solo una ventaja superficial y aparente, pero que en realidad es un mecanismo que restringe las posibilidades para las mujeres, que conlleva limitaciones en el desarrollo de las mismas y representa en el fondo una discriminación invisible al darle demasiada importancia a la belleza y las otras características de las que habla Bingbin.

A juzgar por las elecciones profesionales de las protagonistas de esta serie de televisión, aunque los entornos profesionales de las protagonistas de *Youth Fight* (2019) reflejan la realidad del empleo femenino hasta cierto punto, también revelan las limitaciones a las que las mujeres se enfrentan en el

mundo laboral. Los seriales televisivos de temática actual intentan reflejar la vida moderna de una manera realista, pero siempre con un trasfondo idealizado. Según Li, (2013) estas representaciones afectan a su vez a la percepción que las personas acaban teniendo de lo que previamente han visto representado en la ficción. Es decir, si bien la ficción imita la realidad, la realidad también se ve afectada por la ficción. Por lo tanto, los espectadores pueden ver reforzados los estereotipos y considerar que las opciones laborales están condicionadas por el sexo.

Según la investigación de las profesoras Lacalle y Gómez sobre las mujeres trabajadoras en la ficción televisiva española (Lacalle y Gomez, 2016), la dedicación laboral de las mujeres no es tanto una cuestión vital a la que no se puede renunciar, y que cierta manera define su papel en el mundo, sino más bien una consecuencia o contrapartida de una vida personal, familiar o sentimental insatisfactoria. Esto es exactamente lo que ocurre en la serie *Youth Fight* (2019). Las metas laborales de las protagonistas Xiang Zhen y Qian Beibei se definen tras sufrir las dos sendas rupturas sentimentales. Su éxito laboral es un resultado de su fracaso en la relación sentimental. Jin Xiaoni, por ejemplo, deja de ser diseñadora cuando se casa, aunque vuelve a entrar en el mercado laboral después de divorciarse, lo que viene a corroborar esta idea del trabajo como una ocupación no central, sino subsidiaria de la vida personal. Yu Hui trabaja como guionista con mucho ahínco porque nace en una familia de condición humilde, y quiere cambiar su fortuna y su calidad de vida a toda costa y convertirse en escritora de éxito. Ding Lan quiere salir de su pueblo natal y continuar sus estudios de filosofía porque el círculo familiar es un nido de conflictos y goza de muy escasa libertad. Como conclusión, de la representación del ámbito laboral de las protagonistas se puede decir que aunque todas ellas ejercen una profesión, la mayor parte está relacionada con ámbitos tradicionalmente femeninos (moda, belleza, literatura, diseño) y menos con otros ámbitos tradicionalmente asociados a los hombres, como ciencia, industria, arquitectura o tecnología. Podemos decir que se reproduce

un cierto estereotipo que asocia el trabajo de la mujer sólo a ciertas profesiones y casi siempre como consecuencia de haber experimentado un fracaso sentimental (Lacalle & Gómez, 2016).

Respecto al tema de la igualdad en China, se puede señalar que según el *Global Gender Gap* (2024) del World Economic Forum, China se encuentra en el puesto 106 (de un total de 146 países) por lo que respecta a la brecha de género, con una puntuación de 0,684 (de 0 a 1, donde lo más cercano al 1 sería una igualdad total). No aparecen otros datos sobre aspectos laborales, salvo que las mujeres dedican a trabajo no remunerado y de cuidados el 15,35% y los hombres el 5,90%. En participación Económica obtiene una puntuación de 0,738 y ocupa el puesto 39, mientras que en participación y empoderamiento político obtiene una muy pequeña puntuación (0,123), y ocupa el puesto 111.

Además, hay que recordar que las protagonistas de esta serie que analizamos tienen alrededor de 20 años o poco más, lo que justificaría que aún o estén estudiando o bien estén intentando incorporarse al mercado laboral. En este sentido se observa una diferencia notoria con los personajes entre las series chinas y las occidentales que reflejan chicas jóvenes. En la mayoría de las series españolas los y las protagonistas de esta edad todavía son estudiantes o en incipiente formación profesional, como en *Élite* (2018), aunque en este caso el entorno es el de un centro docente de alto standing. *Merlí* (2015) podría representar la vida de jóvenes de menos de veinte años que aún no se han incorporado al mercado laboral. Una serie que podría representar a unas jóvenes de alrededor de veinte años es *Autodefensa* (2022) que presenta a dos jóvenes con preocupaciones muy distantes a las que se reflejan en las series chinas que estamos analizando; a los veinte años en la cultura occidental, y concretamente en España, las mujeres aún no han entrado en el mercado laboral o están ejerciendo oficios muy precarios.

7.1.2.3 Los sentimientos en primer lugar

En *Youth Fight* (2019) hay 14 personajes segundarios masculinos y 13 de ellos tienen una relación sentimental con una de las protagonistas femeninas. Es decir, la serie muestra 13 relaciones sentimentales en total. Siguiendo una investigación del Instituto de la Mujer de España en 2020, en el que se analiza la representación de mujeres y varones en las series de televisión de producción española, el análisis indica que muchas series clasificadas como series feministas suelen padecer lo que denominan el 'efecto Crepúsculo'. Se explica este concepto como '*un sesgo cognitivo que lleva a pensar que el protagonismo femenino se corresponde con la presencia y la centralidad del rol que desarrolla un personaje en el relato de la serie, sin tener en consideración alrededor de quién gira realmente la trama y a quién corresponde el 'peso' protagonista en el universo diegético filmado.'* (Instituto de la Mujer, 2020)

Esta investigación del Instituto de la Mujer (2020) indica que el 'efecto Crepúsculo' aparece en casi todas las series protagonizadas por mujeres, de manera individual, mixta o coral femenina. Indica que '*Las tramas se suelen guiar casi en exclusiva por el amor de un hombre, de más de un hombre, de un hijo, de otra mujer, o de casi todo o incluso todo a la vez. En definitiva, la narración de las series protagonizadas por una mujer (o más mujeres) está orientada casi en exclusiva en torno a la búsqueda romántica, el amor llega a ser el auténtico protagonista.*' (Instituto de la Mujer, 2020)

Sin duda la investigación de Instituto de la Mujer de España podría extrapolarse a la serie de televisión *Youth Fight* (2019) como un buen ejemplo de serie clasificada como serie feminista que padece el 'efecto Crepúsculo'. Las cinco protagonistas mantienen 13 relaciones sentimentales con otros tantos personajes secundarios masculinos, por lo que la búsqueda del amor se convierte, sin duda, en el auténtico *leitmotiv* de esta serie. Nótese también que en todos los casos las relaciones sentimentales se constriñen a relaciones heterosexuales, y que en ningún caso aparece una relación homosexual o

lésbica, cosa mucho más habitual en las últimas series de ficción de otros países europeos, como *Sex Education* (2019) *Euphoria* (2019) *I May Destroy You (*2020) *Feel Good* (2021), o las españolas *Elite* (2018) *Por H o por B* (2020) o *Cardo* (2021) en las cuales uno al menos de los personajes, principal o secundario, es homosexual. Hay que decir que en China la homosexualidad está penalizada, razón por la cual no aparecen otro tipo de relaciones más que las heterosexuales.

Entre todas las 13 relaciones de pareja representadas por la serie de ficción *Youth Fight* (2019), solo hay una relación sentimental positiva y todas las otras son negativas. Solo hay una protagonista femenina que encuentra la felicidad con su pareja, y las otras cuatro acaban solteras. Esta cifra recuerda al estereotipo sobre la inestabilidad amorosa en las relaciones de pareja de la juventud (Instituto de la Mujer, 2020).

Asimismo, aparte de la protagonista femenina Yu Hui, otras protagonistas femeninas tienen múltiples relaciones sentimentales. La protagonista Xiang Zhen sucesivamente tiene tres relaciones sentimentales con los personajes secundarios Zhao Cong, Zhuang Yi y Guan Shan. Entre ellas, su relación sentimental con Zhao Cong es la más importante y la que más le afecta, ya que es el hombre por el que se siente más atraída. Zhao Cong es su novio en la universidad, pero Zhao desaparece repentinamente cuando está a punto de graduarse. Esto es un duro golpe para Xiang Zhen, hasta el punto de que se deprime y se resiste a trabajar durante mucho tiempo tras acabar sus estudios. En las etapas intermedia y final de la serie de televisión, aunque Xiang Zhen comienza una nueva relación, el verdadero amor en su corazón sigue siendo Zhao Cong. Reencontrarse con Zhao Cong proporciona una explicación de su repentina desaparición y la explicación final del resultado de su relación sentimental. Por otro lado, este reencuentro causa el fin de la relación sentimental entre Xiang Zhen y su segundo novio Zhuang Yi. El tercer novio, Guan Shan, es un hombre a quien Xiang Zhen conoce cuando ella comienza su propio negocio. Los dos finalmente se separan debido a la infidelidad del

hombre. Xiang Zhen decide abandonar su proyecto empresarial y comenzar a buscar trabajo nuevamente, dejando un poco aparcada la cuestión sentimental.
La protagonista Qian Beibei tiene muchos pretendientes, y hay dos que desarrollan relaciones sentimentales con ella: Cheng Yu y Shen Yan. Cheng Yu muestra una posesividad anormal en la relación. Para controlar a Qian Beibei incluso recurre a la violencia, al auto abuso, el intento de suicidio y otros medios. Más tarde, con la ayuda de amigos y la policía, Qian Beibei puede poner fin a lo que sin duda era una relación tóxica. Su encuentro con el personaje secundario Shen Yan, que era su amor platónico en la universidad, da inicio a una nueva relación sentimental. Sin embargo, las cosas empiezan a torcerse y Qian Beibei se sacrifica constantemente por Shen Yan, intenta adaptarse a sus costumbres, e incluso llega a perder dinero, tiempo y un trabajo estable. Todo esto afecta gravemente a la protagonista, que decide romper la relación al ver que sus constantes sacrificios no son suficientes para Shen Yan, que no muestra el más mínimo respeto por ella. Qian Beibei se vuelve irritable, abandona su trabajo y pasa épocas difíciles hasta que finalmente se encuentra a sí misma dedicándose a la pintura.
La protagonista Ding Lan tiene cuatro relaciones sentimentales en la serie. La primera con Gao Yuan, compañero de universidad, con el que rompe porque aunque quieren ir a estudiar al extranjeros juntos, la madre de ella se opone a que la joven se desplace y se marche a un país extranjero.
El segundo novio es Zeng Haiming, su compañero de clase en su ciudad natal, que también es el preferido por su madre. Zeng Haiming la ayuda a enfrentarse al control que su madre ejerce sobre ella. Este comportamiento la conmueve. Sin embargo, a Ding Lan en realidad no le gusta mucho Zeng Haiming, que al percatarse de ello toma la iniciativa de romper con ella.
Otra relación de Ding Lan y otro personaje secundario, Luo Su, es más parecido a una aventura corta. Con este personaje, la protagonista experimenta la vida en el campo y la naturaleza, pero la protagonista se da cuenta de que no es apta para este tipo de vida, así que ambos terminan este

breve romance. Finalmente, Ding Lan se casa con Liu Yu, un hombre que conoce en el entorno laboral. En Liu Yu encuentra compañía, le ayudará a cuidar de sus padres, y la estimula para que continúe sus estudios.

La protagonista Jin Xiaoni tiene tres relaciones sentimentales: la primera con Yu Fan, que la traiciona al mantener relación simultáneamente con una amiga. La segunda es con Bai Lang, un chico más joven que ella y muy apegado. Bai Lang descubre que Jin Xiaoni todavía está en contacto con su exnovio Yu Fan y esto causa la separación entre ellos. La tercera relación sentimental es con Song Yi, a quien conoce mientras viaja por Japón. Los dos se casan, pero Jin Xiaoni, que es muy insegura, depende demasiado de Song Yi, que cuestiona y controla su trabajo y su vida, razón por la que terminan divorciándose. Al final de la serie, después del divorcio, Jin Xiaoni comienza a aprender a ser una mujer independiente para poder ser madre soltera.

La protagonista Yu Hui sólo tiene una relación sentimental, con el personaje secundario Lin Sen, que es un productor del cine. Lin Sen brinda su apoyo a Yu Hui para que pueda hacer realidad su sueño, que es ser una editora de cine. Cuando las películas que producen fracasan, Lin Sen se embarca en aventuras económicas fraudulentas que le acaban llevando a prisión. Yu Hui permanece a su lado, continúa aprendiendo a ser escritora y espera a que Lin Sen salga de prisión.

Como se puede ver comprobar, las relaciones sentimentales juegan un papel fundamental en esta serie de televisión, y cada protagonista tiene al menos una relación sentimental que afecta sus elecciones o su estado emocional.

Se confirma que esta serie reproduce e incluso refuerza los estereotipos de género tradicionalmente asociados con las mujeres, que anteponen las relaciones afectivas a sus propios intereses (Williams & Best, 1990; Instituto de la Mujer, 2020). Como se ha visto, efectivamente, las protagonistas conceden una gran importancia en sus vidas cotidianas a las relaciones sentimentales, que suelen ser fuente de conflictos. Casi podríamos decir que las tramas de la serie giran en torno a los conflictos sentimentales.

En cuanto a los finales de las cinco protagonistas femeninas, tres acaban solteras, una protagonista femenina está trabajando mientras espera que su novio salga de la cárcel y solo una protagonista femenina tiene un final feliz tanto en su relación como en su carrera.

Los arcos narrativos de las cinco protagonistas nos muestran que acaban resolviendo los conflictos sentimentales en los que se han visto inmersas, establecen objetivos personales centrados en sus propios proyectos de vida, tienen una autocomprensión más clara y se han convertido en mujeres más autónomas e independientes. Desde una perspectiva de crecimiento se puede decir que este final es positivo y refuerza la idea de liberación femenina. Pero incluso considerando este final positivo, no se escapan algunos rasgos que podrían incurrir en estereotipos de género.

Esta serie muestra hasta qué punto es difícil para las mujeres tener una relación sentimental estable y una carrera exitosa al mismo tiempo. Aunque la protagonista Ding Lan parece tener ambas cosas, su éxito se debe más a que su esposo la ayuda a resolver sus conflictos familiares, la apoya para continuar con sus estudios y está dispuesto a cambiar su entorno laboral para acompañarla.

Otro aspecto que se puede destacar es que las protagonistas logran la independencia y autonomía después de haber sufrido graves reveses emocionales, haber dependido de los hombres y haber sido lastimadas por ellos. Esto es especialmente obvio para las protagonistas Xiang Zhen, Qian Beibei y Jin Xiaoni. Una trama así puede transmitir la idea errónea de que el crecimiento personal de las mujeres sólo puede lograrse después de experimentar frustración y dependencia emocional respecto de los hombres (Lacalle Y Gómez, 2016).

7.1.2.4 Entre la autonomía y la dependencia familiar

Según la descripción de las protagonistas, encontramos que, de las cinco

protagonistas femeninas, dos de ellas dependen mucho de sus padres, mientras que tres mantienen una relación familiar no dependiente. La situación de la protagonista Ding Lan es la más complicada. Aunque ella no depende de su familia, tiene que mantener una estrecha relación con sus padres dado que son ellos los que dependen de ella por su precaria situación económica. Según lo que llevamos comentado, hasta ahora se habían retratado los roles femeninos como mujeres dependientes que son incapaces de vivir sin el apoyo y la ayuda de sus padres antes de casarse. En esta serie, como vemos, tres protagonistas no tienen una relación de dependencia de sus padres, sino que son autónomas y se mantienen a sí mismas, lo cual supone un cambio importante en la representación de los roles femeninos.

Sin embargo, teniendo en cuenta la situación económica de la familia de las protagonistas, se deduce que las dos protagonistas que dependen mucho de sus padres es porque sus familias tienen una posición económicamente desahogada, y por tanto están en disposición de ayudar a sus hijas. En cambio, en el caso de las protagonistas Ding Lan y Yu Hui, no dependen de sus padres porque estos tienen una situación económica que no les permite ofrecerles ayuda. Y solo la protagonista Jin Xiaoni no depende mucho de su familia, aunque en realidad no conocemos muy bien el contexto familiar de esta porque no se hacen demasiadas referencias a la historia personal. Debido a esta situación, se sospecha que la relación de menor dependencia de sus familias no ha sido elegida por ellas, sino que viene impuesta por las condiciones precarias de sus familias de origen, situación que ha propiciado que tengan que buscarse sus propios medios de vida.

Por eso, en lo que se refiere a la relación familiar, en esta serie en cierta manera se mezclan situaciones de dependencia y no dependencia, por lo que podemos concluir que se reproduce al mismo tiempo el estereotipo de mujeres dependientes (2 de ellas son dependientes de sus familias), a la vez que intenta introducir el modelo de mujer autónoma que no depende de su familia, en parte porque la situación de sus propias familias es precaria. Hay que tener

en cuenta que las protagonistas, como se ha dicho, son veinteañeras, por lo que la dependencia de sus familias es normal, hasta cierto punto. Si lo comparamos con series españolas, por ejemplo, vemos que podrían asemejarse a *Cardo* (2021), que presenta los conflictos de una joven de veintitantos que quiere ser actriz o *Autodefensa* (2022), la vida de dos jóvenes de veintipocos que quieren vivir intensamente todas las experiencias iniciáticas a su alcance (sexo, drogas, fiestas, riesgos, etc.). Otras series españolas recientes ya comentadas retratan más bien la vida de adolescentes o jóvenes de instituto o universidad como serían *Elite* (2018), *Skam* (de origen sueco con versión española, 2018) y si contemplamos series extranjeras podríamos hablar de la americana *Girls* (2012-2017), la británica *Sex Education* (2019) o la también y más reciente americana *Euphoria* (2019).

7.1.2.5 El sexo como tabú, pero menos

El concepto de la sexualidad de las mujeres chinas ha sufrido cambios tremendos con el desarrollo de la sociedad en los últimos años. Durante mucho tiempo, debido a que la cultura y los valores sociales chinos han estado profundamente influenciados por el confucionismo, la idea de que los hombres son superiores a las mujeres y que los hombres y las mujeres no son iguales ha estado profundamente arraigada en la mentalidad de la ciudadanía (MengZi, traducido por Yang, 2014). Una consecuencia de esta mentalidad es la conversión en tabú de todo lo que tiene relación con el “sexo”, tema prácticamente ausente de la comunicación entre las personas chinas. El comportamiento sexual parecía algo vergonzoso (Liu, 2019). La existencia de conceptos sexuales erróneos y la ausencia de educación sexual no sólo se reflejan en la vida de las personas, sino también en el campo de la comunicación cinematográfica y televisiva, que se interrelacionan mutuamente (Liu, 2019). En las primeras obras cinematográficas y televisivas chinas, estos temas a menudo se evitaban o se expresaban como represión y restricción

sexual (Yang, 2006; Liu, 2019). El público también muestra una actitud reprimida y comedida hacia las tramas relacionadas con el sexo en películas y programas de televisión. Por un lado, existe cierta vergüenza al tener que enfrentar tales "tabúes" en sus conversaciones, pero, por otro lado, también hay mayor curiosidad por saber más y deseos de explorar el tema y verlo expuesto en los diferentes productos culturales (Liu, 2019).

Con la popularización del concepto de igualdad de género que se desarrolló sobre todo a partir de la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer (Beijing, 1995), la introducción de la cultura sexual occidental y la producción de relatos cinematográficos y televisivos en China, junto con el desarrollo del movimiento feminista y el establecimiento de la disciplina sexológica china, la cultura sexual china también ha avanzado hacia una posición más abierta e ilustrada. En esta dirección, gradualmente han comenzado a aparecer expresiones y escenas de carácter más sexual y erótico en obras de cine y televisión (Zhang & Xu, 2005; Yang, 2006; Liu, 2019)

En las sociedades feudales se defendía la castidad de las mujeres. Sin embargo, la sociedad actual aboga por la libertad, los derechos y la autonomía sexual, y relaja las imposiciones ideológicas a las que estaban constreñidas en el pasado. Actualmente existen enfoques e interpretaciones sexuales diversificadas. El enfoque sexual de la sociedad se refleja en los comportamientos sexuales del individuo (Cao, 2009).

La socióloga y feminista china Li Yinhe sostiene que la presión de las normas sociales restringe en gran medida el deseo de sexo extramatrimonial (Li, 2003). Debido a eso, las relaciones sexuales son buenos indicadores para analizar la incidencia de los estereotipos de género y su permanencia o su superación en las sociedades contemporáneas, especialmente en la que nos ocupa, la china. En la serie *Youth Fight* (2019) casi no hay relaciones sexuales explícitas. Sólo encontramos una relación sexual relativamente explícita en el caso de la protagonista Ding Lan. Por ejemplo, el primer novio de Ding Lan, Gao Yuan, debido a que está ansioso por salir con ella, corre a comprar condones, lo que

provoca un accidente automovilístico. Además, cuando Ding Lan y su segundo novio, Zeng Haiming, cenan juntos, tienen una ligera discusión cuando él le dice que no siente que ella manifieste amor por él. Entonces Ding Lan toma la iniciativa de abrazarlo y besarlo, y los dos salen del mismo dormitorio a la mañana siguiente, insinuando así lo que sucedió esa noche.

Aunque las historias de las otras cuatro protagonistas femeninas también incluyen escenas de convivencia con sus novios o interactuando con ellos en una cama doble, no dan una señal directa de que las relaciones sexuales tengan lugar, aunque implícitamente se da a entender que sí ocurran.

Sin embargo, las relaciones extramatrimoniales tampoco es un tema que se destaque por completo en esta serie porque la convivencia en pareja antes del matrimonio se presenta como un fenómeno común. Es decir, por un lado, la serie muestra con cautela las relaciones de las protagonistas, de forma no demasiado explícita, pero, por otro lado, parece que se quiera introducir un concepto menos tradicional de la sexualidad. Lo vemos, por ejemplo, cuando la protagonista Qian Beibei y su novio Shen Yan trabajan y viven juntos en Shenzhen. No solo viven en la misma casa, sino que también viven en la misma habitación y comparten una cama doble. En este momento, los dos están en una relación sentimental, pero no casados. Además, Ding Lan y su novio, Zeng Haiming, también viven juntos mientras trabajan en Beijing. Estos comportamientos son incompatibles con el pensamiento tradicional de que hombres y mujeres no deben tener intimidad entre sí y que las mujeres deben mantenerse alejadas de los hombres antes del matrimonio y practicar la castidad.

Por tanto, las relaciones sexuales que aparecen en esta serie, por un lado, no son lo suficientemente explícitas como para suponer un alegato en favor de la liberación sexual total, pero, por otro lado, también se evita representar a las mujeres como objetos sexuales para los hombres, es decir, desafía el estereotipo de las mujeres hipersexualizadas que aparecen a veces en la ficción televisiva actual de los países occidentales, como España (Instituto de

la Mujer, 2020). Se puede decir que hay un abordaje implícito de una cierta liberalización sexual sin llegar a un exhibicionismo que podría entenderse como excesivo para la mentalidad china.

7.1.2.6 La amistad se sobrepone a la rivalidad

La rivalidad entre las mujeres tiene mucha importancia a la hora de analizar si se reproducen estereotipos de género o no porque en muchas series o películas es frecuente encontrar situaciones de rivalidad entre las mujeres, dando a entender que las peores enemigas de las mujeres son las propias mujeres (Narbona Carrión, 2017). La rivalidad entre las mujeres como un estereotipo existe en muchos contenidos cinematográficos o televisivos, no hay que remontarse a filmes como *Eva al desnudo* (1950) o *Qué fue de Baby Jane* (1962) para saber que esta rivalidad ha nutrido el mundo del celuloide; en muchas ocasiones se observa que las mujeres compiten entre sí por un empleo o por la atención masculina (Holmes, 2012; Narbona Carrión, 2017).
Por ejemplo, se puede recordar la típica película *Armas de mujer (Working Girl,* 1988) en la que Tess McGill (Melanie Griffith) y Katharine Parker (Sigourney Weaver) establecen una relación de rivalidad laboral y también sentimental por Jack Trainer (Harrison Ford). Esta rivalidad refleja un estereotipo de género clásico que no solo no representa adecuadamente la amistad entre mujeres, sino que devalúa enormemente a las mismas al considerar que las mujeres no pueden relacionarse más que como rivales.
La serie de ficción *Youth Fight* (2019), por el contrario, se centra más en la amistad femenina que en la rivalidad entre las mujeres. Aunque sí hay rivalidad entre las mujeres dentro de la subtrama de una de las protagonistas femeninas, Jin Xiaoni, esta rivalidad no aparece entre ella y otra protagonista, sino entre ella y la novia de su exnovio, un personaje femenino insignificante de la serie, y no es una parte importante de su arco narrativo ni de su evolución como personaje. Por eso, se puede afirmar que esta serie desafía el estereotipo de

género sobre la rivalidad entre las mujeres al centrarse más bien en la amistad y complicidad entre los cinco personajes protagonistas, lo cual es algo bastante novedoso en los relatos audiovisuales si lo comparamos con el pasado. En este sentido podemos compararla con la exitosa serie *Sexo en Nueva York* (1998), que fue una de las pioneras en resaltar la amistad de las mujeres por encima de la rivalidad.

7.1.2.7 Entre los sentimientos y el mundo laboral

Suele ser habitual que los personajes en las series de ficción tengan varias metas y padezcan algunos conflictos. En esta investigación solo se va a tener en cuenta la meta y el conflicto principal de cada protagonista femenina con el objetivo de observar si las protagonistas son representadas como sujetos que actúan en la esfera de lo público, o siguen ancladas en el espacio privado e íntimo.

En la serie de ficción *Youth Fight* (2019) solo se encuentra una protagonista, Yu Hui, que preste la mayor parte de su atención al ámbito profesional y cuya meta y conflicto principales son de índole laboral. Es cierto que hay una protagonista con metas académicas, Ding Lan, pero su conflicto principal no sale realmente de la esfera privada, ya que se centra en la relación familiar.

Asimismo, todas las otras tres protagonistas sufren y se enfrentan principalmente a conflictos sentimentales, es decir, durante la mayor parte del tiempo, esas tres protagonistas intentan solucionar los problemas causados por sus relaciones amorosas y afectivas. Sin embargo, una de estas tres protagonistas, Xiang Zhen, tiene una meta laboral y, de hecho, la encuentra después de sufrir un fracaso en sus relaciones sentimentales. Este fenómeno refleja un estereotipo convencional según el cual solo cuando las mujeres no están satisfechas con su pareja o en sus relaciones sentimentales son capaces de salir de la esfera privada y obtener éxito en la esfera pública como hacen los varones (Lacalle y Gómez, 2016).

Así que, desde el punto de vista de las metas y conflictos principales de las protagonistas, la serie intenta retratar tímidamente los papeles de mujeres modernas que han empezado a abandonar los viejos modelos femeninos centrados exclusivamente en el aspecto sentimental: sin embargo, aunque las protagonistas femeninas que aparecen representadas en la serie trabajan, ocupan y desempeñan diferentes actividades en la esfera pública como los varones, no consiguen librarse de la influencia de los aspectos privados, y suelen prestar gran parte de su atención a resolver y enfrentarse con problemas personales y sentimentales.

A modo de conclusión de la serie, *Youth Fight* (2019) intenta reflejar las situaciones de las mujeres veinteañeras en diferentes etapas de sus vidas, desde que se gradúan en la universidad hasta ingresar en el ámbito laboral. En esta serie las protagonistas, como estudiantes universitarias recién graduadas y llegadas al mundo laboral, no tienen condiciones económicas ni un estatus social elevado, y mantienen un cierto grado de dependencia de sus padres hasta tanto no logran ser independientes. Casi ninguna de las protagonistas que aparecen en esta serie de televisión son personas emocionalmente estables, que se evidencia sobre todo cuando enfrentan conflictos sentimentales. Las relaciones y los conflictos sentimentales son los más representados. También cabe mencionar que, aunque esta serie muestra una gran cantidad de relaciones e historias sentimentales, la mayoría de las protagonistas no tienen un final feliz en este aspecto. Por eso, después de experimentar una relación amorosa fallida, cambian el foco de su vida para centrarse en el ámbito profesional. Este puede ser el mensaje que esta serie quiere transmitir. Aunque las relaciones sentimentales son muy importantes, las mujeres necesitan tener sus propios intereses, metas y objetivos, y estas mujeres jóvenes encuentran el coraje de no tener miedo de empezar de nuevo.

7.1.3. Categorías y variables de los personajes secundarios

Tabla 6. Variables de los personajes secundarios de *Youth Fight* (2019)

Personaje	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**
Nombre	**Zhao Cong**	**Zhuang Yi**	**Guan Shan**	**Gao Yuan**	**Zeng Haiming**
Aspecto	Alto Proporcionado Atractivo	Mediano Proporcionado Atractivo	Mediano Proporcionado Atractivo	Alto Proporcionado Normal	Alto, Proporcionado, Normal
Carácter	Extrovertido	Introvertido	Extrovertido	Introvertido	Introvertido
Ocupación	No aparece	Asistente abogado	Jefe empresa	Estudiante	Fotógrafo
Relaciones c/Protag.	Relación sentimental con 1	Relación sentimental con 1	Relación sentimental con 1	Relación sentimental con 3	Relación sentimental con 3
Rivalidad c/ mismo sexo	No	No	No	No	No
Conflicto principal	Familiar	Sentimental	No aparece	Sentimental	Sentimental

Personaje	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**
Nombre	**Luo Su**	**Liu Yu**	**Cheng Yu**	**Jin Xin**	**Shen Yan**
Aspecto	Mediano Proporcionado Atractivo	Alto Proporcionado Normal	Alto Proporcionado Atractivo	Alto Proporcionado Poco atractivo	Alto, Proporcionado, Atractivo
Carácter	Extrovertido	Introvertido	Extrovertido	Extrovertido	Introvertido
Ocupación	Fotógrafo	Director casa subastas	Empleado fianzas	Empleado	Jefe empresa de juegos
Relaciones c/ Protagonistas	Relación sentimental con 3	Relación sentimental con 3	Relación sentimental con 2	Múltiples	Relación sentimental con 2

Rivalidad c/ mismo sexo	No	No	Sí	Sí	Sí
Conflicto principal	No aparece	No aparece	Sentimental	Sentimental	Laboral

Personaje	**11**	**12**	**13**	**14**
Nombre	**Lin Sen**	**Yu Fan**	**Bai Lang**	**Song Yi**
Aspecto	Mediano Proporcionado Normal	Mediano Proporcionado Normal	Mediano Delegado Normal	Alto Proporcionado Normal
Carácter	Extrovertido	Extrovertido	Extrovertido	Extrovertido
Ocupación	Productor del cine	Editor	Entrenador	Representante
Relaciones c/ Protagonistas	Relación sentimental con 5	Relación sentimental con 4	Relación sentimental con 4	Relación sentimental con 4
Rivalidad c/ mismo sexo	No	Sí	Sí	No
Conflicto principal	Laboral	Sentimental	Sentimental	Sentimental

Todos los personajes secundarios de esta serie son masculinos, así que hemos eliminado la casilla del Sexo. Además, la mayoría de ellos tienen una relación sentimental con una de las protagonistas femeninas. Solo hay una excepción, que es Jin Xin. Jin Xin está enamorado de la protagonista Qian Beibei pero, sin embargo, esta nunca acepta su amor, sino que le trata como a su mejor amigo. En realidad, Jin Xin es un amigo muy importante de las protagonistas femeninas, y mantiene principalmente una relación estrecha de amistad con Xiang Zhen y Qian Beibei.

Casi todos los personajes secundarios (en otras palabras, los personajes masculinos) de esta serie tienen un trabajo estable. No aparece la ocupación

de Zhao Cong porque ese personaje está enfrentándose a problemas familiares durante la mayor parte de la serie. Pero vemos que entre las profesiones aparecen algunas como jefe de empresa, representante de ventas, fotógrafo, asistente de abogado, productor de cine, director casa de subastas, etc. Es decir, el estatus social y económico de los hombres está en casi todos los casos (menos en uno cuya profesión no aparece) por encima del estatus económico de las protagonistas, lo que de alguna manera reproduce la división sexual del trabajo convencional y la atribución a los hombres de mayor protagonismo laboral. Algunos son jefes o directores, no simples empleados, lo que contribuye a reforzar la idea de que los hombres han obtenido mayores logros profesionales que las mujeres, que siempre quedan por debajo en categoría laboral, y, por lo tanto, también económica (*Gender Bias Withour Borders*, 2015).

Como la serie se centra en las mujeres como protagonistas, se sabe poco de la vida personal de los personajes secundarios, siempre subordinados al protagonismo femenino. Las razones para la aparición de personajes masculinos es su relación con las protagonistas, por ello el conflicto principal de la mayoría de los personajes secundarios es sentimental, ya que los vemos en relación con las protagonistas.

No obstante, de entre los personajes secundarios, Luo Su, el tercer novio de Ding Lan, y Guan Shan, el tercer novio de Xiang Zhen, no dan señales de que sus respectivas separaciones les afectara demasiado, así que no aparecen con conflictos sentimentales; no se ha detectado ningún conflicto más importante en ellos. Por eso, no aparece un conflicto principal en estos dos personajes secundarios.

Con respecto a Liu Yu, este es el cuarto novio de la protagonista Ding Lan, que se casa con ella al final de la serie. Dado que tienen un final feliz, este personaje no tiene conflictos sentimentales, y tampoco tiene conflictos más importantes.

7.1.4 Análisis interpretativo

A continuación, se hace un breve análisis globalmente considerado de los personajes secundarios de la serie *Youth Fight* (2019), aplicando las categorías y variables establecidas con el objetivo de revisar si hay algún estereotipo de género que se reproduzca o por el contrario se evita en las características básicas de estos personajes.

7.1.4.1 Los hombres son más extrovertidos que las mujeres

En primer lugar, ya se ha comentado que todos los personajes secundarios de esta serie son hombres, ya que las protagonistas forman parte de un grupo femenino de cinco amigas que interactúan con otros personajes en las diferentes tramas y subtramas.

La mayor parte de los personajes masculinos secundarios de esta serie son hombres altos, proporcionados y normales, es decir, en los que no destaca especialmente un gran atractivo personal. Pero también hay 6 personajes secundarios masculinos a los que se les puede aplicar el adjetivo de atractivos, al menos desde la percepción de las protagonistas. Parece que, al igual que sucede con las protagonistas femeninas, la serie destaca la belleza de los hombres al presentar personajes masculinos que también son atractivos físicamente. Por un lado, es por las necesidades de la trama, y por otro, es para atraer a un público femenino proponiendo estéticas diferentes.

Los estándares de belleza de los hombres a menudo se refieren a múltiples dimensiones como altura, peso, complexión física, color de piel, masa muscular, etc. El estándar de belleza en sí es un juicio subjetivo y cambia según las diferentes regiones, es decir, el juicio sobre la belleza masculina también está relacionado con diferentes zonas geográficas, diferentes historias, culturas y épocas (Simonova, 2023). Por ejemplo, en Corea del Sur y otras regiones del este de Asia, en comparación con los países occidentales que

prefieren líneas musculosas para la belleza masculina, las figuras esbeltas, la vitalidad, así como los trajes y maquillaje más modernos son muy valorados. El temperamento no es sólo masculino, sino que también incorpora algunos rasgos de feminidad (Durkee, Polo y Pita, 2019; Lee Yang, Koeppel y Vazquez, 2022). Esto está más en línea con la estética de los hombres en Corea del Sur y los países del este de Asia.

Los personajes masculinos atractivos de esta serie de televisión se ajustan básicamente a la estética masculina actual del este de Asia, con figuras esbeltas o bien proporcionadas, sin líneas musculares demasiado destacadas y con un temperamento que mezcla elementos considerados masculinos con otros más femeninos; por ejemplo, tienen cuerpos musculosos, pero no demasiado, con rasgos suaves, piel clara, puente nasal alto, párpados dobles, ropa a la moda (Lee Yang, Koeppel y Vazquez, 2022).

Sin embargo, según lo que muestra esta serie de ficción, hay una diferencia en cómo se representan los comportamientos de los hombres y de las mujeres, en consonancia con las reglas sociales de dominación masculina en una sociedad patriarcal. Debido a su belleza, las mujeres atraen a los hombres, pero son estos en quienes recae la responsabilidad de iniciar la conversación o establecer una relación sentimental con las mujeres. Las mujeres hermosas y encantadoras se convierten en presa de los hombres y en trofeos de disputa entre ellos (Wolf, 1994). Es decir, la belleza hace que las mujeres sean elegidas y, al mismo tiempo, el atractivo de ellos hace que los hombres tengan capacidad para elegir.

Con respecto a sus rasgos psicológicos, hay diez personajes masculinos extrovertidos y cuatro introvertidos. Durante mucho tiempo, según los estereotipos de género tradicionales, los hombres debían ser independientes, asertivos, autosuficientes y orientados al logro, ocupando un lugar preferente en el espacio público (Castillos Mayén & Mòntes-Berges, 2014), así que es normal encontrar personajes masculinos con una personalidad extrovertida porque siempre necesitan participar en las actividades sociales de la esfera

pública. Aquí podemos ver, por tanto, que se reproduce de alguna manera un estereotipo de género, según el cual se otorga más protagonismo a los hombres a la hora de iniciar una relación. De ellas se espera que “inviten” sutilmente al personaje masculino y en este recae el rol de iniciar el contacto preliminar.

7.1.4.2. Los hombres tienen mayor estatus profesional que las mujeres

Es obvio que, si comparamos la ocupación de las protagonistas femeninas, las de los personajes secundarios masculinos son mucho más estables. Asimismo, su ocupación representa claramente la posición de los hombres en la esfera pública. Por ejemplo, en el estudio citado *Gender Bias Without Borders* (2015), se pone de relieve que el 70,2% de los personajes masculinos en los productos audiovisuales en China tienen una ocupación, mientras se constata que de las mujeres solo del 51,5% se señala específicamente su ocupación.

Por otra parte, el mundo laboral de los hombres es más amplio, abarcando diversos campos como la tecnología, la economía, la política, la administración, la literatura y el arte, mientras que el trabajo de los personajes femeninos solo se queda en el ámbito de la literatura y el arte o la psicología o en los trabajos relacionados con la moda y la belleza. En el estudio citado (2015) de forma global (sin diferenciación por países) los hombres que aparecen en los filmes ejercen ocupaciones en la administración, los negocios y en la política en porcentajes que van del 66% al 88% mientras las mujeres se mueven en unos porcentajes que va del 11% al 33%, en los mismos sectores. En cambio, los porcentajes en el ámbito de la Salud se acercan mucho más, con un 59,4% entre los hombres y un 49,4% de mujeres, aunque si afinamos un poco, se observa que entre el personal de enfermería las mujeres son el 80% mientras que entre los doctores y managers sanitarios representan solo el 15,7%. Estos porcentajes corresponden al estudio global de *Gender Bias Without Borders* (2015), que como ya se ha comentado, analizó los filmes más populares de 10

zonas geográficas en 2012, entre las cuales se incluyó China.

Entre los roles desempeñados en la serie analizada hay más hombres en posiciones de liderazgo o posiciones más destacadas en la industria.

Se puede ver que, en esta serie, los hombres siguen apareciendo como profesionales o líderes que se ajustan a los estereotipos de género, (Liu & Zhang, 2014; Castillos Mayén & Mòntes-Berges, 2014), y en casi todos los casos ellos tienen un mayor estatus económico que las protagonistas.

7.1.4.3 Relación de los personajes secundarios con las protagonistas

Casi todos los personajes segundarios, en el caso de *Youth Fight* (2019), tienen una relación sentimental con una de las protagonistas femeninas. En este sentido, las relaciones sociales de las mujeres de esta serie, si no tenemos en cuenta las interacciones entre las propias protagonistas, se establecen con los personajes del otro sexo en el aspecto emocional.

Es decir, esta serie de televisión define la relación entre personajes de distinto sexo y edades similares como una necesaria relación sentimental o romántica, y no presta demasiada atención a otro tipo de relaciones sociales entre hombres y mujeres. Así, solo hay una relación de amistad: entre el personaje secundario Jin Xin y la protagonista femenina Xiang Zhen. Aparte de esto, todas las relaciones que aparecen en la serie entre los personajes masculinos secundarios y los femeninos protagonistas son relaciones sentimentales o amorosas. Dado que esta serie tiene como objetivo mostrar a las mujeres modernas y los retos a los que se enfrentan en la sociedad actual, el hecho de que existan tantas relaciones con hombres refleja que las mujeres modernas siguen prestando atención principalmente a estos aspectos emocionales, en concordancia con los estereotipos de género tradicionales sobre las mujeres (Liu & Zhang, 2014).

7.1.4.4. Rivalidad: Los hombres compiten entre sí por las mujeres

La sociedad proyecta expectativas distintas sobre los hombres y las mujeres, por lo que ambos sexos responden de manera diferente a los conflictos. Los hombres tienden a actuar mediante la violencia física, mientras que las mujeres tienden a adoptar un enfoque menos directo porque la sociedad espera que sean gentiles y amables (Simmons, 2002). Es precisamente por esto que la rivalidad entre mujeres se convirtió en el foco de muchas obras mediáticas o literarias en el pasado.

Sin embargo, la serie *Youth Fight* (2019) presenta más rivalidades entre hombres que entre mujeres. La rivalidad entre los hombres es mostrada de una forma más directa, incluida la violencia física. Por ejemplo, entre Cheng Yu, el exnovio de la protagonista Qian Beibei, y Jin Xin, su admirador, hay más de un conflicto, incluidos verbales y físicos. El más grave es que Cheng Yu entra en un estado mental paranoico pretendiendo estar con Qian Beibei para siempre. Lleva a Qian Beibei a la playa y la amenaza con morir juntos. Para salvar a Qian Beibei, Jin Xin, su admirador, conduce también hasta el mismo lugar. Los dos autos chocan entre sí y tras salir de los respectivos automóviles, ambos hombres se enzarzan en una pelea a puñetazos, que solo finaliza con la presencia de la policía, que pone fin al conflicto.

Además, los personajes masculinos no mantienen amistad entre ellos tras haber discutido o peleado. La causa de todos estos enfrentamientos y rivalidades en que incurren los personajes secundarios, incluidos algunos actos violentos, siempre son las mujeres. Los hombres en esta serie rivalizan entre sí por las mujeres, a las que tratan como si fueran accesorios de ellos, trofeos que han de conquistar. A través de la rivalidad entre los hombres, a las mujeres se les otorga literalmente la posición de “la otra” de la que ya hablaba Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949).

7.1.4.5 Los conflictos sentimentales son la razón de ser de los secundarios

El personaje Zhao Cong se enfrenta principalmente a un conflicto familiar, que es la causa principal de la separación entre él y la protagonista Xiang Zhen. El personaje Shen Yan se centra mucho en su carrera y por eso se enfrenta principalmente a un conflicto laboral. Asimismo, dado que él pasa mucho tiempo en el trabajo y no toma en consideración a su novia, la protagonista Qian Beibei, acaban separándose. Aparte de estos dos, todos los otros conflictos principales de los personajes secundarios en esta serie son conflictos sentimentales. Además, aunque el conflicto principal de Zhao Cong y Shen Yan no es sentimental, tiene un efecto en su relación. Así, se puede deducir que la función principal de esos personajes secundarios, todos masculinos, es crear una conexión sentimental con las protagonistas femeninas. Este fenómeno representa una limitación en el mundo de las mujeres modernas porque la serie destaca demasiado los problemas sentimentales de las mujeres, así que se siguen reproduciendo los convencionales estereotipos de género referidos a la relación entre ambos sexos (Liu & Zhang, 2014; Castillos Mayén & Mòntes-Berges, 2014).

7.2. *Twenty Your Life On* (2020 y 2022)

La otra serie que se centra en las vidas de mujeres en torno a los veinte años es *Twenty Your Life On,* que ha contado con dos temporadas hasta 2023. La primera se emitió en 2020 y contaba la historia de cuatro chicas de unos 22 años que estudian en la universidad de una ciudad grande de China, Shenzhen. Las cuatro chicas veinteañeras son Jiang Xiaoguo, Liang Shuang, Duan Jiabao y Luo Yan. La segunda temporada de esta serie se transmitió en 2022, y se centraba en la historia de estas mismas cuatro mujeres cuando tienen alrededor de 25 años. Pero hay un cambio pequeño: aunque la segunda temporada mantiene los personajes femeninos de la primera, una de ellas, Luo Yan, no puede ser considerada personaje principal de la segunda temporada porque su presencia disminuye mucho y no se le dedica demasiada atención

en la historia, mientras que se añade un nuevo personaje femenino como nueva protagonista, llamada Ding Yixuan.

Así que cada temporada de esa serie tiene cuatro protagonistas femeninas, pero no son las mismas. Además, los personajes femeninos que se mantienen de la primera temporada a la segunda temporada también experimentan muchos cambios. Por eso, a continuación, voy a establecer las categorías a analizar de las protagonistas femeninas para las dos temporadas de la serie *Twenty Your Life On* (2020 y 2022). Después de ofrecer una visión general de las características básicas de las protagonistas femeninas, se realizará un análisis de las variables establecidas con el objetivo de ver si se reproducen o se evitan los estereotipos de género según los hemos analizado en la primera de las series y se ha establecido como objetivo central de esta investigación. Se actuará de la misma manera que hemos hecho con la serie anterior.

En la primera temporada de *Twenty Your Life On* (2020) hay cuatro protagonistas femeninas y seis personajes secundarios, todos masculinos. En la segunda temporada (2022) hay cuatro protagonistas femeninas y cinco personajes secundarios, también masculinos.

7.2.1. Categorías y variables de las protagonistas de la primera temporada

Tabla 7. Variables de las protagonistas femeninas de *Twenty Your Life On* temporada 1 (2020)

Personaje	**1**	**2**	**3**	**4**
Nombre	Jiang Xiaoguo	Liang Shuang	Duan Jiabao	Luo Yan
Rasgos físicos	Baja Delgada Normal	Alta Delgada Atractiva	Mediana Sobrepeso Normal	Mediana Delgada Normal
Carácter	Extrovertida	Introvertida	Extrovertida	Introvertida

Ocupación	Múltiple	Múltiple	Múltiple	Diseñadora
Relación sentimental	No aparece	Múltiple	Única	Única
Relación familiar	Independiente	Independiente	Dependiente	Independiente
Relación sexual	No aparece	Posible	No aparece	No aparece
Rivalidad femenina	No	No	No	No
Meta principal	Laboral	Laboral	Laboral	Laboral
Conflicto principal	Laboral	Laboral	Laboral	Familiar

Breve descripción de los personajes

Jiang Xiaoguo

Jiang Xiaoguo es una mujer baja, delgada y no especialmente atractiva según los cánones estéticos actuales. Así que no se puede decir que cumpla el ideal canónico de belleza al que ya hemos hecho referencia al describir el término atractivo, aunque tampoco es fea. Tiene una personalidad extrovertida. A diferencia de su amiga, Liang Shuang, no entiende nada de moda. Por un lado, le gusta ayudar a los demás y, por otro lado, dado que siempre ha sido una estudiante con excelentes notas, se muestra expansiva con sus compañeros y colegas. Su ocupación es múltiple porque, al principio de la historia de esta temporada es estudiante del cuarto curso de grado de la universidad. Además, dado que tiene que prepararse para la graduación, empieza a buscar trabajo fuera de la universidad, así que se convierte en pasante de una empresa relacionada con las finanzas.

En la primera temporada de esta serie hay un hombre del que ella se enamora, llamado Zhou Xun, su jefe en la empresa Puling, donde ella hace prácticas. Además, hay un chico llamado Duan Zhenyu, el hermano menor de otra protagonista femenina, al que ella le gusta y que también estudia en la misma universidad. Desde el principio hasta el final de la serie, Jiang Xiaoguo permanece soltera.

Jiang Xiaoguo no depende de su familia. Su madre y padre están divorciados y la joven solo está en contacto con su madre. Pero ella es una chica independiente que no necesita su apoyo emocional ni económico. Por el contrario, ella siempre trabaja mucho para ayudar a su madre.

Como no tiene relaciones sentimentales en esta temporada de la serie, tampoco tiene relaciones sexuales. Sin embargo, mantiene una actitud abierta sobre los comportamientos sexuales, y guarda condones para sus amigas cuando ellas los necesiten.

Jiang Xiaoguo no experimenta rivalidad entre mujeres por causas sentimentales. Experimenta una sana competencia durante sus prácticas, pero esto no tiene nada que ver con el sexo, por lo que no lo trato como una rivalidad entre mujeres. Las personas que ingresan a la empresa como pasantes al

mismo tiempo que Jiang Xiaoguo son hombres y mujeres, aunque la mayoría las mujeres. Pero la competencia entre todas ellas es más bien por ver quién obtendrá el empleo; si bien la relación no es amistosa, no es suficiente para constituir una relación hostil.

La meta principal de esta protagonista y su conflicto principal es laboral. Jiang Xiaoguo es una estudiante excelente y siempre tiene un plan muy claro para el futuro, es la primera del elenco en encontrar trabajo y se centra mucho en él. Por eso, conseguir un trabajo fijo después de graduarse es su meta principal. En su etapa de becaria, sus principales retos son hacer frente a las exigencias de su puesto y enmendar sus errores.

Evolución del personaje: Jiang Xiaoguo pasa de ser una estudiante universitaria a punto de graduarse, que carece de experiencia social y está acostumbrada a hablar demasiado, a una recién llegada que experimenta las tribulaciones propias del ámbito laboral.

Liang Shuang

Liang Shuang es una chica alta, delegada, atractiva e introvertida. Es muy disciplinada, bondadosa y atenta, pero callada. No es buena para comunicarse con la gente. Suele entrar en conflicto con sus conocidos por su mal humor y a veces no se lleva bien con los demás. En realidad, ella es una persona bondadosa que ayuda y cuida de los demás, pero que no siempre se expresa correctamente.

Al igual que Jiang Xiaoguo, su ocupación es múltiple, ya que también empieza como estudiante universitaria de cuarto curso. Antes de graduarse decide ser una *blogger* de moda y belleza porque lo único que le interesa es la moda y la cosmética. Al mismo tiempo, es una persona estricta consigo misma en cuanto a la belleza se refiere. Suele levantarse muy pronto a correr y a hacer deporte para mantenerse en forma. Nunca bebe agua ni cena por la noche y, además, para mantener su figura, no come comidas picantes y come muy poca carne, prefiriendo las verduras. Para mantener el buen estado de piel, casi todos los días se va a dormir antes de las diez y media de la noche. Por eso, trabaja mucho para convertirse en una *blogger* popular de moda y la belleza.

En cuanto a sus relaciones sentimentales, tiene dos novios en esta temporada. Uno aparece al principio de la serie y el otro se convierte en su novio al final de la temporada. Su primer novio no tiene mucha importancia en la historia global. Aunque establece una relación romántica con Liang shuang, él la engaña pues tiene otra novia y tiene intenciones de casarse con ella. Al saber esto, Liang Shuang se separa de él, muy decepcionada.

El segundo novio se llama Zhao Youxiu. Al principio mantienen una relación profesional, ya que Liang Shuang es ya una *blogger* y Zhao Youxiu es su fotógrafo. Los dos tienen algunos conflictos laborales, pero después de conocerse durante un tiempo, surge la atracción. Por eso, al final de la primera temporada se convierten en pareja.

Liang Shuang tampoco depende de su familia. Desde muy pequeña, Liang Shuang vive con su abuela porque sus padres no pudieron dedicarle mucho tiempo debido a su trabajo. Por eso, Liang Shuang mantiene una relación

estrecha con su abuela, pero no con sus padres. Liang Shuang realiza llamadas frecuentes a su abuela, pero no suele contarle sus preocupaciones personales. A veces le pide opinión, pero generalmente no es una persona que mantenga una relación dependiente con su familia.

Es posible que mantuviera relaciones con su primer novio porque al principio de la historia ella vive en la casa de él en lugar de en el campus universitario. Mantiene una actitud abierta sobre el sexo, y aconseja a sus amigas sobre ello. Liang Shuang tampoco mantiene rivalidad con otras mujeres. Sin embargo, tiene conflictos pequeños con otras chicas por motivos laborales o para defender a su amiga. Los conflictos se presentan de forma directa y no soterrada.

Desde el momento en que ella decide convertirse en una *blogger* de moda y belleza trabaja constantemente para lograr esa meta, y sus experiencias como *blogger* ocupan la mayor parte de su papel en la trama. Se enfrenta a muchas dificultades en su carrera, pero siempre busca y encuentra soluciones. Por tanto, sus metas y conflictos principales son de carácter laboral.

Evolución del personaje: Con respecto a su arco narrativo Liang Shuang empieza siendo una chica agresiva con mal genio y algo presuntuosa; después de experimentar algunos reveses no tiene miedo de empezar de nuevo, convirtiéndose en una entusiasta de la moda pero manteniendo los pies en la tierra.

Duan Jiabao

Duan Jiabao es una chica con un aspecto normal, que no destaca demasiado, una altura media y con un poco de sobrepeso si se considera el canon de delgadez actual. Tiene una personalidad extrovertida y se le da bien comunicarse con los demás. Es una chica muy amable, bondadosa, vivaz y elegante, pero también es algo perezosa y poco constante en sus metas.

Su ocupación es múltiple: por un lado, es una estudiante universitaria del cuarto curso y, por otro, tiene dos aficiones, las comidas sabrosas e informarse sobre las celebridades, por lo que ha conseguido hacer prácticas con una agente de negocios de famosos. Acaba trabajando como la agente de Liang Shuang, su amiga *blogger*.

En la primera temporada, Duan Jiabao inicia una relación sentimental con un hombre llamado Xiong Zhi. Los dos se conocen en un restaurante y comparten su afición por la comida: a Duan Jiabao le gusta comer y a Xiong Zhi le gusta cocinar. Sin embargo, al final Duan Jiabao decide separarse de Xiong Zhi porque ella acaba dándose cuenta de que él es una buena persona, pero del

que no está realmente enamorada. Por eso, al final de la trama Duan Jiabao acaba soltera y sin compromiso.

Duan Jiabao es la protegida y la favorita de su familia. Tiene un hermano menor pero sus padres siempre le prestan más atención a ella, dándole todos los caprichos que quiere. Por eso, sí es dependiente, pero solo en el aspecto económico. Aunque por sí misma no gana mucho dinero, tiene un alto nivel de vida. Además, siempre intenta solucionar los problemas económicos que se encuentra en su trabajo con el dinero de su familia. Pero no depende emocionalmente de su familia y casi nunca busca el consuelo de sus padres.

No se observa si tiene relaciones sexuales, aunque sí mantiene una relación sentimental. Duan Jiabao dedica mucho tiempo a su proyecto empresarial con Liang Shuang, y casi no tiene tiempo para las cuestiones amorosas. La actitud de Duan Jiabao sobre el sexo es confusa, porque ella no está en desacuerdo con las relaciones prematrimoniales, pero le avergüenza hablar del tema.

No tiene rivalidad con otras mujeres. Aunque a ella le gusta Zhao Youxiu, el fotógrafo que trabaja junto a Liang Shuang, se mantiene alejada de él para no entrar en conflicto con su amiga. Cuando Duan Jiabao se da cuenta de que los dos se gustan, no compite contra Liang Shuang. Así que no existe la rivalidad entre mujeres ni compiten por un hombre.

Duan Jiabao es una persona a quien le importa mucho su trabajo. Por eso, dedica mucho tiempo a su carrera y lleva a cabo muchos esfuerzos para convertirse en una buena agente. Debido a su inexperiencia, a veces comete errores y debe enfrentarse a varios retos. Así, su meta y conflicto principal son laborales.

Evolución del personaje: Con respecto al arco narrativo de personaje, al principio ella no comprende mucho el funcionamiento de la sociedad en general; por su procedencia de una familia adinerada no le da mucha importancia al dinero y no tiene en cuenta su futuro personal. Después de trabajar como agenta durante un período de tiempo, consigue sus metas.

Luo Yan

Luo Yan es una chica con un aspecto normal, no especialmente atractiva según los cánones de belleza ya comentados, de altura media y muy delgada. Es morena y tiene el cabello corto. Tiene una personalidad muy introvertida y sensible, y prefiere guardarse las emociones para sí misma.

Su ocupación es múltiple porque empieza como una estudiante que se prepara para el acceso a su posgrado y acaba dedicándose a la planificación de eventos en un parque de atracciones.

Tiene una relación sentimental con un hombre llamado Lu Ran. Los dos tienen hábitos y gustos comunes y se llevan muy bien. Al final se separan por un escándalo en el que se ve involucrada la madre de ella.

Luo Yan no tiene muy claro su futuro, y su madre suele fijar sus metas por ella, algo que no le gusta. Por eso, Luo Yan corta el contacto con su madre para buscar su independencia y rechaza su ayuda. Al final de la serie no depende de su familia.

Aunque tiene cierta disposición a mantener relaciones íntimas con sus parejas,

por diversas circunstancias accidentales las relaciones no se acaban consumando.

Luo Yan no tiene rivalidad con otras mujeres. Su meta principal es encontrar un trabajo ideal por ella misma sin ayuda de los contactos de su madre. Su conflicto principal es familiar porque durante la mayor parte de la serie tiene conflictos con su madre, de la que sospecha que está cometiendo actos ilícitos. Después de que esta admite su error, Luo Yan perdona a su madre y recompone la relación con ella.

Evolución del personaje: El principal problema de Luo Yan es la relación con su madre, con la que no se comunica tras la muerte de su padre. En el arco narrativo, el personaje enfrenta diferentes conflictos familiares, pero al final madre e hija dejan a un lado el rencor y sus diferencias y encuentran el modo de comunicarse y de llevarse bien.

7.2.2. Categorías y variables de las protagonistas de la segunda temporada

Tabla 8. Variables de las protagonistas femeninas de *Twenty Your Life On* temporada 2 (2022)

Personaje	**1**	**2**	**3**	**4**
Nombre	Jiang Xiaoguo	Liang Shuang	Duan Jiabao	Ding Yixuan
Rasgos físicos	Baja Delgada Normal	Alta Delgada Atractiva	Mediana Sobrepeso Normal	Mediana Proporcionada Normal
Carácter	Extrovertida	Introvertida	Extrovertida	Introvertida
Ocupación	Múltiple	Múltiple	Múltiple	Múltiple
Relación sentimental	Única	Múltiples	Única	Única
Relación familiar	Independiente	Independiente	Dependiente	Independiente

Relación sexual	No aparece	Posible	No aparece	Sí
Rivalidad	No	No	No	No
Meta principal	Laboral	Laboral	Laboral	Laboral
Conflicto principal	Laboral	Laboral	Familiar	Sentimental

En la segunda temporada de la serie, hay tres protagonistas que coinciden con las de la primera temporada. Aunque sí hay pequeños cambios en sus caracteres, en términos generales, la imagen y la personalidad de las tres protagonistas no ha cambiado. Por eso, no vamos a ahondar sobre estos datos, sino que solo nos centraremos en los cambios acaecidos durante esta temporada, y además se introducirá brevemente el personaje femenino nuevo de esta temporada de la serie.

Jiang Xiaoguo

Al principio de la segunda temporada de la serie, la protagonista Jiang Xiaoguo ya es una empleada fija de una empresa de finanzas. Su ocupación es múltiple; en la segunda mitad de esta temporada abandona la empresa porque no comparte los valores de la compañía y se convierte en una consejera de inversión.

En esta temporada, Jiang Xiaoguo tiene una relación sentimental. Su novio se llama Qi Song. Qi Song y Jiang Xiaoguo se conocieron muy jóvenes, ya que ambos son compañeros de Bachillerato y, por otro lado, sus madres son amigas. Se vuelven a encontrar porque los dos trabajan en la misma empresa. Los dos son muy distintos en el trabajo. Jiang Xiaoguo siempre está muy nerviosa y trabaja duro; en cambio, Qi Song trabaja con más tranquilidad y disfruta más la vida. Después de trabajar junto a él, Jiang Xiaoguo tiene una especie de epifanía y empieza a disfrutar de la vida y a no centrarse tanto en su trabajo. Pero más tarde ambos abandonan la empresa por algunas decepciones laborales. Aunque en esta temporada de la serie Jiang Xiaoguo sí tiene una relación sentimental la serie no muestra ni explícita ni implícitamente que los dos tengan una relación sexual.

Al igual que durante la primera temporada, sigue siendo una persona muy emprendedora. En comparación con otros personajes, el trabajo es lo más importante en su vida, con el fin de ganar dinero para comprar una casa, lo que le acarrea no pocas dificultades laborales. La meta y el conflicto principales son laborales.

Evolución del personaje: Sobre el arco narrativo del personaje de Jiang Xiaoguo en esta segunda temporada de la serie, lo más llamativo es que ella al principio trabaja demasiado, está bajo una tremenda presión, ve a sus colegas como competidores y su único propósito es ganar dinero. Al final, ella recupera su meta original de trabajar en la industria financiera que era ayudar a que los buenos proyectos empresariales tuvieran éxito a través de buenas inversiones, y puede disfrutar de la vida mientras dedica menos tiempo al trabajo.

Liang Shuang

Liang Shuang ya es una celebridad en la segunda temporada de la serie. Sin embargo, aspira a tener su propia marca de moda. Por eso, al tener la oportunidad de participar en la creación de una nueva marca de joyería decide aceptar ese desafío. Al final de esta temporada, ella se convierte en la fundadora de una marca de joyería.

Su relación sentimental con el personaje secundario, Zhao Youxiu, se mantiene también en la segunda temporada. No obstante, debido a los trabajos de ambos, aunque se aman, los dos se dan cuenta de que ya no tienen el mismo ritmo de vida y de que no son compatibles. Finalmente, los dos se separan de manera amistosa.

Al final de esta temporada, Liang Shuang se empareja con un nuevo novio llamado Jiang Lanzhou. Este hombre es el jefe de la compañía donde ella trabaja. Tanto en su vida como en el trabajo, Liang Shuang siempre es muy asertiva, algo muy atractivo para Jiang Lanzhou. Después de que Liang Shuang termine con su primer novio, el jefe empieza a interesarse por ella,

acompañándola o ayudándola cuando lo necesita. Al final de la temporada, Liang Shuang se enamora de él y lo acepta como su novio. Es posible que ella haya mantenido relaciones sexuales anteriormente porque vivía con su exnovio.

La meta principal de Liang Shuang en esta temporada de la serie es tener una marca propia de moda o belleza, por eso su meta principal es laboral. Además, como es una celebridad que cada día dedica más tiempo al trabajo, experimenta varios problemas laborales, lo que constituye su conflicto principal.

Evolución del personaje: Al analizar el arco narrativo de esta protagonista, encontramos que Liang Shuang pasa de ser una mujer que a menudo ignora los esfuerzos y las emociones de sus compañeros en el trabajo, porque no es buena para comunicarse con los demás, a ser una persona que entiende el trabajo en equipo y reconoce los esfuerzos de los demás.

Duan Jiabao

La ocupación de esta protagonista femenina en esta temporada es múltiple, ya que ella también experimenta un cambio en su vida. Debido a la riqueza de su familia, su padre le permite fundar una empresa de entretenimiento, aunque

fracasa pronto por su mala gestión. Al mismo tiempo, su familia se enfrenta a una crisis económica y tiene que endeudarse. Por eso, Duan Jiabao tiene que liquidar su empresa y encontrar un nuevo trabajo. Pasa a ser empleada de otra empresa de entretenimiento. Así que ella pasa de ser una niña rica a una persona común, y de empresaria a una mera empleada.

Tiene una nueva relación sentimental en esta temporada de la serie. Su novio se llama Yin Shang y es una estrella no demasiado famosa que pertenece a su empresa de entretenimiento. Tras algunos conflictos laborales y malentendidos ambos acaban siendo pareja.

Debido a una crisis económica, sus padres están bajo una tremenda presión. También ella ha pasado de ser una niña que depende económicamente de sus padres en la primera temporada a una persona independiente que ha de resolver sus propios problemas.

En esta temporada no se observa que Duan Jiabao tenga relaciones sexuales. Su meta en esta temporada es ganar dinero y ayudar a sus padres a sobrellevar la crisis económica y luego continuar con su meta para convertirse en agente. Se trata de una meta laboral. Y sin duda, el problema principal al que se enfrenta es la crisis económica de su familia, que trastoca su modo de vida: le cuesta mucho tiempo adaptarse a su falta de dinero y a los conflictos que esto provoca. Aunque tiene problemas laborales, su conflicto principal es familiar.

Evolución del personaje: El arco narrativo del personaje Duan Jiabao está condicionado por la crisis económica de su familia. Ha pasado de ser una persona que no tiene conciencia del valor del dinero a ser una persona que sabe valerse por sí misma y a planificar su economía personal.

Ding Yixuan

Ding Yixuan es una nueva protagonista femenina que aparece por primera vez en la segunda temporada de esta serie. No destaca por su altura, figura o apariencia, tampoco destaca por su belleza, aunque no es fea. Tiene una personalidad introvertida. Es una chica gentil, cuidadosa, tranquila y tímida.

Su ocupación es múltiple porque tiene un trabajo formal y una segunda ocupación. El trabajo principal de Ding Yixuan es de recepcionista de un hospital veterinario. Además, le gusta mucho escribir y, cuando tiene tiempo libre, se dedica a escribir una novela romántica. Sueña con ser una escritora y escucha las sugerencias de las demás y de sus lectores.

En esta temporada de la serie, ella tiene un novio que se llama Zhu Zhouchen, veterinario del hospital de mascotas donde trabaja. Mantienen la relación sentimental a distancia ya que Zhu Zhouchen ha de ir a estudiar a otra ciudad.

A diferencia de otras protagonistas, Ding Yixuan vive y trabaja en su pueblo natal, y por eso es más fácil para ella reunirse con su familia. Mantiene un contacto estrecho con sus padres, aunque no depende de su familia. No vive con ella ni pide su apoyo económico o moral.

Esta protagonista tiene relaciones sexuales con su novio. Esto es seguro porque hay una escena en esta temporada de la serie en el que las otras protagonistas femeninas le preguntan a Ding Yixuan directamente sobre este tema.

No existe rivalidad con otras mujeres. Su meta principal es convertirse en una escritora exitosa y, por eso, es de aspecto laboral. Con respecto a su conflicto principal, se trata de la relación a distancia con Zhu Zhouchen y su primera relación amorosa: por eso, no sabe qué hacer cuando está con él y esa inexperiencia a veces causa tensiones y conflictos entre ambos, aunque de fácil solución. Su conflicto principal es de carácter sentimental.

Evolución del personaje: Con respecto a su arco narrativo, Ding Yixuan es una persona tímida a la hora de expresar sus emociones, es soñadora y se imagina el amor como en las novelas; poco a poco se atreve a expresar sus pensamientos con las personas que la rodean y empieza a aceptar mejor la realidad.

7.2.3. Análisis interpretativo

A continuación, se presenta un análisis interpretativo de las tramas y personajes de las dos temporadas de la serie *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) aplicando las mismas categorías y variables que en la anterior serie, con el objetivo de comprobar si se reproducen, se superan o se desafían los estereotipos de género en la representación de los personajes principales.

7.2.3.1 Más diversidad física y caracterológica

Con respecto a los rasgos físicos, encontramos que las protagonistas son diversas en estas dos temporadas de la serie. Algunas de ellas son más atractivas, pero también hay alguna que no lo es tanto, si se tiene en cuenta el canon de belleza hegemónico actual; hay una protagonista con un poco de

sobrepeso o una altura inferior a la habitual. Se puede observar que esta serie, *Twenty Your Life On* (2020 y 2022), no presenta un solo modelo de belleza. Las tramas no se centran ni realzan la belleza de las protagonistas, lo que evita distraer la atención de la audiencia y le permite centrarse en el contenido y el tema de la historia (Cambra-Badii, Mastandrea, Paragis, y Martínez, 2019).

Los programas de televisión, incluidas las series, a menudo usan mujeres hermosas como reclamo. Con el tiempo, se genera un estereotipo sobre la imagen de la mujer que lleva a pensar que las mujeres deben ser siempre altas, delgadas y hermosas (Liu, 2009). En el caso de esta serie centrada en mujeres jóvenes como protagonistas, no las representa a todas bajo el mismo canon de belleza, sino que propone varias imágenes femeninas distintas y, por eso, en este sentido, creemos que no incurre en estereotipos de género convencionales.

Respecto a sus rasgos psicológicos o de carácter, cada temporada de la serie tiene dos protagonistas de personalidad extrovertida y dos protagonistas de personalidad introvertida. Asimismo, cada protagonista es muy diferente de las otras. Es decir, la serie no solo retrata a mujeres cariñosas, afectuosas y amables, como correspondería a los atributos considerados instrumentales de las mujeres según los estereotipos de género (Castillo-Mayén & Montes Berges, 2014). Por tanto, creemos que se evitan los estereotipos sobre los personajes femeninos en cuanto a sus caracteres y personalidades.

7.2.3.2 Tímidos avances sobre roles laborales

La investigación de Charo Lacalle y Beatriz Gómez sobre la representación de las mujeres trabajadoras en la ficción televisiva española revela la convivencia de estereotipos ligados a los empleos de las mujeres (trabajos relacionados con la atención al público y el cuidado de las personas) con otras profesiones altamente cualificadas (Lacalle & Gómez, 2016). También hay investigaciones que confirman que en los programas de televisión de cadenas como la CBS,

NBC o ABC hay mujeres que aparecen en el ámbito laboral, pero suelen realizar actividades más relacionadas con las relaciones personales y en niveles inferiores, y menos en puestos de dirección en comparación con las que suelen realizar los hombres. Los hombres suelen ejercer liderazgos con mayor frecuencia que las mujeres (Berg & Stekfuss, 1992; Lauen, Dozier y Horan, 2008; Lauzen, 2016, 2024; Álvarez, 2019; Gallego, 2021).

En esta serie *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) ocurre algo similar. Al analizar las ocupaciones de todas las protagonistas femeninas de las dos temporadas de la serie, encontramos que solo el trabajo de la protagonista Jiang Xiaoguo, que trabaja en el ámbito de las finanzas, no está relacionado con empleos tradicionalmente asociados a las mujeres. Por el contrario, las ocupaciones de las demás (modelo, organizadora de actividades grupales, agente y recepcionista de un hospital veterinario) están relacionadas con la atención al público y el cuidado de las personas. También vemos que una de las protagonistas –recepcionista del hospital veterinario –se enamora precisamente de un veterinario del mismo hospital, lo muestra que el hombre tiene más estatus laboral que la mujer.

Sin embargo, por otro lado, su motivación para el trabajo se muestra como algo muy normal que no necesita ser explicado ni se representa como una contrapartida de una vida personal, familiar o sentimental insatisfactoria. Lacalle y Gómez (2016), también de Núñez Domínguez y Pinazo Hernandis (2019) indican en sus investigaciones que el empoderamiento de las mujeres con cargos de responsabilidad se asocia frecuentemente con una característica negativa del personaje o un fracaso íntimo. En esta serie, el trabajo de las protagonistas no se ve como una reacción ante una vida personal poco gratificante, sino como algo normal y corriente, algo que ya se da por asumido y que no tiene mayor importancia.

Esta serie intenta representar a mujeres independientes y con ocupaciones laborales que definen sus vidas, aunque los estereotipos de género no se han evitado por completo, ya que la mayoría de las protagonistas tienen menor

estatus profesional que sus compañeros siendo como son personajes secundarios. Según el estudio *Boxes in 2015-2016. Women on Screen and Behind the Scenes in Televisión* (2016) el 8% de los personajes fueron representados como líderes mientras solo lo fueron el 3% de las mujeres (Lauzen, 2016).

7.2.3.3. Las relaciones sentimentales ya no condicionan la vida

En la primera temporada de la serie hay 4 relaciones sentimentales en total y en la segunda temporada de la serie hay 5 relaciones sentimentales. No obstante, una de las relaciones sentimentales se repite porque se mantiene desde el final de la primera temporada hasta la mitad de la segunda.

De hecho, las protagonistas femeninas de esta serie no intentan establecer una relación sentimental deliberadamente. Por ejemplo, la protagonista Jiang Xiaoguo no se empareja con el personaje secundario, Duan Zhenyu, aunque él se sienta atraído por ella. Jiang tampoco establece una relación sentimental con Zhou Xun, otro secundario, aunque a ella le gusta mucho este hombre, porque sabe que su relación no sería feliz, ya que él dedica demasiado tiempo a su trabajo y es lo único que le importa. Las otras protagonistas femeninas también son muy racionales a la hora de afrontar sus relaciones sentimentales. Por ejemplo, cuando el exnovio de Liang Shuang (que la engañó) le pide que vuelva con él, Liang Shuang le rechaza firmemente. Duan Jiabao decide separarse de su novio Xiong Zhi cuando ella se da cuenta de que realmente no lo ama y se lo dice directamente. La separación de la protagonista Luo Yan y su novio Lu Ran también es iniciativa de ella porque sabe que el amor no es suficiente para mantener la relación si falta la sinceridad entre ambos. En conclusión, cada protagonista quiere una relación sentimental, pero no está dispuesta a sacrificar todo por ellas.

Las actitudes acerca de las relaciones que muestran las protagonistas de esta serie desafía los puntos de vista tradicionales de las mujeres sobre el

matrimonio y el amor. En concreto, hablamos de un tema social que atrajo mucho la atención de los medios de comunicación chinos durante la primera década del siglo XXI y que supone un ejemplo del impacto que tienen en la población los problemas relacionados con los roles masculinos y femeninos, estereotipos que se reproducen y perpetúan a través de los medios de comunicación (Liu, 2013, Liu & Zhang, 2014).

Uno de los estereotipos más recurrentes es que sitúa a las mujeres en “edad casadera” y que aún permanecen solteras. Debido a las discusiones sobre este tema que se generó entre los espectadores, una palabra, “Sheng Nv”, se propagó rápidamente por toda la sociedad china. “Sheng Nv” se refiere a ese grupo de mujeres con una edad en que tradicionalmente se considera que una mujer debería estar casada, pero aún no ha contraído matrimonio. Sin embargo, *soltera* es una palabra que se refiere solamente el estado civil de una persona, mientras qur “Sheng” en chino significa “sobrante”, lo que en español podríamos equiparar con “solterona” que, aunque actualmente en desuso, hacía referencia despectivamente a mujeres que no habían encontrado marido. Desde el año 2006, “Sheng Nv” (las mujeres sobrantes) se convirtió en el nombre que se aplicaba a las mujeres solteras en China que se suponía debían estar ya casadas (Liu, 2013), aunque durante los últimos años, y como consecuencia de los avances del feminismo esta palabra despectiva ha sido rechazada.

Este apelativo es aplicado a las mujeres veinteañeras que no se enamoran ni se casan y que, por tanto, se considera que no se ajustan al modelo ni a la trayectoria de vida que debe tener la mujer en una sociedad patriarcal tradicional (Liu, 2013).

En esta serie, por el contrario, no se observa ninguna preocupación de las protagonistas femeninas a este respecto. Aunque todas se han enamorado al menos una vez, no consideran el noviazgo lo más importante de su vida. Las protagonistas femeninas de esta serie pueden establecer relaciones sentimentales cuando están enamoradas, pero también pueden dejar el

noviazgo o rechazar a sus admiradores cuando ellas no desean proseguir la relación, algo que hasta hace no mucho tiempo estaba muy mal visto.

Al mismo tiempo, la serie muestra la división de tareas entre hombre y mujer de un modo distinto al de otras series del pasado (Liu & Zhang, 2014). En ella, los hombres no se centran solo en el desarrollo profesional ni las mujeres en el matrimonio y los hijos. Por el contrario, las mujeres pueden escapar de esta concepción reduccionista del amor, salen a trabajar, y toman sus propias decisiones (Galán, 2009). La separación de la protagonista Liang Shuang y el personaje secundario Zhao Youxiu, es un buen ejemplo de ello. Los dos se separan debido a que cada uno tiene sus propias carreras y vidas que quieren seguir, llegando a la conclusión de que seguir viviendo juntos posiblemente significaría que las dos personas acabasen distanciándose cada vez más.

Como conclusión, *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) evita los estereotipos de género sobre las relaciones sentimentales porque la serie otorga el derecho de las mujeres a elegir si permanecer solteras o no, en lugar de guiarse por los paradigmas sociales tradicionales.

7.2.3.4. Mujeres cada vez más independientes de su familia

En los programas televisivos solemos ver a mujeres que se centran fundamentalmente en el ámbito de la familia, la amistad o las parejas (Lauzen, Dozier y Kahlenberg, 2008; Lauzen, 2016, Álvarez, 2019). Las series de televisión, no solo las chinas, generalmente suelen retratar a las mujeres como emocionales y dependientes (Fernández-Villanueva, 2009; Tous Rovirosa y Aran-Ramspott, 2017). Por eso, es interesante analizar las protagonistas femeninas jóvenes de esta serie para comprobar si su relación familiar es dependiente o independiente.

Como muestran los resultados del análisis de las variables propuestas, las protagonistas femeninas de esta serie no dependen mucho de su familia, excepto una, Duan Jiabao, que depende económicamente de sus padres. Sin

embargo, aunque su familia es muy rica, la joven opta por entrar en el mercado laboral; acostumbrada como está a un nivel de vida alto, sus ingresos son menores que sus gastos. Asimismo, después de la bancarrota de su familia, ella progresa rápidamente y se adapta a vivir con menos, controlando sus gastos, dejando de depender tanto de su familia.

Ya sea para encontrar un trabajo o resolver un problema, las protagonistas de la serie confían en sí mismas en lugar de pedir ayuda en casa.

Un ejemplo de esto lo vemos en la protagonista Luo Yan: cuando se entera de que ha conseguido su trabajo gracias a los contactos de su madre, decide renunciar al mismo y buscar una nueva ocupación, a pesar de que su jefe la valora y reconoce que está capacitada para el puesto. Ella prefiere mantener su independencia antes que depender de las influencias familiares.

7.2.3.5 Relaciones sexuales: se desvanece el tabú

En ambas temporadas de la serie *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) hay diálogos explícitos sobre comportamientos sexuales prematrimoniales, aunque no sabemos si todas las protagonistas tienen relaciones sexuales. Pero a través de las discusiones que mantienen sobre el sexo, es fácil deducir que todas mantienen una actitud abierta sobre la sexualidad; se desprende que las mujeres pueden disfrutar del sexo fuera del matrimonio, y que esto no supone ninguna vergüenza y que es importante tomar medidas anticonceptivas. Esta actitud contrasta con el imaginario tradicional influenciado por el confucionismo sobre la castidad de las mujeres, que tenían que mantenerse vírgenes hasta el matrimonio (MengZi, citado por Yang, 2014; Liu, 2019).

En la primera temporada, el tema del sexo es mencionado cuando la protagonista Luo Yan está preparando un viaje con su novio y surge la cuestión de si mantendrá relaciones con él. El diálogo ocurre entre las cuatro protagonistas femeninas; durante el mismo, Liang Shuang le ayuda a prepararse y Jiang Xiaoguo le proporciona preservativos.

En la segunda temporada, tras haber pasado un tiempo en una relación a distancia, la protagonista Ding Yixuan y su novio Zhu Zhouchen se reencuentran, pasan tres días juntos y se deduce que en esos encuentros tienen sexo. Cuando Ding Yixuan vuelve a la casa en la que las cuatro protagonistas viven, tiene lugar otro diálogo sobre los comportamientos sexuales prematrimoniales. La opinión general del grupo es que el sexo antes del matrimonio es una cosa muy habitual entre las parejas en la actualidad.
Es decir, aunque en la serie no hay escenas explícitas de relaciones sexuales entre los personajes, se deduce a través de las conversaciones de las protagonistas una actitud muy clara y abierta sobre el sexo prematrimonial, cosa que desafía la visión tradicional.

7.2.3.6 La rivalidad entre mujeres se esfuma

Además de mostrar la experiencia de crecimiento personal de las mujeres jóvenes desde que se gradúan en la universidad hasta que ingresan en el mundo laboral, la serie también muestra principalmente la amistad y el apoyo mutuo entre las protagonistas, cosa que también contradice en cierto sentido el imaginario convencional según el cual las mujeres siempre mantienen relaciones de rivalidad. Al principio, tienen una relación extraña debido a la falta de comunicación: por ejemplo, al principio de la primera temporada de la serie, dado que Liang Shuang tiene un horario muy diferente con las otras y no es buena comunicándose las otras protagonistas piensan que es una persona solitaria con muy mal genio. Ellas también discuten a causa de malentendidos: por ejemplo, en la segunda temporada de la serie, Duan Jiabao quiere empezar a ahorrar y, por eso, las otras protagonistas la animan y ejercen cierto control para que no tenga gastos innecesarios, a pesar de lo cual Duan Jiabao hace compras compulsivas, sobre todo cuando tiene conflictos laborales. Después de hablar entre ellas, acaban comprendiéndose mutuamente.

Generalmente, las protagonistas femeninas se prestan apoyo unas a otras cuando necesitan ayuda y se convierten en las personas más importantes para las demás, aparte de sus familias. La amistad y la complicidad entre ellas es un punto clave de esta serie, lo que nos remite a otras series donde ya es frecuente esta solidaridad entre mujeres. Por ejemplo, vemos complicidad entre mujeres en la serie *The Marvelous Mrs. Maisel* (2017), en la que una aspirante a cómica, Miriam Maisel, es llevada al éxito por su incondicional manager, Susi. También en la serie americana basada en un caso real *Unvelievable* (2019) la complicidad y colaboración que establecen las dos policías protagonistas, Karen Duvall y Grace Rassmusen, es crucial para resolver una serie de violaciones que han ocurrido en diferentes puntos del país, y acaban resolviendo el caso de Marie, la joven violada a la que las autoridades no creen. Otra serie americana reciente que se basa en la aparente incompatibilidad inicial de las dos policías protagonistas es *Night Country* (2024), la cuarta temporada de *True Detective.* En esta temporada, Liz Denvers (Jodie Foster) y Evangeline Navarro (Kali Reis) tienen que aunar esfuerzos para desvelar el misterio de la desaparición de 8 científicos en una estación en Alaska. Aunque al principio se muestran desagradables la una con la otra, al final acaban teniendo una relación afectuosa.

A través de la representación de la amistad entre las mujeres jóvenes, se evita caer en la representación de la rivalidad entre mujeres y el estereotipo popular que sitúa a las mujeres como las peores enemigas de las propias mujeres (Narbona Carrión, 2017, Gallego, 2021).

7.2.3.7 Los objetivos laborales como meta y conflicto principal

Según los resultados de las variables contempladas, se ve claramente que la meta principal de todas las protagonistas de esta serie es de carácter laboral, al igual que la mayor parte de sus conflictos principales. Un punto clave de estas dos temporadas de la serie es mostrar el crecimiento de las mujeres en

el entorno laboral.

Recordemos la meta de cada protagonista de las dos temporadas de esta serie. Jiang Xiaoguo, en la primera temporada, trabaja mucho para convertirse en una empleada fija de una empresa de finanzas. En la segunda, al principio quiere ganar más dinero y tener un puesto más alto en la empresa, pero después de una decepción, su meta es ser en una buena asesora de inversión con el objetivo de contribuir al éxito de proyectos empresariales viables.

Liang Shuang, en la primera temporada de la serie hace muchos esfuerzos para ser una *blogger* popular de moda y belleza. En la segunda temporada, cuando ya es una celebridad popular, tiene como meta establecer una marca propia.

Duan Jiabao, al principio, no sabe qué puede hacer después de graduarse, pero pronto encuentra su gran objetivo: convertirse en una agente de negocios. Entonces, durante las dos temporadas, hace grandes esfuerzos para convertirse en una buena agente dentro del ámbito del entretenimiento. En la segunda temporada de la serie, además, tiene que ayudar a su familia a hacer frente a una crisis.

Luo Yan, una de las protagonistas de la primera temporada de esta serie, en la última desea conseguir su objetivo sin la ayuda de su madre. La meta de Ding Yixuan, la nueva protagonista que aparece en la segunda temporada quiere convertirse en una buena escritora.

Como casi todas las protagonistas femeninas dedican mucho tiempo a su carrera y se encuentran con varios conflictos en el camino, podemos afirmar que la serie destaca mucho la importancia de que las mujeres tengan una buena carrera profesional por lo que deducimos que este planteamiento tiene un gran impacto en la audiencia. Es muy plausible suponer que especialmente las espectadoras jóvenes se sientan identificadas con las protagonistas de la serie. Si seguimos las reflexiones de la teoría del cultivo desarrollada por George Gerbner (1998) que introduce el efecto de cultivo de la televisión, vemos que este autor sostiene que las personas que pasan más tiempo viendo

la televisión tienden a proyectar en la realidad lo que se ve en la televisión (Gerbner, 1998; Lindsay, 2008). Además, el profesor chino de medios de comunicación, Guo Qingguang, también destaca en su libro *Tutorial de estudios de comunicación* (1999) que los medios tienen un efecto de gratificación, que incluye satisfacer la autovalidación de la audiencia. Es decir, la audiencia observa los personajes, eventos, situaciones y métodos de resolución de conflictos en la televisión como su propio marco de referencia, y lo utiliza para llevar a cabo la autorreflexión y coordinar sus propios conceptos y comportamientos sobre esta base (Guo, 1999).

Desde el punto de vista de la representación de los roles femeninos, *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) es una serie que presenta mayoritariamente las experiencias laborales de las protagonistas y evita el estereotipo popular que siempre relaciona las mujeres con los aspectos familiares y domésticos (, y Gómez, 2016). Según Lauzen (2016), los hombres representados en los programas de televisión están más orientados al mundo laboral mientras ellas están más orientadas a tener una vida más personal; sin embargo, en esta serie no parece que se cumpla totalmente este aserto.

Como conclusión podemos decir que la serie de ficción *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) refleja la situación y la vida de las mujeres jóvenes en dos épocas diferentes: un año antes de graduarse de la universidad durante el que se preparan para incorporarse a la sociedad, y tres años después de haber empezado a trabajar. En la primera temporada, las protagonistas son estudiantes de último año y sus condiciones económicas y estatus social no son muy altos. En la segunda temporada, las condiciones económicas y el estatus social de las protagonistas han mejorado significativamente, y esto es el resultado de sus luchas por forjarse un futuro profesional. De la primera a la segunda temporada, a medida que las protagonistas crecen, también se puede ver que han ganado mayor independencia en sus relaciones familiares y parentales. Aunque las relaciones sentimentales de las protagonistas se reflejan en ambas temporadas de la serie, este no es el centro de la vida de

las jóvenes. Las dificultades que enfrentan provienen más de sus carreras y sus metas profesionales. Se puede ver que esta serie ya sea en la primera o en la segunda temporada, pone más énfasis en la comprensión y mejora continua de sí mismas a través de la experiencia social y laboral. En otras palabras, el crecimiento personal de las mujeres jóvenes proviene de la mejora continua de sus autoconciencias, ya sea en las relaciones sentimentales o en el las laborales, comprender claramente lo que quieres y seguir sus propias elecciones.

7.2.4. Categorías y variables de los personajes secundarios

Tabla 9. Variables de los personajes secundarios de *Twenty Your Life On* temporada 1 (2020)

Personaje	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**
Nombre	**Zhou Xun**	**Duan Zhenyu**	**Zhao Youxiu**	**Xiong Zhi**	**Lu Ran**
Aspecto	Alto Proporcionado Normal	Mediano Proporcionado Atractivo	Mediano Delegado Normal	Alto Delgado Normal	Mediano Proporcionado Normal
Carácter	Introvertido	Extrovertido	Extrovertido	Introvertido	Introvertido
Ocupación	Director de una empresa de finanzas	Atleta de esgrima	Fotógrafo	Cocinero	Estudiante
Relaciones c/ protagonistas	Relación Laboral con 1	Múltiple	Múltiple	Relación sentimental con 3	Relación sentimental con 4
Rivalidad c/ mismo sexo	No	No	No	No	No
Conflicto principal	Laboral	Laboral	Laboral	Sentimental	Sentimental

Tabla 10. Variables de los personajes secundarios de *Twenty Your Life On* temporada 2 (2022)

Personaje	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**
Nombre	**Qi Song**	**Zhao Youxiu**	**Jiang Lanzhou**	**Yin Shang**	**Zhu Zhouchen**
Aspecto	Alto Delegado Normal	Mediano Delegado Normal	Mediano Proporcionado Normal	Alto Proporcionado Atractivo	Alto Delegado Atractivo
Carácter	Extrovertido	Extrovertido	Extrovertido	Introvertido	Introvertido
Ocupación	Múltiple	Fotógrafo	Jefe de una empresa de media	Actor no popular	Veterinario
Relaciones c/ protagonistas	Múltiple	Relación sentimental con 2	Múltiple	Múltiple	Múltiple
Rivalidad c/ mismo sexo	No	No	No	No	No
Conflicto principal	Laboral	Sentimental	Sentimental	No aparece	No aparece

Como vemos en las Tablas 9 y 10 de las dos temporadas de esta serie, cada una de ellas tiene cinco personajes secundarios, todos masculinos, por lo que hemos eliminado la casilla de Sexo**.** Entre estos, hay un personaje secundario que se repite en ambas temporadas. Por eso, en realidad hay nueve personajes secundarios masculinos diferentes durante las dos temporadas de la serie. A continuación, vamos a centrarnos en los puntos más relevantes de las categorías y variables establecidas.

En primer lugar, analizaremos la Tabla 9 correspondiente a la primera

temporada de la serie (2020). El tema que necesita mayor explicación son las relaciones que mantienen los personajes secundarios Duan Zhenyu (número 2) y Zhao Youxiu (número 3) con las protagonistas en esta temporada.

Duan Zhenyu, por un lado, es el hermano menor de la protagonista Duan Jiabao (protagonista número 3) y, por otro lado, a él le gusta mucho Jiang Xiaoguo (protagonista número 1), pero ella no acepta su amor, así que los dos mantienen una relación de amistad.

Zhao Youxiu es un personaje secundario que aparece en las dos temporadas de la serie. En la primera temporada, por una parte, mantiene una relación laboral con las protagonistas Liang Shuang (número 2) y Duan Jiabao (número 3) y, por otra parte, al final de esta temporada de la serie, él y Liang Shuang se convierten en pareja.

En segundo lugar, hay unos puntos que quedan por explicar en la Tabla 10 de la segunda temporada de la serie. Lo primero es la ocupación del personaje secundario Qi Song. Al principio, Qi Song es un empleado de una empresa de finanzas, al igual que la protagonista Jiang Xiaoguo (Número 1). Después de darse cuenta de que su jefe no respeta su trabajo, Qi Song deja su puesto y funda su propia compañía.

El segundo de estos puntos es la relación que mantienen Qi Song, Jiang Lanzhou, Yin Shang y Zhu Zhouchen con alguna de las protagonistas femeninas. Estos personajes no solo tienen una relación sentimental con alguna de las protagonistas, sino también una relación laboral. Es decir, Qi Song y la protagonista Jiang Xiaoguo (número 1), Jiang Lanzhou y Liang Shuang (número 2), Yin Shang y Duan Jiabao (número 3), Zhu Zhouchen y Ding Yixuan (número 4) no solamente son parejas, sino también compañeros de trabajo. Se puede decir que esta serie de televisión enfatiza de esta manera que los sentimientos no son el único tema principal en la vida de las mujeres, y que la relación entre hombres y mujeres no es solo una relación afectiva**,** aunque sin duda los aspectos sentimentales continúan teniendo gran importancia. Como podemos ver, la mayor parte de las veces, las relaciones

sentimentales se han producido como consecuencia de compartir un mismo espacio laboral.

7.2.5. Análisis interpretativo

A continuación, se hace un breve análisis revisando las características básicas de los personajes secundarios de las dos temporadas de la serie *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) con el objetivo de comprobar si se reproducen o se evitan estereotipos de género también entre los personajes secundarios, según ya definimos en el marco teórico.

7.2.5.1 Menor importancia de la belleza

Todos los personajes secundarios de esta serie son hombres, algo en consonancia con el hecho de que las protagonistas son un grupo de mujeres. Por ello, en la serie, los hombres juegan un papel secundario.

Con respecto a los rasgos físicos, como se muestra en las Tablas 9 y 10 anteriores, la mayoría de los personajes secundarios masculinos tienen un aspecto ordinario, eso quiere decir que no destacan especialmente por su atractivo o por su falta de él. Digamos que no tienen rasgos físicos especialmente destacables. De hecho, en la historia de las dos temporadas de la serie solo se destaca la belleza de dos personajes. Uno es la protagonista femenina Liang Shuang y otro es el personaje secundario, Duan Zhenyu, el hermano menor de la protagonista Duan Jiabao. A excepción de ellos dos, los demás son personas de aspecto ordinario de quienes no diríamos que sean especialmente bellos, y a los que consideraríamos que tienen una apariencia común.

De hecho, un estereotipo de género muy corriente es asociar a las mujeres con el cuerpo y la belleza (Roche Díez, 2015). Sin embargo, esta serie no presta tanta importancia al cuerpo y la apariencia de los personajes como otras,

especialmente de los femeninos, apareciendo más diversidad de aspectos. Esto evita, en primer lugar, que los hombres o las mujeres se presenten como objetos sexuales y, en segundo lugar, hace que el sexo de los personajes no se asocie a la belleza física, lo que significaría reforzar los estereotipos convencionales. En este sentido se puede afirmar que no se incurre, salvo casos puntuales, en estereotipos de género.

Sobre los rasgos psicológicos de los personajes secundarios, se presentan tantos personajes secundarios de personalidad extrovertida (5) como personajes secundarios de personalidad introvertida (5) Por tanto, al igual que sucede con las mujeres, nos encontramos con hombres de distintas personalidades.

Según el resumen de Loscertales (2006) sobre los estereotipos de género, en los medios de comunicación existe un estereotipo que se atribuye de forma desigual a hombres y mujeres. Según este estereotipo, hay diferencias psicológicas y de carácter entre sexos, por lo que la manera de actuar es diferente según se sea hombre o mujer. Según este estereotipo, es más común que se asocien atributos tales como extrovertido, independiente, asertivo, autosuficiente, inteligente o líder con los hombres, mientras que se suelen asociar características como introvertida, dependiente, afectuosa, cariñosa o sensible con las mujeres (Castillo Mayén y Montes Berges, 2014; Roche Díez, 2015, Tous-Rovirosa y Aran-Ramspott (2017).

Aunque es difícil juzgar si esta serie de televisión muestra estereotipos al retratar las personalidades de sus personajes de ambos sexos, en general, los personajes masculinos o femeninos de la serie no se identifican uniformemente con un determinado rasgo de carácter. En este nivel, se evitan en la medida de lo posible los estereotipos de género al presentar tantos personajes masculinos extrovertidos como introvertidos.

7.2.5.2. Los hombres tienen mayor estatus laboral que las mujeres

En donde sí se pueden ver diferencia entre sexos es respecto a la ocupación que desempeñan, como ya ocurría en la anterior serie analizada. La serie no representa a los hombres y las mujeres en un plano de igualdad, aunque ambos participen en el ámbito laboral. Si analizamos las ocupaciones de los personajes masculinos de esta serie, es obvio que los hombres siguen teniendo mayor estatus profesional, ocupando los puestos de liderazgo en el trabajo, como ya se había señalado en epígrafes anteriores.

Por ejemplo, la protagonista Jiang Xiaoguo es una empleada de una empresa de finanzas y el personaje secundario Zhou Xun es su jefe. En la segunda temporada de la serie, al principio el personaje secundario Qi Song está en la misma situación que Jiang Xiaoguo, trabajando como un empleado más de la empresa, pero después, al sentirse decepcionado por esta, decide fundar su propia compañía, mientras que Jiang Xiaoguo se convierte en una consejera de inversión en un puesto inferior que Qi Song. Además, en la segunda temporada, Jiang Lanzhou se convierte en el novio de la protagonista Liang Shuang, pero al principio era su jefe cuando ella trabaja como *celebrity*. Se da una situación similar entre el personaje secundario Zhu Zhouchen y la protagonista Ding Yixuan. Zhu Zhouchen es presentado como un veterinario muy inteligente y brillante que incluso se está preparando para hacer el doctorado, mientras que Ding Yixuan es una recepcionista muy amable y experta en cuidados y en organizar actividades interpersonales.

La ocupación de los personajes masculinos de esta serie, aun siendo secundarios, muestra el estereotipo convencional según el cual los hombres son más prominentes en la esfera pública y ocupan los puestos más altos en el ámbito laboral. Aunque las mujeres salen de casa para trabajar y se han incorporado al mundo laboral, siguen ocupando un estatus profesional inferior a los hombres. Estos ocupan puestos de liderazgo y responsabilidad, mientras que ellas ocupan puestos relacionados con los cuidados (Galán, 2007; Roche Díez, 2015; Lacalle y Gómez, 2016; Lauzen, 2016).

Según datos recientes publicados en China, el estatus social y la situación

laboral de las mujeres han mejorado día a día, pero en comparación con el estatus de los hombres todavía es necesario mejorar la situación de las mujeres. Por ejemplo, *La Cuarta Fase De La Encuesta Sobre La Situación Social De Las Mujeres Chinas* (2020) muestra que entre las personas empleadas de entre 18 y 64 años, las mujeres representan el 43,5 % y los hombres el 56,5 %. Además, para las mujeres, la proporción de empleo de las mujeres en el sector primario que es la agricultura y la industria, que es el secundario, es del 28,8% y el 17,1% respectivamente, mientras que la proporción de empleo en el sector terciario o de servicios es del 54,1%. El informe de Seguimiento Estadístico del *Programa de desarrollo de las mujeres de China 2021-2030* publicado por el Consejo de Estado de China en 2022 muestra que la proporción de mujeres chinas que participan en el liderazgo y la toma de decisiones ha aumentado. Sin embargo, entre los departamentos gubernamentales provinciales, municipales y de condado, la proporción de equipos de liderazgo con cuadros femeninos formales es sólo del 11,2% (departamentos provinciales), 15,2% (municipales) y 13,5% (condado). En las empresas, la proporción de mujeres entre los directores corporativos es del 37,1%. Según el World Economic Forum 2024, las mujeres en los equipos directivos son el 14,8%.

Según las estadísticas y los informes, las mujeres chinas tienen más oportunidades participar en la esfera pública, ingresar al mundo laboral y trabajar en diferentes industrias. Sin embargo, la construcción de una sociedad pública con igualdad de género requiere avances continuos. Ya sea en la situación básica de la creación de personajes en series de televisión o en la realidad de la sociedad china, las mujeres están más involucradas en trabajos relacionados con los servicios, y las oportunidades de participar en la toma de decisiones y el liderazgo son aún mucho menores que las de los hombres. Ya sea en las series de televisión o en la realidad, sólo dando a las mujeres más oportunidades laborales que a los hombres en los diversos sectores económicos y permitiendo que las mujeres tengan las mismas oportunidades

que ellos para participar en la toma de decisiones y la gestión podremos acelerar la construcción de un sistema igualitario. Para ello, las series deberían empezar a eliminar los estereotipos de género, cosa que de momento no está sucediendo.

7.2.5.3 Menor relieve de las relaciones sentimentales

La mayoría de las relaciones que mantienen los personajes secundarios masculinos con las protagonistas femeninas son relaciones sentimentales, aunque algunos de ellos también tienen una relación laboral. Aunque el personaje secundario de la primera temporada de la serie, Zhou Xun (número 1) solo mantiene una relación laboral con la protagonista femenina Jiang Xiaoguo (número 1), ella se siente atraída por él lo que insinúa cierta relación también sentimental. Finalmente, no se convierten en pareja simplemente porque ella mantiene una actitud racional sobre su noviazgo, cree que no va a ser feliz junto a él, y desiste de seguir la relación amorosa.

Salvo alguna relación laboral, es bastante evidente que las relaciones entre hombres y mujeres dentro de esta serie son sobre todo sentimentales. Como se ha dicho en epígrafes anteriores, en esta serie las relaciones sentimentales o amorosas no son objeto central de la misma, sino que son las experiencias femeninas en el mundo laboral, sus tribulaciones, dificultades, objetivos y metas profesionales las que centran la trama de la historia. Claro que algunas acaban teniendo pareja en la segunda mitad o incluso al final de la serie, pero no es el tópico principal que se aborda.

Por ejemplo, Liang Shuang y Zhao Youxiu se convierten en pareja al final de la primera temporada de la serie, pero acaban separados a la mitad de la segunda. Liang Shuang vuelve a emparejarse solo al final del último episodio de la serie. La relación sentimental de la protagonista Jiang Xiaoguo y Duan Jiabao también aparece en la segunda mitad de la segunda temporada de la serie.

Es decir, los lazos entre los hombres y las mujeres en esta serie se representan normalmente como relaciones sentimentales, pero estas no tienen un gran peso en la trama principal, que son las relaciones profesionales, personales y familiares de las protagonistas. En este sentido se puede afirmar que la serie no incurre demasiado en los estereotipos convencionales según los cuales las relaciones sentimentales son el centro vital de las mujeres, aunque como es lógico también tienen su importancia para la verosimilitud de la narración.

7.2.5.4 Escasa rivalidad entre los personajes secundarios

En el desarrollo de esta serie no se encuentra rivalidad entre los personajes masculinos. En realidad, los personajes secundarios masculinos casi no se cruzan entre sí, o mantienen fugaces contactos a través de su relación con las protagonistas. Por eso, no hay motivos que justifiquen un conflicto o rivalidad entre ellos.

Por ejemplo, en la primera temporada de la serie, el personaje secundario Duan Zhenyu está enamorado de la protagonista Jiang Xiaoguo, mientras esta se siente atraída por su jefe Zhou Xun, que tiene sentimientos recíprocos. Esta relación no causa una rivalidad entre los personajes secundarios porque ellos respetan la preferencia de la protagonista

Dado que no hay rivalidad entre los personajes secundarios masculinos por razones sentimentales, la serie evita convertir a las mujeres en objetos subordinados a los hombres. Es decir, no se transmite el estereotipo popularmente arraigado de que las mujeres siempre son elegidas y no eligen a sus parejas (CIMA, 2020). Por el contrario, en esta serie la opinión de las mujeres en cuanto a elección sentimental cuenta.

7.2.5.5 Conflictos sin relevancia de los personajes secundarios

En realidad, la serie no focaliza demasiado los conflictos de los personajes

masculinos de la serie porque, como su función es secundaria, no se dedica demasiado tiempo a ahondar en sus problemáticas. Algunos ni siquiera tienen un conflicto principal, como los personajes secundarios Yin Shang y Zhu Zhouchen de la segunda temporada. Se cita de pasada el conflicto de Yin Shang: su familia sufrió una bancarrota en el pasado, pero durante el marco temporal de la serie él ya ha hecho frente a dicho conflicto y si su experiencia se menciona es solo para ayudar a la protagonista Duan Jiabao a afrontar un conflicto similar. Aparte de esto, no existen conflictos en este personaje.

En el caso del personaje Zhu Zhouchen tampoco existe conflicto, ya que su participación se limita a iniciar con éxito el curso de doctorado que deseaba, mientras establece una relación sentimental con la protagonista femenina Ding Yixuan,

En el caso de otros personajes secundarios, algunos de ellos tienen como objetivo alcanzar unas metas laborales, como Zhou Xun y Duan Zhenyu de la primera temporada, y Qi Song de la segunda temporada. Algunos de los conflictos son si acaso los fracasos sentimentales que algunos experimentan en su relación con las protagonistas, bien porque ellas los rechazan o bien porque encuentran resistencias para iniciar una relación sentimental. En general, el conflicto principal de los personajes secundarios masculinos no es importante porque la historia gira en torno a las protagonistas femeninas, y ellos no tienen un papel relevante en toda la trama.

Los conflictos laborales de los personajes secundarios en la serie se presentan, si acaso, con la finalidad de resaltar la capacidad de trabajo y resolución de problemas de las protagonistas. Por ejemplo, las dos crisis laborales que sufre el personaje secundario Zhou Xun se solucionan con la ayuda de la protagonista Jiang Xiaoguo; y la crisis profesional de Duan Zhenyu como atleta de esgrima se soluciona con el apoyo de la protagonista Jiang Xiaoguo y su esfuerzo personal.

Los conflictos sentimentales de los personajes secundarios son una buena muestra de la actitud que adoptan las protagonistas ante sus relaciones

sentimentales, siempre guiadas por la racionalidad y el sentido común, antes que por los impulsos que tradicionalmente se han adjudicado al carácter femenino. En este sentido vemos que tampoco la serie cae en estereotipos de género convencionales.

Una vez finalizado el análisis de las categorías y variables de la serie *Twenty Your Life On* (2020, 2022) vamos a proceder al análisis de las dos series protagonizadas por treintañeras, *Love Yourself* (2020) y *Nothing But Thirty* (2020).

Estas dos nuevas series se centran en una nueva etapa de las mujeres, las que rondan los 30 años. Pasada ya la época juvenil (que hemos visto en las series de veinteañeras), las series tratan de abordar y representar los temas fundamentales que se enfrentan a esta edad. Recordemos por ejemplo la exitosa serie americana *Friends* (1994-2004), que duró 20 años y presenta un grupo de amigos que comienzan en la veintena y crecen ante los ojos de los espectadores hasta convertirse en personas adultas, con hijos, separaciones, fracasos y éxitos. Las series centradas en mujeres –siguiendo el rastro de *Friends*– plantean todos los temas importantes a los que hay que prestar atención a esta edad.

En el caso de las series que hemos analizado, los mismos títulos ya remiten al hecho de amarse a una misma (*Love Yourself*) y o una llamada al hecho de entrar en la treintena *(Nothing But Thirty).* Se supone que los treinta son una edad clave en la vida de las mujeres en la que han de tomar decisiones muy importantes para el futuro.

7.3. *Love Yourself* (2020)

La serie *Love Yourself* (2020) cuenta la historia de cuatro amigas, treintañeras que viven en la ciudad Shanghái y tiene como tema principal las relaciones amorosas y sentimentales que suceden a las protagonistas. La serie se

focaliza principalmente en los procesos de noviazgo, compromisos matrimoniales y relaciones sentimentales de sus protagonistas. En esta serie hay 4 protagonistas femeninas y 8 personajes secundarios, todos masculinos. A continuación, se exponen las características básicas de las protagonistas femeninas y posteriormente las de los personajes secundarios.

7.3.1. Categorías y variables de las protagonistas

Tabla 11. Categorías y variables de las protagonistas femeninas de *Love Yourself* (2020)

Personaje	**1**	**2**	**3**	**4**
Nombre	Sun Yihe	Ren Ran	Karen/ Wang Xinyi	Ding Ding
Rasgos físicos	Alta Delgada Atractiva	Mediana Delgada Atractiva	Mediana Proporcionada Atractiva	Mediana Delgada Atractiva
Carácter	Extrovertida	Introvertida	Introvertida	Extrovertida
Ocupación	Productora de programas	Vicepresidente de una empresa	Preparadora física y jefa del gimnasio	Agente de negocios
Estado Civil	Soltera	Soltera	Divorciada	Soltera
Hijos	No	No	Sí	No
Relación sentimental	Múltiple	Múltiple	Única	Única
Relación familiar	Independiente	Independiente	Independiente	Dependiente
Relación sexual	No aparece	No aparece	No aparece	Posible
Rivalidad	No	No	No	No
Meta principal	Sentimental	Sentimental	Familiar	Laboral
Conflicto principal	Sentimental	Sentimental	Familiar	Familiar

Breve presentación de los personajes principales

Sun Yihe

Sun Yihe es una mujer alta, delegada y atractiva, de complexión física excelente, pues no en vano se pasa mucho tiempo en el gimnasio. Es muy extrovertida y trabaja como productora en los programas de una plataforma mediática. No está casada ni tiene hijos. En la serie tiene dos relaciones sentimentales con los personajes secundarios Sam y Chen Nan. Primero tiene una relación sentimental con Sam, pero después de un primer fracaso al final de la historia se empareja con Chen Nan, en quien parece encontrar un novio ideal.

Sun Yihe no depende de sus padres: vive sola, aunque sus padres residen en la misma ciudad. En la serie no aparecen tramas en las que tenga o rechace comportamientos sexuales. No tiene rivalidad con otras mujeres.

Su meta principal es de aspecto sentimental porque a largo de la historia

persigue encontrar una relación estable e ideal. Su conflicto principal también es de aspecto sentimental. Para este personaje las preocupaciones laborales o familiares pasan a un segundo término. Sin embargo, su relación sentimental con su novio Sam es el foco que le provoca importantes tribulaciones y en lo que se focaliza la historia

Evolución del personaje: En su arco narrativo, Sun Yihe pasa de ser una mujer que pone los intereses sentimentales de los demás por encima de los propios a ser una mujer que sabe respetarse a sí misma.

Ren Ran

Los rasgos físicos de este personaje son “mediana estatura, delegada y guapa”; pero Ren Ran realmente va más allá, ya que tiene una magnífica complexión física que cultiva yendo al gimnasio a practicar boxeo, algo poco frecuente en una mujer. Tiene una personalidad introvertida y es vicepresidenta de una empresa de finanzas.

No está casada ni tiene hijos. En la historia tiene dos relaciones sentimentales,

con Lu Hao y Li Youting, respectivamente. Su situación es algo similar a la de la protagonista Sun Yihe. La relación sentimental entre Ren Ran y Lu Hao es un fracaso que le hace mucho daño y, en cambio, su relación con Li Youting resulta ideal para ella.

En comparación con la familia de las otras protagonistas, la situación económica de la familia de Ren Ran es la peor. Ella trabaja con tesón y se esfuerza para obtener buenos ingresos y poder comprar su propio piso, por lo que en este sentido Ren Ran no es una mujer dependiente de su familia.

Con respecto a las relaciones sexuales, no aparecen en la serie ni explícita ni implícitamente, aunque se puede presumir que las tenga con sus novios. Tampoco mantiene rivalidad con otras mujeres.

Es un poco difícil de evaluar cuál es la meta principal de esta protagonista porque, aunque pone mucho esfuerzo en el aspecto laboral, a la vez también dedica mucho tiempo a sus relaciones sentimentales; parece que al final se decanta por estas últimas a las que dedica más tiempo que a su proyecto profesional. Por tanto, el sentimental es su conflicto principal.

Evolución del personaje: El arco narrativo de Ren Ran es muy parecido al de la protagonista Sun Yihe, que aprende a amarse a sí misma y a poner en un segundo término las necesidades de los demás.

Karen / Wang Xinyi

Esta protagonista también se llama Wang Xinyi, aunque los demás la suelen conocer como Karen. Al igual que las dos protagonistas anteriores, no solo es una mujer de altura media, proporcionada y guapa, también tiene una excelente complexión física. Entre todas las protagonistas femeninas de esta serie, ella es la más fuerte porque es entrenadora física del gimnasio donde se reúnen las protagonistas. Tiene una personalidad relativamente introvertida en comparación con las otras dos protagonistas extrovertidas, Sun Yihe y Ding Ding.

Karen es una mujer divorciada con un hijo. La serie presenta una relación sentimental con el personaje secundario Yu Tian. Sin embargo, no se indica claramente cómo termina esta relación. También aparece su exesposo, con el que sigue manteniendo una relación cordial.

Con respecto a sus relaciones familiares, Karen muestra un vínculo estrecho con su madre, que está gravemente enferma, pero no depende de su familia.

Con respecto a las relaciones sexuales, en la serie no hay indicios explícitos o

implícitos de comportamiento sexual por su parte, aunque es presumible que las tenga con los hombres con los que se relaciona. Tampoco aparece rivalidad con otras mujeres en la serie.

Karen tiene una meta laboral principal: como preparadora física participa en competiciones de fitness y toma fotos con el objetivo de realizar una exposición que muestre la belleza de las mujeres. Sin embargo, su meta principal es familiar porque le importan más su madre y su hijo. Suele cuidar de su madre enferma y de su hijo. Rechaza contraer nuevo matrimonio y no desea ser madre de nuevo.

El conflicto principal al que se enfrenta es de aspecto familiar, ya que su madre sufre por los tratamientos a los que se debe someter por su cáncer de mama, algo que ocasiona mucho sufrimiento a la protagonista que cree poder desarrollar el mismo tipo de enfermedad en el futuro.

Evolución del personaje: El arco narrativo de Karen depende mucho de sus metas, y no queda clara su relación sentimental con el personaje secundario Yu Tian. El final abierto insinúa que ha pasado de ser alguien que ya no cree en el matrimonio y que antepone los intereses de su hijo y de su familia a alguien que comienza a preocuparse por sí misma y sus propios sentimientos.

Ding Ding

Ding Ding es una mujer atractiva que suele hacer ejercicio en el gimnasio donde se encuentra con sus amigas. Tiene una personalidad extrovertida. A Ding Ding le encantaba cantar cuando era pequeña, pero padeció de las cuerdas vocales al sufrir el abandono de su madre; pese a ello todavía sueña con ser música. Con la ayuda económica y el apoyo de su padre, Ding Ding organiza un grupo de música y trabaja como representante musical.

Ding Ding no está casada y no tiene hijos. Teniendo en cuenta el fracaso del matrimonio de sus padres, ella no cree en el amor hasta que se enamora de Yang Sirui, a quien conoce por mediación de sus padres. Esa es la única relación sentimental que tiene en la serie.

Ding Ding es una mujer que tiene una relación relativamente dependiente de su familia porque su padre la trata como una princesa. Sin el apoyo económico de su padre no habría podido organizar el grupo musical al que representa. Con respecto a sus relaciones sexuales, es posible que haya tenido sexo con su novio Yang Sirui, ya que acepta pasar la noche en su casa, lo que podría entenderse como un signo implícito de relación sexual. Ella no tiene rivalidad con otras mujeres, aunque su novio, Yang Sirui, sí tiene admiradoras que

podrían dar pie a las mismas.

Su meta principal es laboral, ya que desea cumplir su sueño de ser música, Su conflicto es familiar; aunque al principio tiene el apoyo económico de su padre, este sufre una bancarrota a la que ambos tienen que hacer frente. La protagonista rechaza la ayuda de su novio porque quiere tener una relación de igualdad, no de dependencia respecto a él.

Evolución del personaje: En su arco narrativo, Ding Ding pasa de ser una mujer que no cree en el amor y suele pasar su tiempo con juegos de móviles a ser una mujer que hace frente a sus sentimientos personales con honestidad.

7.3.2. Análisis interpretativo

A continuación, se realiza un análisis de las protagonistas femeninas de la serie *Love Yourself* (2020) atendiendo a las variables que hemos contemplado en esta investigación, con la intención de poner de relieve si en esta serie se reproducen o se evitan los estereotipos de género, que ya hemos definido anteriormente.

7.3.2.1. La belleza por el ejercicio físico

Los rasgos físicos de las protagonistas femeninas de esta serie son muy similares. Generalmente todas son altas y muy atractivas, con muy buena complexión física que consiguen practicando ejercicio y haciendo dietas saludables, tema al que le dan mucha importancia. Por una parte, parece que la serie intenta abandonar el estereotipo convencional de la belleza femenina, fomentando una belleza más saludable conseguida a través del ejercicio físico. Pero al mismo tiempo, la imagen femenina en esta serie es relativamente homogénea, con un único modelo de belleza, y por tanto incurre en el estereotipo que pretende evitar.

Por lo que respecta al carácter, dos de ellas tienen personalidad extrovertida y

las otras dos personalidades introvertidas. En este sentido sí que se deduce que la serie intenta evitar un estereotipo convencional, ya que otorga rasgos psicológicos y de carácter muy equilibrados entre las cuatro protagonistas.

7.3.2.2. Los hombres siguen siendo líderes en lo laboral, ellas secundarias

Con la finalidad de juzgar si en esta serie se produce algún estereotipo de género desde la perspectiva laboral, se analizan dos aspectos. El primero es si las protagonistas femeninas aparecen en el espacio público o por el contrario aparecen más en entornos domésticos. El segundo aspecto a tener en cuenta es el tipo del trabajo que desempeña cada una de ellas. Aunque en las series actuales cada vez más hay personajes femeninos que desempeñan una ocupación en el ámbito laboral, ellas aún se dedican más a los trabajos relacionados con los cuidados y menos con la toma de decisiones (Lacalle & Gómez, 2016; Lauzen, 2016; Álvarez, 2019). En esta serie se reproduce este estereotipo: aunque ellas ocupen puestos que pueden ser considerados importantes los hombres siguen siendo los líderes y mantienen puestos aún más importantes, de tal manera que ellas siguen teniendo una posición subordinada.

Si se analizan las ocupaciones de las protagonistas femeninas de esta serie desde los dos aspectos anteriores, vemos que, en primer lugar, cada una de ellas tiene un trabajo fijo. En segundo lugar, la ocupación de tres de las protagonistas femeninas, Sun Yihe, Ren Ran y Karen, muestra la capacidad de las mujeres de ocupar el ámbito laboral y no precisamente en los niveles inferiores, sino en empleos con alta cualificación. Por ejemplo, Sun Yihe es productora de un programa en un medio de comunicación, una persona clave y respetada muy eficaz en su trabajo. Ren Ran se convierte en la vicepresidente de la empresa, gracias a su excelente capacidad de trabajo. Karen es una preparadora física y, al mismo tiempo, la dueña del gimnasio. Por lo tanto, ellas no se dedican a los trabajos de cuidado, sino a aquellos que

requieren capacidades de gestión y organización. En este sentido, vemos que la serie evita los estereotipos en este ámbito.

Sin embargo, esto no se cumple en la cuarta protagonista femenina, Ding Ding, la agente o representante de un grupo musical. El trabajo en sí requiere habilidades organizativas y de gestión, pero la serie se centra más en cómo ella se ocupa de las necesidades básicas de sus cantantes. Por ejemplo, les prepara comidas saludables y nutritivas o les compra ropa de moda, algo asociado a los estereotipos típicamente femeninos.

Al mismo tiempo, Ren Ran, aunque se convierte en vicepresidenta de la empresa gracias a su esfuerzo, siempre ha pensado que su éxito se debe a su exnovio, el exjefe de la empresa, Lu Hao. El exnovio piensa de la misma manera también, ya que le enseña las normas que rigen en el entorno laboral e incentiva su capacidad de trabajo para que ella pueda alcanzar el éxito. Con todo, aunque Ren Ran ocupe un puesto más alto en el ámbito laboral, su éxito se muestra en la serie como el fruto de la ayuda y el apoyo de un hombre, y no ha roto del todo con la idea de que los hombres lideran o guían a las mujeres cuando se incorporan al mercado laboral.

Por tanto, la ocupación de las protagonistas femeninas muestra que la serie intenta evitar los estereotipos de género al hacer que las mujeres trabajen en puestos importantes, reconociendo las capacidades y habilidades de estas en el trabajo. Sin embargo, no se evitan completamente los estereotipos de género porque siguen destacando la capacidad de las mujeres de cuidar a otros y no cambia la jerarquía entre hombres y mujeres, es decir, en esta serie los hombres siguen teniendo preeminencia laboral sobre las mujeres.

Como se mencionó anteriormente, según los datos de la *Encuesta sobre el Estatus Social de las Mujeres* (2020) realizada por la Federación de Mujeres de China y la Oficina Nacional de Estadísticas (2021), así como las estadísticas del año 2022 del Consejo de Estado de China (2023), esto también concuerda con la realidad del empleo femenino. Las mujeres tienen más oportunidades de empleo, pero la tasa de empleo sigue siendo ligeramente inferior a la de los

hombres. Al mismo tiempo, la mayoría de los trabajadores varones siguen ocupando la mayoría de los puestos de liderazgo y toma de decisiones.

7.2.3.3. Las "mujeres sobrantes": las que no se casan a los treinta

El estado civil y la situación familiar de las protagonistas femeninas de esta serie es un algo interesante porque cuenta la historia de unas mujeres treintañeras. Como se ha explicado anteriormente sobre el tema de "Sheng NV", es decir, las "mujeres sobrantes" es un tema que llama mucho la atención en la sociedad china en estas primeras décadas del siglo XXI que se refiere a ciertas opiniones que todavía siguen pesando sobre la edad de las mujeres: el estado civil de las protagonistas femeninas –recordemos que están en torno a los 30– se convierte en un elemento clave para ver si la serie reproduce o no los estereotipos de género relacionados con el hecho de permanecer soltera a cierta edad (Liu, 2013). En las series de ficción más tradicionales de China, por ejemplo, *Wang Gui y An Na* (2009), *The Two Generation Era* (2014), el divorcio suele ser rechazado por los padres de las mujeres porque existen convenciones y tradiciones que sostienen que la vida de una mujer divorciada siempre es más difícil que la de una mujer casada, ya que tienen que criar y cuidar a sus hijos al mismo tiempo que desempeñar un trabajo para sobrevivir. Además, se cree que será más difícil para una mujer divorciada contraer otro matrimonio.

Según las variables analizadas, entre las cuatro protagonistas hay una mujer, Karen, que está divorciada y tiene un hijo. Las otras tres son solteras. Al mismo tiempo, solo el padre de la protagonista Ding Ding desea verla casada con alguien brillante, y los padres de otras protagonistas no se preocupan mucho por el estado civil de sus hijas. Por lo tanto, aunque la trama de la serie cuenta la historia sobre las relaciones de un grupo de mujeres treintañeras, no parece que haya un intento deliberado de crear ansiedad marital. En este sentido no parece que se establezca una edad de matrimonio óptima para las mujeres o

se incentive y promueva la idea de que las mujeres deben contraer matrimonio de forma perentoria. Las protagonistas en esta serie de ficción, aunque tienen alrededor de 30 años, no se consideran “Sheng NV”, es decir, “Mujeres sobrantes”.

Asimismo, la protagonista Karen, una madre divorciada, siempre se muestra racional, enérgica y atractiva y no renuncia a su derecho a amar, aunque esté divorciada. Esta imagen positiva de mujeres en la treintena que no consideran el matrimonio como su única meta evita incurrir, a nuestro parecer, en los estereotipos de género, porque Karen, como las otras protagonistas, tiene vida propia, no está especialmente preocupada por el hecho de estar divorciada y tampoco tiene como objetivo contraer nuevo matrimonio. Este personaje tiene su propio lugar en la sociedad, un lugar que va más allá de buscar la aprobación masculina y familiar (Li, 2015; Zhao 2020).

7.2.3.4. El amor no es el centro de la vida

Al ser una serie de ficción en donde el tema amoroso ocupa un lugar importante, las historias de amor de las protagonistas centran, naturalmente, el foco de la trama. Las protagonistas Sun Yihe y Ren Ran mantienen ambas dos relaciones sentimentales; Karen mantiene una relación amistosa con su exesposo mientras establece una relación sentimental con otro hombre, y la cuarta protagonista, Ding Ding, al principio, se resiste al amor, aunque luego, poco a poco, establece una relación amorosa.

La idea principal expresada en esta obra es que las mujeres no solo deben amar a los demás sino sobre todo amarse a sí mismas. El mismo título de la serie ya nos advierte de esta prioridad. Por lo tanto, las diferentes relaciones amorosas de cada personaje se utilizan en la obra para mostrar los cambios que se han experimentado en la sociedad actual, en la cual las mujeres son sobre todo individuos independientes que buscan su propio lugar en el mundo. Esta idea está en línea con los objetivos del nuevo feminismo defendido por la

feminista china Li Yinhe (2005), que consiste en pasar de un estado de oposición binaria de género a una armonía de género, haciendo que el género como factor social sea cada vez menos importante. Se hace hincapié en que la personalidad individual sea lo suficientemente desarrollada para alcanzar la verdadera igualdad entre hombres y mujeres. Las mujeres deben prestar atención a sus propias necesidades materiales y espirituales y tomar la iniciativa de elegir su propio estilo de vida (Qi, 2014; Si, 2023).

Por ejemplo, en la primera relación sentimental de las protagonistas Sun Yihe y Ren Ran, no se comportan con autonomía ni toman decisiones acordes a sus propios deseos y preferencias. Por el contrario, para mantener una relación estable tratan de agradar siempre a sus novios. Aunque ellas han ingresado en el ámbito laboral y son económicamente independientes, todavía están centradas en los hombres y dedican gran parte de su vida a intentar complacerlos. La otra protagonista Karen pasa por algo similar en su matrimonio anterior. Los hombres pueden tomar cualquier decisión de acuerdo con sus propios deseos y preferencias, mientras que las mujeres han estado tolerando y restringiendo sus deseos para mantener el amor y el matrimonio.

La primera mitad de la trama muestra una relación sentimental o matrimonial desigual, en las que las tres protagonistas mantienen un papel subordinado. Por el contrario, en la segunda mitad de la trama parece haber un vuelco que enlaza con las ideas que Lu Xun, escritor y educador chino, expuso en su artículo “Na La Zou Hou Zen Yang” (1924), (“Qué pasó después de que Nora se fue”). En este texto el intelectual chino establece que la independencia económica no es la única a la que las mujeres deben aspirar. El investigador de los medios de comunicación, Zhao, retoma esta idea y argumenta que la clave para lograr la independencia de la mujer no es imitar la identidad masculina, sino dejar de depender del hombre y de la familia también en el pensamiento (Zhao, 2020).

La parte final de la serie concluye con las protagonistas eligiendo relaciones sentimentales en las que son menos dependientes, preocupándose más por

sus propios deseos e intereses. Desde este punto de vista, la serie intenta evitar la idea de que las mujeres independientes contemporáneas se centran solo en el aspecto laboral dejando a un lado las relaciones sentimentales. Por el contrario, la propuesta que subyace es que las mujeres intentan conciliar ambas cosas: las relaciones afectivas y amorosas sin renunciar a sus propias metas profesionales.

7.2.3.5. Autonomía versus dependencia familiar

La relación de las mujeres con su familia es un punto de vista muy interesante para analizar si se reproducen los estereotipos de género asociados con este tema: dependiendo de cómo se represente el vínculo familiar, se puede observar si a estas mujeres se las representa como dependientes de sus familias o si por el contrario se han emancipad del ámbito familiar y del control de sus padres (Zhao, 2020). Asimismo, existe otra idea estereotipada según la cual las mujeres casi siempre son personas emocionales y dependientes (Tous Rovirosa y Aran-Ramspott, 2017). Por ello, la relación familiar que se representa en las series de ficción es un factor importante para analizar si se continúan reproduciendo los estereotipos de género en el comportamiento y actitudes de los personajes.

En la serie que nos ocupa, *Love Yourself,* tres de las protagonistas son independientes de sus padres y solo una protagonista, Ding Ding, depende de su padre. En realidad, la audiencia puede observar las relaciones familiares en cuatro situaciones diferentes, que corresponde a cada una de las protagonistas. Las relaciones familiares de la protagonista Sun Yihe es el más ideal, debido a que sus padres gozan de buena salud y están felizmente casados: ella y sus padres viven en la misma ciudad, pero no viven juntos; sus padres se preocupan por ella, pero nunca interfieren en su vida personal. Ella es económica y emocionalmente independiente.

El matrimonio de los padres de la protagonista Ren Ran no es feliz, lo que tiene

un impacto en su personalidad. Ella no mantiene una relación muy estrecha con ellos, pero cada mes les manda dinero para su manutención porque como hija cree que es su deber; así que Ren Ran también es económicamente independiente y no necesita el apoyo económico de su familia. Su madre se opone a su matrimonio con su novio, Lu Hao, por lo que se crea un conflicto entre ambas, pero Ren Ran no cede ante su madre y acaba imponiendo sus propios deseos personales; por tanto, se puede ver que no depende en demasía de la familia.

La relación familiar principal de Karen es la de una madre con su hijo. Su padre ha muerto, por lo que no aparece en la serie, y Karen suele estar con su madre porque está enferma. En principal valor que aparece en sus relaciones familiares es el respeto. Por ejemplo, después de muchas discusiones debido al tratamiento al que su madre se debe someter, finalmente opta por respetar la decisión de su madre de abandonar dicho tratamiento y encarar de la mejor manera posible el resto de lo que le quede de vida.

En su relación con su hijo, la protagonista no reprime la naturaleza infantil del niño, respeta su sociabilidad y su imaginación. Es decir, ella y su familia tienen una fuerte conexión emocional, pero se mantienen independientes.

Ding Ding es la única protagonista de esta serie que depende de su familia, en concreto, de su padre. En el ámbito económico, Ding Ding no es independiente porque su carrera no puede desarrollarse sin el apoyo económico de su padre. Por lo tanto, él tiene la capacidad de interferir en sus decisiones, que se presentan cuando por ejemplo el padre trata de proteger a su hija de las malas influencias que pudieran ejercer los músicos con los que se relaciona. La relación paterno filial demuestra que Ding Ding no se ha emancipado de la autoridad paterna. Aunque es una persona con pensamientos, ideales y metas propias, no tiene una verdadera independencia. Aquí se puede observar un posible estereotipo de género porque si se compara con otro personaje masculino, su novio Yang Sirui, este es una persona independiente que tiene una carrera personalmente exitosa, tiene talento y no depende

económicamente de su familia ni necesita su apoyo. En el caso de la protagonista, está muy presente la idea de que el hombre (el padre) tiene que velar y proteger a la hija.

Como conclusión sobre las relaciones familiares de las cuatro protagonistas de la serie, tres de ellas son completamente independientes, mientras que la cuarta (especialmente, cuando se compara con un personaje masculino en condiciones similares), muestra una mayor dependencia de la familia y una menor capacidad de autonomía en el ámbito social, lo que puede suponer que se incurre en la existencia de un estereotipo de género en este caso, aunque queda compensado por la inexistencia en el caso de las otras tres protagonistas.

7.2.3.6. El sexo sigue siendo tabú

El sexo entre parejas es un tema del que casi no se habla en esta serie de ficción. Hay muy pocos planos o diálogos que muestren las actitudes o ideas de las protagonistas sobre el sexo. Las mujeres pueden estar en la misma habitación con su novio, incluso en la misma cama, pero apenas hay un atisbo de sexualidad ni en su vestimenta ni en la conversación ni en los ademanes o gestos que se muestran. Es sorprendente por cuanto las mujeres de la serie tienen una edad en la que se da por supuesto que son sexualmente activas.

El único indicio posible de sexualidad en toda la serie es entre la protagonista Ding Ding y su novio Yang Sirui. Como su padre no está en casa, él la invita a pasar la noche. Esta trama solo puede considerarse como un indicio muy vago de que los dos pueden tener relaciones sexuales.

En general, se desconocen las actitudes de las protagonistas de esta serie respecto a la sexualidad, cosa que no deja de ser sorprendente si se tiene en cuenta que las mujeres rondan la treintena y mantienen relaciones sentimentales con los hombres. La causa fundamental puede estar relacionada con la represión sexual a la que los chinos están acostumbrados bajo la

influencia del confucionismo. En China es frecuente observar un estado psicológico tímido y evasivo hacia la expresión del erotismo, y se evita la discusión abierta sobre temas sexuales (Liu, 2019). También es notable que en esta serie no hay ningún personaje que se aparte de la norma heterosexual. Las mujeres se relacionan con hombres y viceversa, lo que puede ser un indicio de cierto conservadurismo de la sociedad china. Hay que tener en cuenta que el matrimonio entre personas del mismo sexo es ilegal en China, por lo que en los productos audiovisuales hay que mantener este principio estrictamente, ya que el contenido que no cumpla con los requisitos legales nacionales no podrá emitirse.

7.2.3.7. Las mujeres son aliadas, no rivales

Esta serie no representa rivalidades femeninas en su trama. En primer lugar, las cuatro protagonistas mantienen una relación amistosa entre ellas y con otros personajes femeninos, convirtiéndose en sus aliadas y poniendo de relieve su complicidad, con leves pinceladas de competencia entre algunos personajes.

Asimismo, en las relaciones interpersonales de cada una de ellas tampoco hay rivalidad entre las mujeres. Solo se observa cierta rivalidad en la relación de Ren Ran con Lu Jao, ya que este suele acompañar a su exesposa en algunas circunstancias, lo que puede molestar a Ren Ran. El novio de la protagonista Ding Ding tiene muchas admiradoras porque es un ídolo musical, pero esto no provoca una rivalidad ni conflictos porque no culpa a su novio de las reacciones de sus seguidoras y se da por supuesto que los músicos tienen fans.

En este sentido, esta serie evita las tramas relacionadas con la rivalidad entre las mujeres, especialmente las rivalidades provocadas por la competencia por un hombre, y destaca la autoestima de las mujeres y la relación amistosa entre ellas. Este enfoque creemos que representa un avance respecto a los roles y estereotipos convencionales, que solían presentar a las mujeres como

competidoras y rivales casi siempre a causa del elemento masculino, como ocurre en otras series de ficción que son muy populares en China, como *Home Temptation* (2011) o *Boss & Me* (2014) en las que se incurre con frecuencia a esta rivalidad.

*7.2.3.8. Entre el amor y la familia: las dificultades de ser independien*tes

Según las variables contempladas en este análisis dos de las protagonistas de la serie *Love Yourself* (2020), Sun Yihe y Ren Ran, tienen metas y conflictos sentimentales, mientras que de las otras dos protagonistas una, Karen tiene metas y conflictos familiares y, en el caso de Ding Ding, la cuarta protagonista, su meta es laboral y su conflicto principal es familiar.

Al ser una serie de temática amorosa y sentimental, y como las protagonistas femeninas tienen trabajo fijo remunerado y son independientes económicamente de sus familias (excepto Ding Ding, que cuenta con el apoyo de su padre) la serie casi no se centra en sus metas o preocupaciones laborales, sino que destaca sus metas y conflictos sentimentales, en especial en la historia de las protagonistas Sun Yihe y Ren Ran. Estas dos protagonistas tienen anhelos y expectativas amorosas, y suelen mantener una posición humilde en el amor, tratando siempre de satisfacer las preferencias y expectativas de sus novios, y temerosas de perderlos. Su evolución a lo largo de la serie consiste en pasar de una posición subordinada a una postura más independiente y autónoma.

Con respecto a la protagonista Karen, su exesposo es una persona muy egocéntrica, siendo ella la más emocional de la pareja, lo que la lleva a mostrarse más empática son su exmarido y a entender sus sentimientos personales. El principal problema al que se enfrenta en la serie es la enfermedad de su madre y la posible muerte de esta. Su objetivo es la salud y la recuperación de su madre. Durante este proceso, la decisión de su madre de abandonar el tratamiento contra el cáncer que padece le hace comprender

que las personas deben amarse más a sí mismas y tomar la decisión que les haga más felices en lugar de satisfacer ciegamente las expectativas de los demás.

Con respecto a Ding Ding, ella no cree en el amor debido al matrimonio fallido de sus padres y focaliza la mayor parte de su atención en su sueño de convertirse en música. Por eso, su meta principal es laboral. Aunque también tiene una relación sentimental más adelante, esta relación no la hace perder de vista sus metas ni le trae problemas. Su principal dificultad es que la quiebra de los negocios de su padre provoca una crisis económica en su familia y, al depender económicamente de este, su carrera también se ve afectada. Cuando llega la crisis, ella abandona temporalmente su sueño musical y su relación sentimental para acompañar a su padre y ayudarle a superar esa dificultad. Así que su conflicto principal es de tipo familiar.

En conjunto, desde la perspectiva de las variables contempladas en este trabajo, consideramos que esta serie de ficción trata de evitar transmitir estereotipos de género, enfatiza la autoconciencia que la mujer moderna comienza a adquirir y no define la independencia simplemente como independencia económica. Según los hechos que se van sucediendo y la trama de la serie, parece que se quiere sostener que la independencia de una mujer se refleja en su conciencia personal: una mujer independiente no está tan ligada al amor y al afecto familiar, y tampoco centrada en el hombre como se solía entender en épocas pasadas. Aunque es evidente que es una serie que se centra en las relaciones amorosas, parece que hay una apuesta decidida por evitar reproducir los estereotipos de género convencionales, aunque no los evita completamente, sobre todo en lo que se refiere al aspecto físico y las ocupaciones de las protagonistas. Vale la pena señalar que por tratarse de una serie de ficción que se centra en la vida sentimental de las mujeres treintañeras, pese a sus buenas intenciones, los ámbitos de las emociones, los afectos y la familia ocupan un lugar preponderante, temas que tradicionalmente han sido las dos áreas más directamente relacionadas con la

representación de las mujeres en la ficción. Resulta bastante complicado eludir los estereotipos de género (Lacalle & Gómez, 2016) al centrar la trama en el ámbito amoroso y familiar, razón por la que puede aumentar la posibilidad de incurrir en estereotipos de género. En todo caso, esta serie es una apuesta encomiable por intentar representar mujeres treintañeras que no se consideran "mujeres sobrantes" y que luchan por obtener su propio lugar en el mundo, lo que se demuestra con el hecho de que todas ocupan puestos de responsabilidad en el ámbito laboral.

Como conclusión general de la serie la serie *Love Yourself* (2020), se puede afirmar que intenta reflejar la vida sentimental de las mujeres solteras de treinta años en una posición económica acomodada. Las protagonistas disfrutan de un estatus económico y social alto y básicamente tienen un entorno de vida independiente de sus padres. Como serie que refleja las emociones y sentimientos de mujeres en la treintena, la mayoría de los problemas que enfrentan las protagonistas están relacionados con las relaciones sentimentales. Básicamente, la mayoría de ellas han experimentado dos relaciones sentimentales importantes en sus vidas: en la primera suelen situarse en una posición subordinada con respecto a los hombres, deseando complacerlos. En cambio, en su segunda relación sentimental se preocuparon más por ellas mismas. De esto se desprende que uno de los mensajes que esta serie quiere transmitir es que las mujeres deben amarse más a sí mismas, prestarse más atención y respetarse y cultivar más su propia autoestima. Una relación sentimental que se base en complacer a los hombres y convertirse en sus vasallas no es una relación sana que valga la pena mantener. Aunque el amor es importante, es más importante que las mujeres insistan en ser ellas mismas.

7.3.3. Categorías y variables de los personajes secundarios

Tabla 12. Variables de los personajes secundarios de *Love Yourself* (2020)

Personaje	**1**	**2**	**3**	**4**
Nombre	**Chen Nan**	**Sam**	**Yu Tian**	**Wang Make**
Aspecto	Alto Proporcionado Atractivo	Mediano Proporcionado Atractivo	Mediano Delegado Normal	Alto Proporcionado Atractivo
Carácter	Introvertido	Introvertido	Extrovertido	Extrovertido
Ocupación	Editor de tema de finanzas	Ingeniero	Fotógrafo	Cantante
Relaciones c/ Protagonistas	Múltiple	Relación sentimental con 1	Múltiple	Relación sentimental con 3
Rivalidad c/ mismo sexo	No	No	Sí	Sí
Conflicto principal	Familiar	Sentimental	Sentimental	Sentimental

Personaje	**5**	**6**	**7**	**8**
Nombre	**Lu Hao**	**Li Youting**	**Yang Sirui**	**Ding Aoyang**
Aspecto	Alto Proporcionado Normal	Alto Proporcionado Normal	Mediano Delegado Atractivo	Alto Sobrepeso Normal
Carácter	Introvertido	Introvertido	Extrovertido	Extrovertido
Ocupación	Emprendedor	Director de departamento	Productor de música	Proveedor de suministros
Relaciones c/ Protagonistas	Relación sentimental con 2	Múltiple	Relación sentimental con 4	Relación familiar con 4

Rivalidad c/ mismo sexo	No	No	No	No
Conflicto principal	Laboral	Laboral	Sentimental	Laboral

En esta serie hay ocho personajes masculinos importantes en total, así que tampoco ponemos la casilla del Sexo. Como muestra la Tabla 12 sobre los personajes secundarios masculinos, los caracteres básicos están mostrados en este cuadro sinóptico, y solo quedan algunas aclaraciones por explicar, específicamente las relaciones de algunos personajes masculinos con las protagonistas femeninas.

En el caso del personaje Chen Nan, este tiene una relación con la protagonista Sun Yihe (número 1). Su relación es múltiple porque, durante la mayor parte de la historia, los dos mantienen una relación laboral ya que trabajan juntos para un programa. Los dos se convierten en pareja en los últimos episodios de la serie.

Con respecto a Yu Tian, en su relación con las protagonistas se ha marcado la palabra “múltiple” porque, por un lado, mantiene una relación de amistad, pero también laboral, con la protagonista femenina Sun Yihe (número 1). Su relación amistosa con Sun Yihe también es la única relación amistosa que se observa entre personajes de distintos sexos en las cuatro series de ficción que he incluido en este trabajo, lo que resulta digno de mención. Por otro lado, el personaje masculino Yu Tian tiene una relación sentimental con otra protagonista femenina, Karen (número 3).

El personaje masculino Li Youting tiene una situación parecida a la de Chen Nan. Se marca también la palabra “múltiple” sobre sus relaciones porque él y la protagonista femenina Ren Ran (número 2) trabajan en la misma empresa al principio, por lo que tienen una relación laboral. Más tarde, se convierten en pareja y Li Youting sale de la compañía original para emprender su propia

empresa. Por lo tanto, la relación de los dos no es solo laboral, sino también sentimental.

7.3.4. Análisis interpretativo

La información básica de los personajes masculinos principales de esta serie ya se ha mostrado en la Tabla anterior y, a continuación, se hace un breve análisis tomando como base las variables contempladas con el objetivo principal de observar si se reproducen o evitan los estereotipos de género. Recordemos que uno de los objetivos de este estudio es si las series de ficción chinas que tienen un grupo de mujeres como protagonistas reproducen o evitan los estereotipos de género, no sólo con los personajes femeninos principales, sino también con los personajes secundarios, que suelen ser mayoritariamente masculinos.

7.3.4.1. No todos los hombres son iguales

Todos los personajes secundarios de esta serie son masculinos, y a diferencia de las dos series de ficción anteriores, teniendo en cuenta que las protagonistas de esta serie tienen unos 30 años y pertenecen a personas de mediana edad, la edad de los hombres en esta serie de ficción también superan en edad a las cuatro protagonistas femeninas, lo cual representa, en cierta manera, la reproducción del primer estereotipo de género: aquel que sostiene que las mujeres siempre son más jóvenes que los hombres con los que se relacionan, cosa que es muy habitual en todo tipo de producto de ficción audiovisual, y también en todos los programas de televisión, incluidos los informativos de televisión. Según Lauzen (2016), los personajes femeninos aparecen en sus 20 o 30 años con mayor frecuencia (en un 56%) mientras que los personajes masculinos rondan los 30 o 40 años (60%). Los personajes de más de 60 años son una minoría, pero siempre hay más presencia de hombres

de más de 60 años que de mujeres de la misma edad (Lauzen, 2016).

Por lo que respecta al físico, la mayoría de estos personajes masculinos son altos o tienen una estatura media, también tienen una apariencia y una complexión física normal. Es decir, generalmente los rasgos físicos de los personajes masculinos no son llamativos en ningún sentido, lo cual también demuestra que la imagen en el caso de ellos no siempre es lo más importante, a diferencia de lo que ocurre con las mujeres, de las que se destaca casi siempre su atractivo físico.

Pero, en esta serie, la imagen de los personajes masculinos es un poco más diversa que la de las protagonistas femeninas. En primer lugar, aunque los personajes masculinos ocupan papeles secundarios duplican a las protagonistas femeninas: hay 8 personajes secundarios frente a cuatro mujeres protagonistas, por lo que la imagen del conjunto es más rica. En segundo lugar, los personajes masculinos encarnan diferentes edades. Algunos tienen edades similares a la de las protagonistas y otros son mayores que ellas. Incluso hay un personaje secundario bastante mayor –el padre de una de las protagonistas –. Por eso, la apariencia de los secundarios también cambia según su edad. Desde este punto de vista, los rasgos físicos de los personajes secundarios no se destacan demasiado en la serie y no se consideran un elemento importante en la relación que establecen con las protagonistas; en este sentido podemos decir que se evita un estereotipo sobre la apariencia corporal de los hombres.

Con respecto a los rasgos caracterológicos de los personajes secundarios, la personalidad en sí misma es un aspecto complicado de resumir en unas palabras. Sin embargo, desde un punto de vista muy general, entre los ocho personajes secundarios masculinos cuatro de ellos tienen una personalidad introvertida y otros cuatro tienen una personalidad más extrovertida. Por lo tanto, la serie respeta relativamente la diversidad de la personalidad humana, y no refleja a los hombres con un modelo homogéneo: ellos también pueden ser introvertidos sin tener que mostrar necesariamente la jovialidad hacia el

exterior o la apariencia de dominio del entorno que está en consonancia con los estereotipos que se espera cumplan los hombres (Williams & Best, 1990; Instituto de la Mujer, 2020; Schniter & Shields, 2020).

7.3.4.2. Los hombres tienen un estatus superior que las mujeres

Desde la perspectiva de la ocupación de los personajes secundarios masculinos, casi todos ellos son líderes, o personas con habilidades destacadas, alguno a nivel artístico, alguno a nivel técnico, alguno a nivel gerencial y alguno a nivel económico.

Aunque las protagonistas de esta serie de ficción tienen sus propias carreras y tienen una buena ocupación laboral (ya se ha destacado que el entorno representado corresponde a una clase acomodada) en comparación con los personajes secundarios masculinos ellas ocupan un lugar de menor estatus que ellos, lo mismo que ocurría en las series anteriores.

De esta comparación se desprende que todavía existen ciertos estereotipos de género, como el que sostiene que los hombres tienen mayor capacidad de trabajo, son más aptos para ocupar el espacio público y tienen más facilidad para alcanzar sus metas profesionales. Mientras que las mujeres tienen que hacer grandes esfuerzos para incorporarse al ámbito público y les resulta difícil obtener logros profesionales, los hombres ya de entrada son representados con un alto estatus profesional. No hay más que ver los trabajos y profesiones de ellos: uno es fotógrafo, otro ingeniero, otro editor en temas de finanzas, otro director de departamento, otro emprendedor, otro productor de música: es significativo que ninguno de los personajes secundarios sea un mero subalterno, botones, empleado raso, o de cualquiera de las múltiples ocupaciones que existen en la realidad. Parece deducirse que los hombres llegan a metas profesionales con facilidad y siempre por encima de sus compañeras.

Esta situación también se puede rastrear en la vida real. El académico chino

Liu Jing en un estudio sobre el fenómeno de la discriminación contra las mujeres en el lugar de trabajo en China en 2011, afirma que las mujeres experimentan más discriminación y disfrutan de menos oportunidades de promoción que los hombres. Una encuesta sobre la situación laboral actual de las mujeres en China realizada en 2023 por Zhaopin, una conocida plataforma de análisis de recursos humanos muestra que la situación laboral de las mujeres ha mejorado en los últimos años. El salario mensual promedio ha aumentado y las oportunidades de promoción también han aumentado. Sin embargo, en términos de discriminación de género, más de la mitad de las mujeres en el lugar de trabajo han experimentado discriminación por razón de sexo. En cuanto a las barreras para la promoción, las mujeres lo siguen teniendo más difícil que los hombres. Se ven fácilmente afectadas por tres factores: el sexo, el estado civil y la posible distracción que el cuidado de la familia puede representar en la dedicación profesional (Zhaopin, 2024).

7.3.4.3. Amistad y dependencia emocional: las mujeres subordinadas a los hombres

Al igual que las dos series de ficción analizadas anteriormente, los principales personajes secundarios de esta serie son personajes masculinos, y el tema principal de esta serie de televisión es la vida sentimental y amorosa de las mujeres treintañeras; es lógico, por tanto, que la relación entre los personajes secundarios masculinos y alguna o algunas de las protagonistas se presente principalmente como una relación sentimental, y menos como una relación meramente laboral.

Sin embargo, en esta serie, se encuentran algunas diferencias con las otras series analizadas. Por una parte, presenta la amistad entre personas de diferente sexo. La protagonista Sun Yihe y el personaje secundario Yu Tian no solo son compañeros de trabajo, sino que también mantienen una relación de amistad muy importante. Se acompañan mutuamente sin ambigüedad ni

dobles intenciones, y la relación descansa en la más pura y sincera amistad. La relación entre ambos desafía el estereotipo que sostiene que la relación entre hombres y mujeres siempre presenta una tensión amorosa o sexual. En este sentido en la serie se rompe el tópico que se ha repetido tantas veces.

Por otra parte, entre los ocho personajes secundarios de esta serie se encuentra Ding Aoyang, el padre de la protagonista Ding Ding. La existencia de este personaje hace que la relación entre padre e hija sea uno de los focos importantes de esta serie, y la experiencia y la educación que el padre proporciona a Ding Ding tienen un impacto en la visión que del amor y el matrimonio tiene la hija. En términos generales, cada protagonista se relaciona con dos personajes secundarios importantes, en cierta forma antitéticos: uno representa la visión convencional del amor o el matrimonio, y el otro representa la visión del presente y el futuro. Para las otras tres protagonistas, los dos personajes secundarios son respectivamente su exnovio o exesposo y su novio actual, y para Ding Ding es su padre y su novio actual.

La serie muestra los diferentes tipos de vínculos que establecen las mujeres con los hombres, y al mismo tiempo enfatiza la influencia de estos en la concepción del mundo de las mujeres, ya sea porque ejercen el rol paterno o porque tienen la condición de novio. En este sentido se desprende que las mujeres ocupan una posición subordinada o de mayor dependencia emocional respecto a los hombres, que casi siempre ejercen una posición de autoridad.

7.3.4.4. Rivalidad entre hombres por la posesión de una mujer

En esta serie existe rivalidad entre dos personajes secundarios masculinos, Wang Make y Yu Tian. Wang Make es el exesposo de la protagonista Karen, también el padre de su hijo, y Yu Tian es el hombre con quien Karen establece una relación de noviazgo. La causa de la rivalidad entre estos dos hombres es que Yu Tian mantiene una relación cordial con su exesposa (Karen) y también tiene buena relación con su hijo; la aparición de Yu Tian en la vida de Karen

hace emerger en el exmarido cierto rasgo de posesividad. Al principio, Wang Make se dedica más a su trabajo y a su carrera musical que a su hijo, pero la entrada en escena de Yu Tian, con quien el niño también se lleva bien, despierta en cierta medida los celos de Wang Make hasta el punto de proponer a Karen que se vuelva a casar con él. Por su parte, también Yu Tian experimenta ciertos celos del exmarido de Karen al observar que mantienen buena relación.

Esta rivalidad entre estos dos personajes masculinos refleja hasta cierto punto la mentalidad egocéntrica de los hombres, y la consideración posesiva que tienen respecto de las mujeres: ambos consideran a la protagonista y a su hijo como sus posesiones. Wang Make quiere vivir una vida libre y sin responsabilidades familiares, a la vez que mantiene las ventajas de seguir siendo su esposo, pero la aparición de un tercero hace que emerja su sentido de posesión hacia su exmujer. En las reacciones de estos personajes, en especial del exmarido de Karen, se puede observar ese tópico o estereotipo que propicia que los hombres traten a las mujeres como una posesión, y no como una persona con autonomía e independencia propias.

7.3.4.5. Conflictos secundarios: entre lo laboral y lo familiar

El conflicto personal de los personajes secundarios masculinos, en general, no se refleja con detalle en la serie, por lo que el principal conflicto de la mitad de los personajes secundarios está relacionado con la relación sentimental que establecen con las protagonistas. El conflicto principal de los personajes secundarios Lu Hao (número 5) y Li Youting (número 6) y Ding Aoyang (número 8) es de índole laboral. Para Lu Hao, su reputación personal y su carrera están en crisis a la vez que se muestra que su carrera es más importante que la salud de su exmujer y su relación sentimental con la protagonista Ren Ran. El conflicto principal de Li Youting son las dificultades a las que se enfrenta en el proceso de fundar su empresa, y el conflicto principal

de Ding Aoyang es la crisis provocada por el fraude empresarial.

El conflicto principal del personaje secundario Chen Nan es familiar. Su conflicto personal también es el único conflicto de los personajes secundarios que se aborda con detalle. Aunque no creció bajo el cuidado de sus padres y mantiene una relación distante con ellos, cuando se entera de que su padre está gravemente enfermo y apenas puede cuidar de sí mismo, Chen Nan le brinda ayuda económica más por sentido del deber que por amor filial, ya que no parece estar dispuesto a perdonar el abandono de que fue objeto por parte de su padre cuando era niño. Por lo tanto, la enfermedad de su padre y su relación con él se convierten en su conflicto principal.

Dado que la mayoría de los conflictos personales principales de los personajes secundarios no se presentan con detalle en la serie, no es fácil deducir si se reproducen o no estereotipos de género, aunque el caso del personaje masculino Chen Nan conecta en cierta forma a los hombres con el ámbito familiar, algo que habitualmente suele representarse como la manera relacional fundamental de las mujeres. Hay que hacer notar, sin embargo, que el personaje afronta el conflicto proporcionando ayuda económica para que alguien cuide del padre enfermo, y no implicándose de manera personal. En este sentido, podría deducirse que los hombres delegan en otras personas los cuidados de salud o de atención a sus familiares antes que hacerse cargo directamente, con el desgaste emocional que ello implica.

7.4. *Nothing But Thirty* (2020)

Nothing But Thirty (2020) como ya se ha explicado es una serie de ficción china que tiene tres protagonistas femeninas de 30 años. La serie se centra en las vidas de estas mujeres adultas jóvenes que se enfrentan a las diferentes situaciones propias de esta edad. Las tres protagonistas parecen querer representar a esos grupos de mujeres treintañeras que se podrían dividir en tres tipos: las solteras sin hijos, las casadas sin hijos y las casadas con hijos.

Ya el propio título de la serie (*Nada más que treinta*) sitúa a la audiencia ante la problemática de la treintena; debido a que las mujeres de esta edad enfrentan la transición de la juventud a la mediana edad, pueden enfrentar diferentes opciones o dilemas en su carrera, emociones, matrimonio, familia, etc. El título puede interpretarse como que treinta años son muchos como que tampoco son tantos, y revela una especie de oposición y rechazo a la ansiedad que conlleva cumplir años al mismo tiempo que impele a la idea de que es una edad en la que hay que disfrutar.

Además de las tres protagonistas, hay cinco personajes secundarios con los que ellas establecen diferentes tipos de relaciones. De entre ellos, tres son muy importantes porque participan en la mayor parte de las historias de esas protagonistas. Aunque los otros dos personajes no tienen una gran importancia en las historias, también tienen un impacto relativamente importante en sus vidas, por lo que es necesario clasificarlos entre los principales personajes secundarios en la Tabla de personajes. A continuación, se presentan las Tablas de las categorías y variables analizadas de las protagonistas femeninas y los personajes secundarios, que son las mismas que se han contemplado en los tres casos anteriores. Esto dota de homogeneidad y rigor el análisis, y permite la comparación entre las cuatro series estudiadas. Una vez analizadas estas categorías y variables, podremos extraer conclusiones aplicables a todas las series elegidas.

7.4.1. Categorías y variables de las protagonistas

Tabla 13. Variables de las protagonistas femeninas de *Nothing But Thirty* (2020)

Personaje	**1**	**2**	**3**
Nombre	Gu Jia	Wang Manni	Zhong Xiaoqin
Rasgos físicos	Alta Delegada	Alta Delegada	Regular Delegada

	Atractiva	Atractiva	Atractiva
Carácter	Extrovertida	Extrovertida	Introvertida
Ocupación	Múltiple	Múltiple	Múltiple
Estado Civil	Casada-Divorciada	Soltera	Casada-Divorciada Casada
Hijos	Un hijo	No	Embarazada
Relación sentimental	Única	Múltiple	Múltiple
Relación familiar	Independiente	Independiente	Dependiente
Relación sexual	Sí	Sí	Sí
Rivalidad	Sí	Sí	No
Meta principal	Familiar	Laboral	Familiar
Conflicto principal	Sentimental	Sentimental	Sentimental

Breve descripción de los personajes principales

Gu Jia

La protagonista Gu Jia representa a las mujeres treintañeras, casadas y con hijos. Está casada y tiene un hijo, pero al final de la historia, se divorcia ante las infidelidades de su marido, Xu Huanshan. Gu Jia es al inicio de la serie un ama de casa muy ocupada. Tiene numerosos planes cada día, y también ayuda a su marido a gestionar la empresa y solucionar sus problemas. Su esposo tiene un negocio de fuegos artificiales, pero solo es bueno en el diseño y la tecnología de los fuegos artificiales, no en la gestión y el marketing de la empresa, por lo que la presencia y el papel de la protagonista es fundamental, sobre todo a la hora de relacionarse con círculos sociales importantes que puedan ayudar a su esposo a crecer como empresario. Desea para su hijo una buena educación, actividad a la que dedica mucho esfuerzo. Tras el divorcio,

decide abandonar su papel de hija, esposa y madre para ser ella misma y dirigir una fábrica de té. Por eso, la ocupación se Gu Jia no puede ser resumida simplemente como ama de casa.

Aunque casada, su relación puede definirse más como una relación matrimonial agotada que como una relación sentimental. Se divorcian cuando Xu Huanshan se enamora de otra mujer, Lin Youyou. Esto implica que exista rivalidad entre las mujeres.

Es algo difícil definir la meta principal de Gu Jia ya que tiene dos actitudes: antes del divorcio y después. Antes del divorcio, trabaja duro y socializa en círculos influyentes para favorecer a su familia. Por eso su meta principal es familiar. Después del divorcio, presta más atención a su propia vida y deseos, y su meta principal es laboral. Pero como la pareja se divorcia al final de la serie y la vida matrimonial ocupa la mayor parte de la historia de la protagonista, se ha definido como meta principal la familiar. Su conflicto principal es sentimental porque la traición de su esposo causa el conflicto más grave de su historia.

Evolución del personaje: en su arco narrativo Gu Jia pasa de ser una mujer que pone por delante a su esposo e hijo, es decir a su familia, dejando a un lado sus propios deseos, a ser una persona que se acaba encontrando a sí misma. La familia deja de ser lo más importante en su vida para centrarse en sus propias metas y objetivos.

Wang Manni

Wang Manni es la protagonista que podría representar a las mujeres en la treintena, solteras y sin hijos. Al principio trabaja como vendedora en una tienda de lujo, pero luego cambia de trabajo y se convierte en especialista en cobros de deudas. Insatisfecha con un trabajo que no le proporciona grandes ingresos, desea progresar en la escala social y gozar de un estatus más elevado, así como establecer relaciones con personas de clase social alta. Aún así intenta no renunciar a sus principios, que son muy sólidos. En general, su objetivo principal es progresar económicamente, y trabaja duro para conseguirlo.

Este personaje tiene una relación con el personaje secundario Liang Zhengxi. Sin embargo, en la Tabla 13 se definen las relaciones de la protagonista como "Múltiple" porque aparece un exnovio – no muy importante en la historia – pero que se reencuentra con ella en momentos difíciles, sobre todo cuando Wang Manni descubre que su novio tiene una prometida que vive en Hong Kong con la que ha mantenido una relación de años. Podemos decir que hay rivalidad

entre la protagonista y esa segunda novia secreta de su prometido. En cuanto a los aspectos sentimentales, hay un personaje femenino que tiene una rivalidad laboral con ella cuando trabaja como vendedora, pero no juega un papel muy importante en su historia.

Con respecto a sus metas y conflictos principales, Wang Manni desea ascender de clase social, para lo que trabaja con denuedo por lo que su meta principal es laboral. En cuanto a sus conflictos, el más importante es el desengaño con su novio, por lo tanto, su conflicto principal es sentimental.

Evolución del personaje: el arco narrativo de Wang Manni pasa de ser una persona ansiosa por ascender de clase social y tener dinero mediante un esfuerzo laboral importante, a una persona que elige empezar de nuevo y progresar a través del estudio.

Zhong Xiaoqin

La protagonista Zhong Xiaoqin está casada y no tiene hijos. Ella es empleada de una empresa, y se muestra muy seria y responsable en su trabajo, pero no

tiene grandes aspiraciones. Casi por casualidad, escribe un libro en sus ratos libres que acabará convirtiéndola en una obra de éxito.

Zhong Xiaoqin es una persona primero dependiente de sus padres y después de su esposo, Chen Yu. La protagonista tiene una mente fantasiosa y espera que su esposo le dé una vida romántica, cosa que él, un hombre común de pocas palabras, no le puede proporcionar. Aunque dotado de buena voluntad para con su esposa, a causa de varios malentendidos, acaban divorciándose. Después del divorcio, Zhong Xiaoqin tiene otra relación sentimental con un hombre más joven que ella, Zhong Xiaoyang, un compañero de trabajo con una personalidad completamente diferente a la de su exesposo. Tras un tiempo relajado y aparentemente feliz, este nuevo matrimonio tampoco satisface las expectativas de Zhong Xiaoqin, y se da cuenta de que con su esposo anterior tenía más complicidad, por lo cual, tras resolver los problemas de comunicación, vuelve a casarse con él. Por eso, el estado civil de Zhong Xiaoqin pasa de casada a divorciada, y de divorciada a casada de nuevo. Este personaje no mantiene rivalidad con otras mujeres.

Con respecto a sus metas y conflictos principales, la meta principal es familiar y su conflicto principal la relación con su esposo, por tanto, se puede decir que es un conflicto sentimental.

Evolución del personaje: el arco narrativo de la protagonista pasa de ser una mujer dubitativa, con escasa independencia en sus relaciones, a hacerse cargo de su vida, ser mas asertiva y decidida en sus decisiones para acabar triunfando como escritora de éxito.

7.4.2. Análisis interpretativo

Pasemos ahora al análisis interpretativo de las protagonistas femeninas aplicando las categorías anteriores, con el objetivo de dilucidar si se reproducen o evitan los estereotipos de género según fueron definidos en el marco teórico.

7.4.2.1 Se mantiene el canon convencional de belleza

Las tres protagonistas femeninas de esta serie representan tres grupos femeninos en tres diferentes estados civiles, que son casada y con hijos, casada sin hijos y soltera sin hijos. Sin embargo, la apariencia física de las tres protagonistas es muy similar: son delegadas, atractivas y relativamente altas. Por eso, desde el punto de vista de los rasgos físicos en esta serie no existe diversidad de cuerpos ni complexiones físicas, reduciéndose la tipología al canon estético convencional. En ese sentido podemos decir que sí se reproduce el estereotipo de género según el cual las mujeres son atractivas y tienen una complexión física ideal.

Con respecto a la personalidad de las protagonistas, Gu Jia y Wang Manni muestran una personalidad extrovertida. La primera suele interactuar con diferentes personas para lograr mejorar su estatus social. Tiene dotes comunicativas que le sirven para resolver problemas de los demás, lo que redunda en su propio beneficio. Wang Manni, como vendedora, primero, y cobradora de deudas, después, también tiene unas buenas dotes de comunicación y mantiene una buena relación con los demás. Por el contrario, la protagonista Zhong Xiaoqin es más introvertida, solo quiere vivir una vida tranquila, no suele luchar por sus metas y escribe solo como pasatiempo.

Podemos concluir que en el tema de la apariencia es donde vemos que se reproduce el estereotipo de mujer canónica, con una belleza que no se aparta del modelo convencional, y no tanto por lo que se refiere al carácter de las protagonistas.

7.4.2.2 Del empleo convencional a la transformación personal

La ocupación de cada protagonista de esta serie, como se muestra en la Tabla 13 es algo complicada, pues todas ellas sufren un proceso de transformación

a lo largo de la historia.

Al principio, todas las protagonistas tienen ocupaciones relacionadas con los servicios y la atención al público, lo que podríamos considerar que entra dentro de los ámbitos tradicionalmente femeninos. Ninguna de ellas tiene un estatus laboral relacionado con la toma de decisiones (Lacalle & Gómez, 2016; Álvarez, 2019). Por ejemplo, Gu Jia al principio es ama de casa y, a pesar de su gran talento, dedica la mayor parte de su tiempo a los asuntos relacionados con su familia. La otra protagonista Wang Manni es vendedora, una ocupación típica de la industria de servicios. Por última, el trabajo de la protagonista Zhong Xiaoqin es el de una empleada común, lo que no implica ninguna responsabilidad en la toma de decisiones.

Después de experimentar algunos reveses, especialmente en el ámbito sentimental, las protagonistas deciden emprender nuevas aventuras. La protagonista Gu Jia dedica menos tiempo al cuidado de su familia y decide invertir su tiempo en gestionar una fábrica de té, lo que significa un importante cambio profesional; Wang Manni deja su trabajo como especialista en cobrar deudas para ir a Edimburgo (Inglaterra) a estudiar marketing y Zhong Xiaoqin pasa de ser una empleada discreta a convertirse en autora de éxito cuando publica su novela.

A juzgar por las carreras de las tres protagonistas, esta serie de ficción inicialmente sitúa las ocupaciones laborales en la zona de confort del trabajo femenino (Lacalle & Gómez, 2016; Lauzen, 2016; Álvarez, 2019) pero conforme se desarrolla la trama, se observa que las tres protagonistas experimentan un proceso de transformación según el cual abandonan las ocupaciones tradicionalmente relacionadas con los cuidados y los servicios para centrarse en proyectos profesionales y metas que les proporcionen mayor satisfacción personal y también mayor estatus social. Lo cual puede representar un incentivo para la audiencia femenina de que es posible el cambio y el crecimiento personal al centrarse en la consecución de objetivos y metas propias.

7.4.2.3 Estado Civil y maternidad

Como se ha puesto de relieve anteriormente en las breves descripciones de las tres protagonistas femeninas, ellas representan un grupo de mujeres en varios estados civiles. Gu Jia está casada y tiene un hijo, por lo que representa al grupo de mujeres casadas con hijos. Wang Manni representa al grupo de mujeres solteras sin hijos, Zhong Xiaoqin representa al grupo de mujeres casadas sin hijos. Aunque no representan todas las situaciones de las mujeres treintañeras, sí puede decirse que representan a la mayoría.

Por lo tanto, desde esta perspectiva, la serie de ficción respeta la diversidad civil que pueden tener las mujeres treintañeras a través de la estructura de los roles principales femeninos: aunque no es lo suficientemente completa, por lo menos no define cuál es el estado civil normal o el deseable de las mujeres de 30 años, intentando evitar así los estereotipos de género. La audiencia femenina, por tanto, puede verse identificada con los tres modelos femeninos propuestos en esta franja de edad.

7.4.2.4 Estabilidad y madurez emocional

En comparación con las protagonistas de las tres series anteriores, las relaciones sentimentales de las protagonistas de esta serie son menos y más sencillas.

La relación sentimental de la protagonista Gu Jia existe únicamente entre ella y su esposo. La relación sentimental de la protagonista Wang Manni es la que mantiene con su novio, Liang Zhengxian, aunque tuvo otra relación sentimental anterior con un exnovio. Como no se muestra explícitamente su relación, no se desarrollará aquí. La relación sentimental principal de la protagonista Zhong Xiaoqin existe entre ella y su marido Chen Yu, aunque tiene otra relación sentimental transitoria con otro novio, Zhong Xiaoyang, después de que ella se

divorcie de su esposo.

Esta serie no tiene como único tema las relaciones sentimentales, sino que enfatiza más las dificultades vitales que las mujeres pueden encontrar a la edad de treinta años. Desde esta perspectiva, la serie no introduce demasiadas relaciones sentimentales para las protagonistas, lo que ayuda a centrarse en el tema principal.

Pero entre las cuatro relaciones sentimentales que se muestran principalmente en la trama de la serie, sólo una relación tiene un final feliz, y las otras relaciones sentimentales resultan fallidas y tienen consecuencias más o menos negativas en las protagonistas, llegando a causar sus principales conflictos.

Desde esta perspectiva, aunque el número de relaciones sentimentales mostradas en esta serie es menor, teniendo en cuenta su foco principal, las relaciones sentimentales siguen siendo importantes y pueden tener un impacto significativo en la vida de las mujeres. Como tal, se puede establecer una conexión entre los conceptos de feminidad y emoción, lo que a su vez crea estereotipos convencionales, ya que los estereotipos de género tienden a ver a las mujeres como más sensibles y emocionalmente más necesitadas que los hombres (Williams & Best, 1990; Instituto de la Mujer, 2020). Otra interpretación de porqué aparece menos relaciones sentimentales y amorosas de las protagonistas podría ser que se supone que a la edad de treinta años las mujeres prefieren mantener cierta estabilidad emocional, a la vez que procuran que las relaciones y vínculos sean permanentes y no caigan tanto en los cambios de pareja que se consideran más adecuados para edades más jóvenes. También se puede entender como algo positivo que las mujeres de treinta años estén más aposentadas sentimentalmente, lo que refuerza la idea de seriedad, madurez emocional, seguridad y estabilidad. Lo que a los veinte años puede ser aceptable, a los treinta puede dar la impresión de volubilidad, lo que puede ser interpretado por la audiencia como un rasgo indeseable en una mujer.

7.4.2.5 Distancia y cercanía familiar

En esta serie se muestran las relaciones familiares de cada protagonista femenina. De entre ellas, Gu Jia y Wang Manni no dependen mucho de la familia, mientras que Zhong Xiaoqin es relativamente dependiente.

El padre de la protagonista Gu Jia vive en un asilo de ancianos y ella lo visita ocasionalmente para hablar con él cuando se siente deprimida, pero no depende de su padre para resolver sus problemas.

Los padres de la protagonista Wang Manni viven en una ciudad pequeña con una economía poco boyante. Sus padres esperan que ella pueda dejar Shanghái y regresar a su ciudad natal para casarse y tener hijos, pero ella quiere quedarse en la gran ciudad y trabajar para labrarse un futuro más acorde con sus deseos. Sus padres respetan su elección personal.

Zhong Xiaoqin crece bajo la protección de sus padres y, después de casarse, su madre la visita con frecuencia y la ayuda en las tareas domésticas. Aunque está casada, su madre sigue estando bastante involucrada en la vida matrimonial de su hija, con lo que de alguna manera vemos que tiene cierta dependencia de sus padres, especialmente de su madre.

Vemos que dos de las protagonistas de la serie no dependen emocionalmente de sus padres y una que sí tiene bastante dependencia de ellos. Aunque la serie parece querer plantear que las mujeres de treinta años ya no tienen dependencia de sus familias, en algún sentido este tema se introduce en la subtrama de la protagonista Zhong Xiaoqin. También se puede observar que las madres tienen mucho más protagonismo en las vidas de sus hijas que los padres, que apenas si tienen relevancia en esta serie, lo que refuerza la idea de que los hombres no suelen involucrarse en los asuntos de sus hijas, ocupando un lugar secundario (Fiske, 2005; Gavilan, Martínez-Navarro y Ayestarán, 2019; Song, 2020).

7.4.2.6 Sexualidad discreta y normalizada

No es nada llamativo que las protagonistas Gu Jia y Zhong Xiaoqin tengan relaciones sexuales, ya que ellas están casadas. Por lo que respecta a Zhong Xiaoquin, en toda la serie casi no se habla abiertamente de sexo; sólo después de que se vuelve a casar, Chen Yu (su primer marido) toma a Zhong Xiaoqin y camina hacia el dormitorio, diciendo que quiere tener un bebé. Este comportamiento es un indicio de que hay una vida sexual normal entre los dos y que también es un sutil testimonio de que la relación entre ambos se ha restablecido.

Con respecto a Wang Manni, que está soltera, ella también tiene relaciones con su novio. La relación sexual entre ellos se expresa de manera directa, por lo que concluimos que la serie no rechaza mostrar la sexualidad, que se considera un comportamiento normal entre parejas adultas.

Por lo tanto, esta serie no transmite un punto de vista puritano según el cual las mujeres deban mantener castidad, sino que respeta la libertad sexual de las mujeres. Sin embargo, el tema tampoco ocupa un lugar destacado en la trama de esta serie. Se da por descontado que las protagonistas mantengan relaciones sexuales, puesto que están casadas o comprometidas. Tampoco observamos que haya otras orientaciones sexuales que no sean las heterosexuales, con lo cual podemos considerar que, aunque no se escatime el tema sexual, tampoco la serie presenta alternativas a la pareja heterosexual, quizá por un cierto conservadurismo atribuido a la sociedad china, y también porque, como ya se ha dicho, la ley china prohíbe el matrimonio homosexual, de lo que los responsables de las series deben ser muy conscientes.

7.4.2.7 Rivalidad entre mujeres por los hombres

En esta serie sí podemos afirmar que hay rivalidad entre las mujeres, especialmente en las historias de dos de las tres protagonistas, Gu Jia y Wang Manni. El esposo de la protagonista Gu Jia, Xu Huanshan, le es infiel con una

mujer de su trabajo más joven llamada Lin Youyou, un personaje secundario femenino. La traición del esposo de Gu Jia, por un lado, le causa un gran sufrimiento y, por otro lado, provoca que exista rivalidad entre estas dos mujeres.

La protagonista Wang Manni también experimenta rivalidad con otras mujeres. Por una parte, cuando ella trabaja como vendedora tiene que batallar con una compañera a la que le gusta compararse con ella, está celosa de su mejor desempeño en ventas e incluso la incrimina en asuntos turbios para arrebatarle pedidos. Por otra parte, después de conocer a Liang Zhengxian, un personaje secundario masculino y emparejarse con él por un tiempo, descubre que él tiene una prometida en Hong Kong además de ella y que se lo ha ocultado. Las explicaciones que él le da hacen referencia a un matrimonio de conveniencia y no de amor, que Wang Manni acepta. A partir de aquí se produce eventualmente una cierta rivalidad entre estas dos mujeres.

Se muestran varias rivalidades entre las mujeres dentro de esta serie, con los hombres como causa principal. En este sentido, las rivalidades entre las mujeres parece que reproduzcan ciertos estereotipos de género referidos a la competencia que ellas establecen por la atención de los hombres. El tópico convencional sigue insistiendo en que las mujeres suelen pelearse por el trabajo y por los hombres (Holmes, 2012; Narbona Carrión, 2017).

7.4.2.8 Sentimientos conflictivos y relaciones familiares

Con respecto a la meta principal de las protagonistas, aunque al final de la serie cada protagonista ha dado una nueva dirección a su vida, cada una comienza con un objetivo distinto. La protagonista Gu Jia dedica mucho tiempo a cuidar de su familia, así que su meta principal es familiar; la protagonista Wang Manni dedica más tiempo a trabajar y ganar dinero para tener un estatus de clase superior, así que su meta principal es laboral; y la protagonista Zhong Xiaoqin desea una vida familiar sencilla pero feliz, por eso es lógico que su

meta principal sea familiar.

Respecto al conflicto principal, todas las protagonistas experimentan dificultades sentimentales con consecuencias negativas: el divorcio de la protagonista Zhong Xiaoqin debido a una falta de comunicación entre ella y su marido; la infidelidad del marido de Gu Jia provoca gran sufrimiento a esta protagonista, y las múltiples relaciones que mantiene el novio de Wang Manni, le suponen grandes complicaciones a ella.

Los principales metas y conflictos de las protagonistas pueden suponer que se incurre con frecuencia en estereotipos de género convencionales, ya que es fácil colegir que las vidas y las dificultades a las que enfrentan las protagonistas están relacionadas principalmente con sus familias o sus parejas, a las que habitualmente se presenta como personas que no son de fiar. Es decir, el centro de la vida y los conflictos de las protagonistas en esta serie siguen siendo provocados por sus relaciones con los hombres, de cuya dependencia todavía no se han emancipado. Podemos decir que, aunque se plantea que las tres protagonistas acaban conquistando un espacio personal y consiguiendo metas propias, a juzgar por sus preocupaciones básicas durante la mayor parte de la trama, no son las protagonistas reales de su vida, sino que pese a ser los personajes importantes de la historia, ocupan, de facto, un lugar secundario.

Como conclusión de la serie se puede colegir que *Nothing But Thirty* (2020) intenta reflejar la vida de las mujeres que pasan de la primera juventud a la adultez con diferentes situaciones vitales. La belleza y el cuidado personal siguen siendo un tema fundamental al que las mujeres prestan una gran atención. En esta serie las mujeres han alcanzado un mayor estatus económico y social, así como una mayor independencia de sus familias. Aunque en esta fase de la vida las mujeres parece que han alcanzado ya una cierta estabilidad emocional, la mayor parte de las dificultades y problemas a los que se enfrentan son de carácter sentimental y afectivo, aunque los conflictos y el número de relaciones son menos y más sencillos que en las

series anteriores. Se observa además que la serie proyecta la imagen de un estamento social económicamente bien situado, pues no se observan grandes referencias a personajes en situación precaria: las ocupaciones de las protagonistas no solo son estables, sino que además mejoran con el tiempo. Este podría ser un aspecto importante a destacar: que existe para las mujeres la posibilidad de crecimiento y mejora personal y que, pese a que los afectos siguen siendo muy importantes en sus vidas, también lo son alcanzar metas y objetivos profesionales propios.

7.4.3. Categorías y variables de los personajes secundarios

Tabla 14. Variables de los personajes secundarios de *Nothing But Thirty* (2020)

Personaje	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**
Nombre	**Xu Huanshan**	**Chen Yu**	**Liang Zhengxian**	**Zhong Xiaoyang**	**Lin Youyou**
Sexo	Hombre	Hombre	Hombre	Hombre	Mujer
Aspecto	Regular Proporcionado Normal	Alto Delgado Normal	Alto Proporcionado Normal	Alto Proporcionado Atractivo	Alta Delgada Atractiva
Carácter	Introvertido	Introvertido	Extrovertido	Extrovertido	Extrovertida
Ocupación	Jefe y diseñador de empresa de fuegos artificiales	Director de televisión	No aparece	Empleado	Trabaja parque entretenimiento

Relaciones c/ Protagonistas	Relación sentimental con 1	Relación sentimental con 3	Relación sentimental con 2	Relación sentimental con 3	Relación de Rivalidad
Rivalidad c/ mismo sexo	No	Sí	No	Sí	Sí
Conflicto principal	Sentimental	Sentimental	No aparece	Sentimental	Sentimental

En total hay 5 personajes secundarios que analizaré brevemente con las mismas categorías que ya hemos visto anteriormente.

De los cinco personajes secundarios que se muestran en la Tabla 14, los primeros tres personajes, Xu Huanshan, Chen Yu, y Liang Zhengxian, son realmente los personajes secundarios de esta serie, y participan en la práctica totalidad o la mayor parte de la historia de la serie y tienen una relación sentimental con cada una de las protagonistas. Xu Huanshan es el marido de la protagonista Gu Jia; Chen Yu, es el marido de la protagonista Zhong Xiaoqin y Liang Zhengxian, es el novio de la protagonista Wang Manni.

Los otros dos personajes, Zhong Xiaoyang y Lin Youyou, en comparación con los tres anteriores, no son tan importantes, sino que solo aparecen en aproximadamente la mitad de los episodios. Zhong Xiaoyang es compañero de trabajo de la protagonista Zhong Xiaoqin, y además tiene una relación sentimental transitoria con ella durante un breve espacio de tiempo cuando se divorcia de su marido. Lin Youyou es la amante del marido de la protagonista Gu Jia. Estos dos personajes solo aparecen en una pequeña etapa de la vida de las protagonistas. Sin embargo, se han tratado como personajes secundarios al igual que los tres anteriores porque ellos son partícipes de una experiencia personal que afecta a las protagonistas y tienen un gran impacto en ellas. En realidad, hay otros dos personajes femeninos que tienen una relación de rivalidad con una de las protagonistas femeninas (Wang Manni) y

tienen cierto nivel de influencia, pero ellas solo aparecen en unos episodios razón por la cual no se han añadido estos dos personajes femeninos en la lista de personajes secundarios.

Es interesante mencionar que, de entre todos los personajes secundarios de todas las cuatro series de ficción elegidas, aparece el primero personaje secundario femenino, mientras que todos los demás son masculinos. Este personaje secundario, Lin Youyou, es la amante de Xu Huanshan y mantiene una relación de rivalidad con la protagonista Gu Jia, su esposa.

Hay otro elemento que se muestra en la Tabla 14 que no queda demasiado claro: la ocupación del personaje secundario Liang Zhengxian, el novio de la protagonista Wang Manni. La serie no revela su ocupación formal, y solo sabemos que proviene de una familia rica de Hong Kong.

Por otra parte, se crea una relación de rivalidad entre Chen Yu y Zhong Xiaoyang. Chen Yu es el marido de la protagonista Zhong Xiaoqin, y Zhong Xiaoyang es el novio de esta protagonista después de su divorcio razón por la cual se crea esta rivalidad al haber una relación sentimental triangular.

7.4.4. Análisis interpretativo

A continuación, se hace un breve análisis de los personajes secundarios a partir de las categorías establecidas en la Tabla 14, con el objetivo ya mencionado de dilucidar si se reproducen o se evitan estereotipos de género según han sido descritos en el marco teórico de esta investigación.

7.4.4.1 Mujeres atractivas, hombres comunes

Hay cuatro personajes secundarios masculinos y un personaje secundario femenino en esta serie. Como se ha dicho anteriormente, las historias de las mujeres protagonistas están relacionadas principalmente con los hombres que las rodean. En otras palabras, aunque esta es una serie que se focaliza en las

vidas y experiencias de las mujeres, dado que la mayoría de los personajes secundarios son hombres, en realidad cuenta una historia sobre mujeres que gira en torno a los hombres y, hasta cierto punto, podemos aventurar que no se indaga ni existe una comprensión real del mundo femenino. Por lo tanto, podemos colegir que no sólo existen estereotipos de género, sino que no se altera la perspectiva fundamental según la cual los hombres tienen una preeminencia absoluta en las vidas de las mujeres, cuyos conflictos y preocupaciones fundamentales son provocadas por su relación con ellos.

Los rasgos físicos de los personajes secundarios masculinos son generalmente ordinarios. No hay hombres guapos y musculosos, pero tampoco son poco agraciados. Podríamos decir que no hay rasgos físicos especialmente llamativos en un sentido u otro, y que en general la apariencia de los personajes masculinos secundarios es normal, mientras que el personaje secundario femenino es alta, atractiva y delgada, siguiendo el canon estético de las protagonistas femeninas. Es decir, los roles femeninos importantes de esta serie tienen rasgos físicos parecidos; a diferencia de los personajes masculinos secundarios que presentan rasgos poco llamativos, los personajes femeninos, tanto los principales como el secundario, son más atractivos, lo que refuerza la idea de que la apariencia de las mujeres siempre ha de ser ideal, algo que puede tener un importante impacto en la percepción que la audiencia recibe sobre cómo debe ser el aspecto físico de los hombres y las mujeres.

Una bella apariencia se sigue considerando que forma parte del capital erótico de las mujeres (Hakim, 2012) y esta imagen simbólica se ha convertido en un producto ampliamente difundido por los medios de comunicación. Mientras que se otorga gran importancia a las características físicas de las mujeres, la conciencia y el mundo interior de los sujetos femeninos es constantemente ignorado, mientras en comparación se priorizan las necesidades y perspectivas masculinas. En otras palabras, la serie de televisión en sí no se ha deshecho por completo de la mirada masculina (Mulvey,1975; Song, 2020).

Por lo que respecta al carácter de los personajes secundarios, los hay extrovertidos y también introvertidos, sin distinción de sexo, así que en este sentido no parece que se reproduzcan estereotipos en la presentación de sus rasgos caracterológicos.

7.4.4.2 Similitudes laborales entre hombres y mujeres

Entre los cinco personajes secundarios de esta serie, hay tres que son empleados sin un gran estatus laboral, un personaje de ocupación desconocida y un personaje que es el jefe de su propia empresa. Como ya se ha indicado en las categorías contempladas y las explicaciones, la ocupación del personaje masculino secundario, Liang Zhengxian, no queda especificada, pero es posible que esté relacionada con el negocio familiar. Asimismo, Xu Huanshan es el jefe de su propia empresa de fuegos artificiales, que él mismo diseña y crea, aunque es Gu Jia, su esposa, quien dedica más tiempo a la gestión del negocio.

Se puede decir que, después de comprobar la ocupación de los personajes secundarios de esta serie, especialmente de los personajes secundarios masculinos, ellos no tienen mayor estatus laboral que los personajes femeninos. Es decir, a nivel laboral los personajes femeninos y masculinos de esta serie están básicamente equiparados en estatus profesional, y no se enfatiza ni transmite la idea de que los hombres sean superiores a las mujeres en el ámbito laboral, aunque uno de los secundarios sea el jefe de la empresa que la esposa gestiona con eficacia.

7.4.4.3 Relación con alguna o algunas protagonistas femeninas

Todos los personajes secundarios masculinos tienen relaciones sentimentales con una de las protagonistas femeninas, mientras que el único personaje secundario femenino tiene una relación de rivalidad con una de las

protagonistas a causa de un hombre. Este tipo de representación de las relaciones interpersonales de las protagonistas femeninas puede incurrir en ciertos estereotipos de género ya que casi toda la trama se centra en enfatizar la importancia que los hombres o el amor tienen en la vida de las mujeres. Dar centralidad narrativa a los problemas familiares, a las relaciones sentimentales, a los conflictos amorosos refuerza la idea de que estos son los temas que importan a las mujeres, y elimina u opaca otras facetas de la vida que también podrían dar sentido a sus existencias (Williams & Best, 1990; Instituto de la Mujer, 2020).

7.4.4.4 La rivalidad no es solo cosa de mujeres

De los cinco personajes secundarios, tres de ellos entran en relaciones de rivalidad con personas del mismo sexo. En primer lugar, tenemos la rivalidad entre los dos personajes secundarios masculinos, Chen Yu y Zhong Xiaoyang. Uno es el esposo de la protagonista Zhong Xiaoqin (que se divorcian por un tiempo y luego vuelven a estar juntos) y el otro es el compañero de trabajo y admirador de la misma protagonista, que se convierte en su novio por un corto periodo de tiempo. Ambos, por tanto, rivalizan por la misma mujer.

Otro personaje secundario que tiene una rivalidad con una persona del mismo sexo es Lin Youyou, que rivaliza con Gu Jia por culpa de Xu Huanshan, su esposo.

En este sentido, podemos ver que existe rivalidad entre los hombres y también entre las mujeres y, además, la causa de ambas rivalidades son las relaciones sentimentales entre hombres y mujeres. Dentro de la rivalidad entre personas del mismo sexo deberíamos poder analizar qué tipo de rivalidad se presenta y qué características revisten estas rivalidades, y si se observan o no diferencias en la rivalidad que se establece entre los hombres y la que se establece entre las mujeres:

A juzgar por el contenido mostrado en esta serie de televisión, la competencia

conflictiva entre hombres está provocada por la idea de posesión que los hombres tienen respecto de las mujeres, y se caracteriza por ser más contenida, implícita y oculta. Casi no hay contacto directo entre Chen Yu y Zhong Xiaoyang, los dos hombres rivales. Los dos tratan de obtener lo que quieren de la heroína Zhong Xiaoqin, y también ambos intentan obtener información sobre el otro a través de ella.

Por el contrario, la rivalidad conflictiva entre mujeres para competir por los hombres es más directa y obvia. Como amante de Xu Huanshan, Lin Youyou hace muchas cosas para provocar el divorcio entre este y Gu Jia, por ejemplo, contacta y provoca a Gu Jia varias veces como trabajadora del barrio donde viven Gu Jia y Xu Huanshan y aprovecha la oportunidad para insinuarle a Gu Jia la relación que mantiene con su marido; también va al jardín de infancia para contactar con el hijo de Gu Jia, Xu Ziyan, y habla al niño del posible divorcio de sus padres. Este comportamiento enfurece directamente a Gu Jia por el daño que puede ocasionar en la psicología de su hijo, y la convence de la relación inadecuada que existe entre Lin Youyou y su esposo. También provoca que estalle el conflicto frontal entre ella y Lin Youyou. Al final, los tres se sientan juntos para negociar y resolver el asunto, y Gu Jia va al aeropuerto de Shanghái a despedir a Lin Youyou. El conflicto y la competencia entre las dos mujeres casi siempre se muestra de una manera más directa.

Se puede desprender que la lógica subyacente detrás de las diferencias en la manifestación de las relaciones competitivas entre los dos sexos son diferentes y no escapa del pensamiento patriarcal. No hay un conflicto directo entre los hombres porque ambos están tratando de resolver el problema a través de las mujeres; esto es así porque en el pensamiento patriarcal los hombres son la parte dominante y las mujeres son la parte dominada (Ueno, 2020). Ambos creen inconscientemente que pueden controlar a las mujeres para lograr sus propios objetivos. La rivalidad entre las mujeres es más directa, lo que también puede reflejar la influencia subconsciente propia de la sociedad patriarcal. Las mujeres no pueden lograr sus objetivos influyendo en las decisiones de los

hombres porque están subordinadas a ellos, por lo que eligen resolver el problema por ellas mismas, y no a través de los hombres.

7.4.4.5 Exceso de conflictos sentimentales

Como se trata de una serie de ficción que tiene como protagonistas a las mujeres, en cuyas vivencias se centra, los conflictos principales de los personajes secundarios no se detallan demasiado.

Casi todos los personajes secundarios tienen una relación sentimental con una de las protagonistas femeninas. Aparte de la protagonista Zhong Xiaoqin y su esposo Chen Yu, que se divorcian y finalmente se vuelven a casar, ninguna de las demás relaciones de las que se habla en la serie tiene un final feliz. Podemos deducir de este hecho que el conflicto principal de los personajes secundarios es sentimental, ya que estas son las razones por las que aparecen en la trama. Sin embargo, debido a que el personaje secundario Liang Zhenxian es un detractor del matrimonio y aboga por mantener relaciones sentimentales con diferentes mujeres en diferentes lugares, su ruptura con la protagonista femenina, Wang Manni, no le provoca ningún conflicto, ya que lo acepta con normalidad.

Los conflictos principales de los personajes secundarios nos indica que son los conflictos de carácter sentimental los que justifican su aparición, ya que están en función de las relaciones que establecen las protagonistas de la historia. La centralidad y exceso de problemas sentimentales no favorece, a nuestro juicio, la tarea de contar una historia desde el punto de vista femenino que ofrezca una imagen realista de las mujeres chinas en la actualidad.

8. Análisis de 25 fragmentos de las cuatro series de ficción de la muestra: *Youth Fight* (2019), *Twenty Your Life On* (2020 y 2022), *Love Yourself* (2020) y *Nothing But Thirty* (2020).

Como parte de la metodología elegida en este trabajo, además de las categorías formuladas y analizadas en el Capítulo 7 con carácter general (donde se incluían las características físicas de las protagonistas, carácter, ocupación, relaciones familiares, sentimentales y sexuales, metas y objetivos, la existencia o no de rivalidad entre ellas, así como los conflictos principales que abordan) y que han sido aplicadas a las cuatro series analizadas y muestran los nuevos modelos femeninos propuestos, se ha añadido un segundo nivel de análisis consistente en incorporar una muestra de fragmentos significativos de cada una de las series.

El objetivo de este segundo nivel de análisis es mostrar escenas concretas donde se evidenciase la existencia de ciertos patrones de comportamiento que pudieran considerarse estereotipos de género, según los hemos definido en el marco teórico de esta tesis. Como ya se dijo desde el principio, el objetivo fundamental de esta investigación es determinar si en las series chinas centradas en mujeres se reproducen, se perpetúan o se evitan los estereotipos de género tradicionales, en consonancia con las tendencias que se están produciendo a nivel global en la representación de nuevos modelos femeninos en los relatos audiovisuales. En este sentido se pueden citar las aportaciones de Galán (2007), Menéndez (2008), Caldevilla (2010), Lacalle y Gomez (2016), Anna Tous y Sue Aran-Ramspott (2017), Fernández Morales (2017), Gavilán, Martínez-Navarro y Ayestarán (2019), Álvarez (2019), Gallego Ayala (2021), Instituto de las Mujeres (2021) que nos han servido de orientación teórica para esta investigación.

En este capítulo 8 se analizan un total de **25** fragmentos seleccionados de las cuatro series elegidas, a saber: *Youth Fight* (2019), *Twenty Your Life On* (2020 y 2022), *Love Yourself* (2020) y *Nothing But Thirty* (2020). Los fragmentos seleccionados para

el análisis se centran en parte en cada protagonista individualmente y en parte en todas las protagonistas juntas. Eso es importante por cuanto unifica y homogeneiza el análisis: al dedicar un fragmento por protagonista se incide en su individualidad, mientras que cuando se analiza el fragmento colectivo se pone de relieve el retrato grupal, así como la complicidad y sororidad entre las chicas.

Considerando que en la serie *Youth Fight* (2019) hay 5 protagonistas, en las dos temporadas de la serie *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) hay 4 protagonistas, respectivamente; en la serie *Love Yourself* (2020) hay 4 protagonistas y en la serie *Nothing But Thirty* (2020) hay 3 protagonistas, los fragmentos a analizar quedará así:

6 fragmentos de la serie *Youth Fight* (2019), 5 fragmentos individuales de las protagonistas y un fragmento grupal

10 fragmentos de la serie *Twenty your Life On* (2020 y 2022), 4 fragmentos individuales y un grupal (5 por temporada)

5 fragmentos de la serie *Love Yourself* (2020), 4 individuales y un grupal,

4 fragmentos de la serie *Nothing But Thirty* (2020), 3 individuales y un grupal.

En total como he comentado la muestra está constituida por 25 fragmentos.

A la hora de seleccionar fragmentos específicos se ha considerado principalmente desde dos perspectivas: el contenido significativo y la gran difusión. Los fragmentos seleccionados para el análisis tienen un contenido significativo, un tema de importancia capital para las mujeres o una situación que ejemplifica los muchos aspectos a los que las mujeres se enfrentan, como pueden ser decisiones laborales (fragmentos 1, 8, 12, 13), resistencias ante requerimientos masculinos (fragmentos 2, 7) crecimiento personal (fragmentos 3, 17), inseguridad (fragmento 4) la frustración (fragmento 5), la sororidad entre mujeres (fragmentos 6, 16, 25) la autonomía económica (fragmento 18), la sexualidad (fragmento 11), las relaciones familiares (fragmento 9), la relación madre-hija (fragmento 10), la decisiones amorosas o afectivas (fragmentos 15, 20), la conciliación familiar (fragmento 22), el divorcio (fragmento 23) o la rivalidad femenina (fragmento 24).

Estos fragmentos pueden reflejar plenamente el carácter de la protagonista y el principal dilema que enfrenta cada una de ellas, o si la protagonista ha tomado una

decisión que es muy importante para ella, o incluso los puntos de inflexión de la historia; también es importante ver si el contenido reproduce con claridad estereotipos de género o patrones de pensamiento convencionales. El análisis de este tipo de contenido hace que nuestro estudio sea significativo porque va más allá del caso individual, pudiendo reflejar problemas y conflictos que las mujeres enfrentan en estas etapas de la vida.

Por otra parte, los fragmentos seleccionados han sido difundidos por las plataformas y redes sociales con gran profusión, de tal manera que muchas personas que no han visto estas series de televisión en su totalidad han accedido al contenido gracias a los fragmentos que les han llegado a través de las redes sociales, lo que ha propiciado que hayan podido seguir las tramas y los puntos álgidos desarrollados en ellos, una muestra de que estos fragmentos han tenido un gran impacto e incidencia social.

El análisis que se ha llevado a cabo incluye tres partes, siguiendo las sugerencias de F. Casetti & F. Di Chio, (1990) y Aumont & Marie (1990) que nos han servido de orientación en el marco teórico.

1) **Descripción sintética de la escena a analizar**:

Aquí se hace una presentación somera de lo que ocurre en el fragmento, de los espacios donde se relacionan los personajes y de las interacciones que ocurren entre los protagonistas, con la intención de ofrecer una visión global de lo que acontece, focalizando la atención, como es el objetivo fundamental de este trabajo, en los aspectos más significativos y que pueden ser importantes para determinar la existencia o evitación de estereotipos de género.

2) **Cuadro sinóptico del fragmento según las categorías establecidas**:

En este apartado se hace un resumen de la secuencia poniendo de relieve las categorías que se han elegido para caracterizar a los personajes, los conflictos que enfrentan o el tipo de relaciones que se observan, todo ello con la intención

de no desviar la atención de nuestro principal objetivo, establecer si se reproducen o se evitan ciertos estereotipos de género asociados a ambos sexos.

Las categorías incluidas en el cuadro sinóptico de cada fragmento son las siguientes:

-Tipo de personaje: se indica si es mujer u hombre, y características definitorias

-Rol que juegan los personajes: papel que representan protagonistas y secundarios

-Relaciones sociales que tienen lugar: interacciones de las protagonistas con otras personas

-Escenario de la acción: lugar donde se desarrolla la acción, que puede ser privado, público, interior, exterior, diferencial o genérico.

-Conflictos y resolución: quién y cómo se resuelve el conflicto planteado

-Estereotipos de género: se indica si se reproducen estereotipos de género, y cuáles, o si se desafían.

Vamos a definir con mayor precisión algunas de las variables utilizadas a la hora de definir el tipo de personaje, los escenarios de la acción y resolución de conflictos.

Para la primera categoría, tipo de personajes, se establecen las variables según el sexo de los personajes principales y secundarios.

Mujer: objeto, ama de casa, normal, masculinizada; 'de relleno', profesional

Hombre: objeto, amo de casa, normal, profesional, 'de relleno', "nueva masculinidad".

Para establecer estas categorías y variables nos hemos basado en los siguientes trabajos: *¿Cómo abordar la construcción de los personajes creados para ficción? Una herramienta para el análisis desde una perspectiva narrativa y de género* de Inmaculada Sánchez-Labella Martín (2016), *La mujer objeto y sujeto televisivo* de Núñez Domínguez (2008) y *Hombre en serie. Construcción de la masculinidad en los personajes de ficción seriada española de televisión* de Grupo de investigación de Análisis de Medios, Imágenes y Relatos

Audiovisuales en su Historia para el Cambio Social de Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla (2013).

Respecto de las variables mujer objeto, ama de casa y mujer normal, seguimos a Núñez Domínguez (2008) que define como “mujer objeto” a aquellas mujeres estupendas que son valoradas sobre todo por su atractivo y por su belleza y que lo tienen todo, como fama, dinero y atención masculina.

En el tipo de “mujer ama de casa” se incluiría a aquellas mujeres dedicadas fundamentalmente a la familia, dependientes del marido y centradas en el hogar, con escaso interés por la formación o por incorporarse al ámbito de lo público. Por “mujer normal” entiende el tipo de mujer que tiene su propio lugar, que no es ni objeto ni ama de casa, pero puede incorporar rasgos de ambos; una persona común, que se desenvuelve tanto en el espacio privado como en el público sin destacar por ninguna cualidad en particular.

Las variables del tipo de hombre, como hombre objeto, amos de casa u hombre normal, son entendidos similarmente a las variables del tipo de mujer, aunque estos apelativos no son tan frecuentes que sean atribuidos a los hombres, ya que ni por tradición ni por cultura los hombres ni han sido considerados objeto, ni se han dedicado a las tareas del hogar. Por el contrario, los hombres han sido definidos más bien por su ocupación, por lo que el tipo más frecuente que aparece sería “el profesional”.

En los últimos años ha aparecido un nuevo concepto atribuido a los hombres que es el de “nueva masculinidad”, que se refiere a los personajes masculinos catalogados como “hombres neutros, el bobo sensible, el inútil, los inseguros (emocional y social, profesional), los inmaduros, los inconscientes, la homosexualidad caricaturizada, los hombres nuevos, en evolución, los bondadosos y el dependiente de la mujer en cuestiones de supervivencia práctica” (Grupo de investigación Admira, 2013; Sánchez-Labella Martín, 2016), Son los hombres que desafían el rol o estereotipo masculino tradicional de fuerza, virilidad y poder y que apuestan por relaciones igualitarias con las mujeres. En palabras de Octavio Salazar, “la nueva masculinidad” es un “viaje

que deberá llevarnos a construirnos de otra manera, lo cual pasa por despojarnos del mandato de heroísmo y potencia que tradicionalmente ha caracterizado a la masculinidad dominante" (Salazar, 2018). Sin embargo, en estas series no aparece ningún personaje al que podríamos atribuir estas características.

En el establecimiento de la categoría de "Escenario de la acción" se ha tenido en cuenta al trabajo de Sánchez-Labella Martín (2016), que se refiere a los lugares en los que aparecen y actúan los personajes.

Las variables correspondientes a los escenarios son: público, privado, exterior, interior, diferencial y genérico. Un espacio diferencial se refiere a aquellos espacios destinados a un colectivo o tipo de personas con un perfil específico (por ejemplo, mujeres, niños, tercera edad, etc.) y un espacio genérico se refiere a aquellos espacios que no representan ningún rasgo concreto que los asocie a algún grupo específico, es decir, son espacios generales sin perfil determinado.

La categoría 'Resolución de conflictos' se refiere a dos aspectos: uno es el tipo de conflicto que se produce, que puede ser sentimental, laboral, familiar o de amistad. Y el segundo aspecto se refiere a quién soluciona el conflicto; de esta manera se puede intentar discernir cómo reaccionan las protagonistas femeninas frente a los conflictos, especialmente para ver si los resuelven de manera diferente a cómo los resuelven los personajes masculinos.

Tabla 15: Cuadro de categorías y variables para el cuadro sinóptico de los fragmentos seleccionados

Categorías	Variables
Tipo de personaje	*Personaje femenino:* objeto; amas de casa; normales; masculinizadas; 'de relleno', profesionales *Personaje masculino:* objeto; amos de casa; normales; profesionales, 'de relleno', tipo

	nueva masculinidad
Rol que juegan los personajes (protagonistas y secundarios)	
Relaciones e interacciones sociales que tienen lugar (las protagonistas)	Relación sentimental/ de amistad/ laboral/ de rivalidad/ familiar
Escenarios de la acción	Público/Privado Exterior/ Interior Diferencial/Genérico
Resolución de conflictos	Tipo de conflicto(s) Quién soluciona el conflicto
Estereotipos de género que se reproducen o desafían	A determinar en cada caso

3) Análisis interpretativo del fragmento

En este apartado se propone un análisis interpretativo de lo que previamente se ha descrito en la secuencia elegida. Esta interpretación no es caprichosa o arbitraria, sino que viene determinada por los conceptos que se han descrito en el marco teórico de la tesis respecto a los estereotipos y roles de género. Siguiendo a Galán (2007), las series televisivas pueden contar historias más complejas y desarrollar personajes con mayor profundidad, por lo que tienen más posibilidades de transmitir o evitar los estereotipos de género. Por otra parte, Gallego (2021) muestra la tendencia actual de incorporar personajes femeninos alejados de las convenciones patriarcales, personajes que desarrollan unos patrones de comportamiento muy parecidos a los ejercidos tradicionalmente por los hombres.

Se somete cada fragmento a una disección minuciosa para dar sentido a cada uno de los gestos, palabras, hechos, interacciones o diálogos que puedan ser reveladores de ciertos patrones de comportamiento asociados a los estereotipos de género, ya sea en su posible reproducción como en su

evitación o desafío. En esta observación minuciosa se quiere poner de relieve el significado que alcanzan las interacciones entre los personajes, por sutiles que sean, ya que pueden ser susceptibles de incorporar estereotipos de género que se han previamente conceptualizado en el marco teórico. No se nos escapa que la interpretación siempre es una acción subjetiva en la búsqueda de sentido que puede estar sujeta a variaciones según la capacidad analítica de quien observa. En este caso seguimos las reflexiones de J. Aumont y M. Marie en su obra *Análisis del film* (1990):

> "*…el análisis tiene bastante que ver con la interpretación, que esta última sería, si se quiere, el "motor" imaginativo e inventivo del análisis; y que el buen análisis sería aquel que no duda en utilizar esta facultad interpretativa, aunque manteniéndola en un marco tan estrictamente verificable como sea posible* ¨ (Aumont & Marie, 1990: 24-25).

Una vez descritos e interpretados todas las secuencias se procede a una comparativa de todos los fragmentos de las cuatro series elegidas. Con ello se trata de ofrecer los resultados del análisis de la forma más completa y pormenorizada posible.

8.1. Análisis de fragmentos de escenas de la serie *Youth Fight* (2019)

Como ya se ha comentado, en total se han analizado 25 fragmentos de las cuatro series. Primero se analizan los fragmentos individuales de cada protagonista, y posteriormente el fragmento donde todas aparecen juntas. Los fragmentos seleccionados han sido muy difundidos por las plataformas y redes sociales, y como se ha dicho son significativos porque o bien encarnan principal conflicto que enfrenta la protagonista, incide en la transformación de la misma o muestra algunos estereotipos de género (o a veces se desafían).
La serie *Youth Fight* (2019) tiene 5 protagonistas que se llaman Xiang Zhen,

Qian Beibei, Ding Lan, Jin Xiaoni y Yu Hui. Los cinco primeros son los que están protagonizados por cada una de las protagonistas y el sexto corresponde a un momento donde se reúnen todas ellas. Los fragmentos son numerados del 1 al 6.

Recordemos que esta serie trata de contar las historias de las cinco mujeres veinteañeras que luchan por sus carreras y el amor después de graduarse de la universidad. Cuando ha sido posible se reproduce el enlace donde el fragmento en cuestión puede ser visibilizado.

8.1.1. Fragmento de la serie *Youth Fight* (2019), de la protagonista Xiang Zhen

(imagen: captura de pantalla del episodio 26 de *Youth Fight*)

Tabla 16: Descripción del fragmento

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
*Youth Fight (*2019)	26	09:17-15:00
En este fragmento hay 3 escenarios: las oficinas de una revista, la oficina de la jefa, y el exterior del edificio donde está la publicación. En el primer escenario, Xiang Zhen se entera de que la columna de la que		

es responsable en la revista ha sido cancelada. Cree que se trata de un movimiento deliberado de la nueva directora editorial para atacarla, por lo que tiene un gran enfrentamiento con ella. En el segundo escenario, Xiang Zhen va a la oficina de la directora de la revista para hablar sobre algunos problemas que tiene con la nueva redactora jefa, que cree que está obstaculizando su trabajo. La directora de la revista dice que no puede despedir a la nueva redactora jefa que acaba de ser contratada con un alto salario solo por hacerle un favor a ella (a Xiang Zhen). Después de discutirlo con la directora, Xiang Zhen decide renunciar a su trabajo. Al mismo tiempo, la directora de la revista le promete que podría ayudarla si lo necesita en el futuro. En el tercer escenario, al salir de la empresa, Xiang Zhen se encuentra con su exnovio Zhuang Yi. Ella le cuenta sobre su renuncia, tras lo cual hablan del fin de su relación sentimental; ambos admiten con franqueza que no se han mostrado con sinceridad ni han puesto demasiado entusiasmo en esta relación. Xiang Zhen se duele de estar en una situación difícil, sin amor ni trabajo. Ella le pide un abrazo de despedida, tras lo cual se despiden cordialmente.

Tabla 17: Cuadro sinóptico de la situación:

Tipo de personaje	Xiang Zhen (la protagonista): mujer normal Zhuang Yi (el personaje secundario): hombre normal
Rol que juegan los personajes	Xiang Zhen (la protagonista): trabajadora de la revista; (ex)novia de Zhuang Yi. Zhuang Yi: (el personaje secundario): (ex)novio de Xiang Zhen
Relaciones sociales que tienen lugar	De Xiang Zhen: relación laboral; relación de rivalidad; relación sentimental
Escenarios de la acción	Redacción de la revista de moda: público, interior y diferencial (Casi todas son las mujeres)

	Ascensor y fuera de edificio: público, exterior y genérico
Tipo y resolución de conflicto	Conflicto laboral y conflicto sentimental Quién soluciona el conflicto: Xiang Zhen
Estereotipos de género que se reproducen o desafían	En este fragmento no se evidencia una clara reproducción de estereotipos de género, si bien el mundo representado (la moda) parece ser un ámbito social femenino; también se advierte que el personaje femenino tiene una mayor fragilidad emocional que el masculino, producto en este caso de la doble despedida que la protagonista ha experimentado: de su trabajo y de su relación sentimental. También la despedida amistosa de los personajes podría romper con la tradicional idea de que las rupturas amorosas siempre son violentas o conflictivas.

Análisis interpretativo del fragmento 1

En este fragmento, la protagonista Xiang Zhen se enfrenta a dos despedidas. Una despedida de su trabajo, y una despedida de su exnovio, el personaje secundario Zhuang Yi. En este fragmento, Xiang Zhen es una mujer normal que juega respectivamente dos papeles o roles, uno como trabajadora y otro como exnovia de Zhuang Yi.

Como trabajadora de una revista de moda las relaciones sociales que se muestran en este fragmento de la serie son laborales y competitivas, y la rivalidad con sus compañeras de trabajo está en la raíz del conflicto que se muestra en el contenido del fragmento.

Su relación con Zhuang Yi, como pareja recién rota, es una relación sentimental.

En este fragmento, tras discutir con la directora de la revista sobre los problemas que tiene con la nueva redactora jefa, se encuentra con su exnovio porque los dos trabajan en el mismo edificio. El contenido mostrado en este fragmento es un punto de inflexión en el crecimiento de este personaje. Al

mismo tiempo, también muestra la actitud del personaje ante las dificultades en el lugar de trabajo y las sentimentales. Ante las dificultades en el lugar de trabajo y la competencia entre compañeras, cuestiona directamente a la directora de la revista, Linda. Xiang Zhen toma la iniciativa de abordar el problema con su jefa. Cuando renuncia, también sabe negociar y obtiene una cierta cantidad de beneficios. Actúa de forma más racional que emocional tanto en el trabajo cuanto en la relación sentimental, aunque se siente triste por la pérdida tanto del trabajo como de su relación sentimental. Es capaz de analizar y comprender que ninguno de los dos había puesto mucho sentimiento en esta relación por motivos personales, por lo que, tras la conversación franca con su novio se marcha de forma decidida.

Este fragmento incluye dos tipos de escenarios. Uno es la empresa donde trabaja Xiang Zhen, es decir, la revista de moda, y el otro es el edificio donde trabajan ella y su novio. La revista de moda es un espacio público, interior y diferencial. Recordamos que un espacio diferencial se refiere a aquellos espacios destinados a un colectivo o tipo de personas en concreto (Sánchez-Labella Martín, 2016). Consideramos que en este fragmento podemos ver que la mayoría de los trabajadores de esta revista son mujeres, incluidas Xiang Zhen, su compañera de trabajo Wei Wei, la directora de la revista, Linda, la redactora jefa y otras trabajadoras que no se nombran. Así que consideramos que este espacio es diferencial porque implícitamente está ocupado por el grupo de mujeres. Como es una revista de moda, no de otros temas generales como podría ser la política, la economía, etc., así como el hecho de que haya tantas trabajadoras femeninas podría interpretarse como que la moda es un ámbito propio de mujeres; es decir, la serie identifica la moda como un campo en el que las mujeres desarrollan su labor con mayor frecuencia y aptitud que los hombres, como si fuese un terreno que les perteneciera a ellas. La serie identifica la redacción de una revista de moda con un espacio en el que las mujeres suelen destacar. El escenario que aparece en este fragmento, la revista de moda es un espacio público y diferencial (específico) que podría

producir estereotipos de género asociados a este ámbito laboral.

Mientras que el otro escenario, el edificio multifuncional donde trabajan Xiang Zhen y también Zhuang Yi, es un espacio público y general que no representa ningún rasgo específico, ya que el ascensor lo utiliza todo el mundo.

Los conflictos que rodean a la protagonista femenina Xiang Zhen en este fragmento también pueden resumirse en estas dos despedidas. En la primera mitad del clip, Xiang Zhen renuncia a su trabajo, lo que supone una despedida de su empleo. En la segunda mitad del fragmento, Xiang Zhen sale de la empresa y se encuentra con su exnovio Zhuang Yi, que trabaja en el mismo edificio de oficinas, donde se conocieron, y con el que ha puesto fin a su relación, el segundo adiós para ella. La primera despedida está causada por la competencia y el conflicto con las compañeras: la solución de Xiang Zhen es comunicarse e intentar negociar con la directora y, como no puede cambiar esta realidad, opta por marcharse y negociar ciertos beneficios. De esta manera se resuelve el conflicto laboral, la despedida de su trabajo, cosa que entristece a Xiang Zhen. La segunda despedida es la resolución de un conflicto de carácter sentimental. La conversación previa a la despedida es iniciada por Xiang Zhen: se trata de una conversación franca entre los dos en la que se explica honestamente que su relación ha carecido de entusiasmo y emoción, por lo que romper la relación es lo mejor. Esta conversación revela la verdadera razón del fracaso de su relación –la falta de entusiasmo– por lo que es un conflicto que se plantea y se resuelve en la misma escena, y es Xiang Zhen, como iniciadora de la conversación, quien resuelve el problema sentimental.

Con respecto a los estereotipos de género, la protagonista no se corresponde con los estereotipos convencionales atribuidos a los personajes femeninos. Es casi imposible encontrar en este personaje una relación con los tres arquetipos clásicos femeninos, es decir, madre, amor romántico y pasividad. En primer lugar, la protagonista no ocupa un papel maternal ni la maternidad tiene peso en su historia. En segundo lugar, en la relación romántica que se muestra en el fragmento, la protagonista al menos tiene una percepción más clara y

racional, y no representa el papel de una mujer que persiga fanáticamente el amor romántico. En tercer lugar, según el fragmento elegido para analizar, no se ve ninguna insinuación sexual por parte de ninguno de los personajes. En este sentido se podría decir que se desafía, más que se reproduce, el estereotipo convencional.

En el plano laboral, aunque Xiang Zhen compite con sus colegas, no se doblega para facilitarle las cosas a los demás ni tiende trampas deliberadamente, sino que hace lo que puede por su propio interés. En el plano amoroso, el final de su ruptura es el resultado de su pensamiento racional y su clara comprensión de sí misma. Por lo tanto, al menos en el contenido del fragmento, tanto la protagonista Xiang Zhen como el personaje secundario masculino, Zhuang Yi, son retratados como una mujer y un hombre comunes con un sentido claro e independiente de sí mismos; en la segunda parte del fragmento analizado, el personaje secundario Zhuang Yi no intenta controlar o dominar a la protagonista, ni la protagonista Xiang Zhen aparece como accesorio del hombre, y no hay comparación entre los papeles masculino y femenino en términos de nivel de actividad, creatividad o inteligencia. Por lo tanto, en general, el fragmento no reproduce estereotipos de género a partir del diseño de los personajes, sino que más bien los elude.

Sin embargo, no se puede decir que no haya estereotipos en absoluto, porque en el caso de la ruptura, aunque el personaje femenino es el que ha tomado la iniciativa, también muestra cierta emocionalidad y dependencia en su comportamiento, porque al enfrentarse a las dos despedidas, Xiang Zhen muestra su pérdida y vulnerabilidad frente a Zhuang Yi, y busca un abrazo de él que represente consuelo y fuerza, aunque esto no cambiará la decisión de los dos de romper. El comportamiento emocional del personaje secundario masculino es más comedido. Este contraste en el comportamiento emocional sigue siendo más acorde con la percepción estereotipada del comportamiento de los dos sexos que existía el pasado: ella le pide un abrazo que la reconforte, él se muestra más frío y distante.

Al mismo tiempo, el entorno de trabajo de la protagonista Xiang Zhen, las revistas de moda, como se ha dicho anteriormente, tiene la posibilidad de estereotipar a las mujeres al vincularlas a la moda. Por lo tanto, aunque este fragmento no adopta una imagen estereotipada de la mujer como madre, ángel del hogar, chica buena o dependiente, etc., en cuanto al diseño y la representación de los personajes, sigue conservando algunas características atribuidas a las mujeres: la perspectiva del entorno de trabajo, típicamente feminizado por tratarse de una revista de moda, y una cierta fragilidad emocional de la protagonista, que se siente abrumada al tenerse que enfrentar a dos despedidas consecutivas, del trabajo por una parte y de su relación sentimental por otra.

8.1.2. Fragmento de la serie *Youth Fight* (2019), de la protagonista Qian Beibei

(Imagen: captura de pantalla del episodio 28 de *Youth Fight*)

Tabla 18: Descripción del fragmento 2

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
Youth Fight (2019)	28	31:43-37:20

Qian Beibei y su novio Shen Yan están dando un paseo junto al mar en el parque de Shen Zhen, una ciudad grande de China, después de que él experimenta el segundo fracaso empresarial. Shen Yan cree que sus habilidades y recursos son limitados y que necesita estudiar más. Qian Beibei le expresa su apoyo y cree que los dos podrían regresar a Beijing para estudiar un posgrado juntos. Sin embargo, Shen Yan dice que querría estudiar en el extranjero y ha hecho un plan preliminar para sí mismo sin consultarlo con ella. Qian Beibei está sorprendida y enojada porque Shen Yan una vez más toma una decisión sin tenerla en consideración. Aunque Shen Yan dice que si ella no está de acuerdo con él para ir a los Estados Unidos no iría, insiste en lo buena que es esta oportunidad de ir al extranjero y lo beneficiosa que será para su futuro. Pero Qian Beibei se muestra reticente. Si bien Shen Yan finge respetar la opinión de Qian Beibei, sigue tratando de persuadirla para que lo apoye en su proyecto. Esto hace que Qian Beibei descubra que Shen Yan solo se preocupa por sí mismo y nunca ha pensado en ella. Qian Beibei sospecha que Shen Yan en realidad no la ama y se muestra cansada de esta relación sentimental por la que tiene que sacrificarse constantemente para complacerle a él; finalmente decide romper la relación. Shen Yan sabe que no sería posible obligar a la chica a acompañarlo a Estados Unidos, por lo que acepta la ruptura. Qian Beibei se muestra decepcionada, con ojos llorosos, llena de tristeza y de indignación le da una bofetada en la cara para luego alejarse de él.

Tabla 19: Cuadro sinóptico del fragmento

Tipo de personaje	Qian Beibei (la protagonista): mujer normal Shen Yan (el personaje secundario): hombre normal
Rol que juegan los personajes	Qian Beibei: novia de Shen Yan Shen Yan: novio de Qian Beibei

Relaciones sociales	De Qian Beibei: relación sentimental
Escenario de la acción	Paseo junto al mar: espacio público, exterior y genérico
Tipo y Resolución del conflicto	Conflicto de relación sentimental Quién soluciona el conflicto: Qian Beibei
Estereotipos de género que se producen o se evitan	En este fragmento se observa que la mujer tiene una mayor dependencia de la relación que el hombre, que presta más atención a su propia carrera. Ante la decisión de romper, que ella adopta, la mujer también aparece como más frágil, con mayores altibajos emocionales. En este sentido esta escena parece reforzar los estereotipos de género según los cuales la mujer siempre es más sentimental que el hombre, mientras él pone su interés por delante de su relación, mostrándose al mismo tiempo más frío y distante.

Análisis interpretativo del fragmento 2

Este fragmento trata de cómo la protagonista femenina, Qian Beibei, comprende que su novio, el personaje secundario Shen Yan, no la ama y rompe con él al entender que solo mira por sus propios intereses. En este fragmento, los dos personajes son una mujer y un hombre normales y comunes, que hasta este momento son novios.

En todo el fragmento sólo aparecen dos personas, la protagonista y el personaje masculino secundario, y sólo un lugar. En lo que respecta a la presentación de las relaciones sociales de la protagonista, en este fragmento sólo es visible su relación sentimental. El lugar donde hablan los personajes es un entorno público al aire libre, junto al mar, y no hay otros personajes, ni siquiera transeúntes, sin ninguna característica que pueda apuntar a un grupo

concreto de personas, por lo que no cabe duda de que el lugar donde se desarrolla la historia es un espacio aséptico que no presenta ningún rasgo específico que lo identifique (Sánchez-Labella Martín, 2016). Es un espacio público, exterior y genérico.

En este fragmento del episodio, Shen Yan propone irse a estudiar al extranjero sin tener en cuenta a Qian Beibei y cree que ella puede volver a sacrificarse por él, lo que provoca el enfado y la decepción de Qian Beibei y la consiguiente ruptura. El conflicto se sitúa claramente en el plano de una relación sentimental donde se dirime qué van a hacer en su futuro inmediato ante la propuesta de él de irse a Estados Unidos. Qian Beibei, la protagonista femenina, es quien resuelve este conflicto a través de la negativa a seguir los deseos de su novio. En este fragmento no se representa el personaje femenino como "ángel" o "buena chica" o “sacrificada” que han sido a menudo unos estereotipos atribuidos al comportamiento femenino. Incluso sin conocer de antemano el resto de la trama, el diálogo entre ambos, así como las palabras de la protagonista: “¿Pretendes dejarme sola otra vez?”, y la respuesta de él: “¿Por qué no vienes conmigo? De hecho, sé que a ti tampoco te gusta Shenzhen, ¿por qué no cambiamos de lugar?”, y otras frases nos permiten descubrir los sacrificios previos, los compromisos y las concesiones que la protagonista femenina ha hecho por Shen Yan en los episodios anteriores. Vino a una ciudad que no le gustaba para estar con él, y Shen Yan le pide que cambie una vez más por ella. Si Qian Beibei hubiera condescendido una vez más por amor, sin duda se habría convertido en un personaje femenino del tipo "ángel" o "buena chica", encajando perfectamente en la representación estereotipada de los personajes femeninos convencionales. La trama va por otros derroteros, por lo que puede decirse que el resultado de la ruptura evita la aparición del estereotipo convencional.

Pese a ello, el fragmento contiene muchas características que se ajustan a los estereotipos de género. En primer lugar, tenemos la abnegación y una cierta falta de iniciativa por parte de la protagonista femenina en aras del amor:

aunque no claudica ante la propuesta de su novio, eso no significa que no haya falta de compromiso. Cuando Shen Yan le propone que quiere volver a estudiar, ella, que tiene un trabajo estable, apoya su idea casi sin dudarlo y le dice que quiere estudiar con él, cosa que indica su preocupación por el futuro del joven. Esta reacción demuestra que se preocupa más por los deseos de su novio que por los suyos propios, y se pone a sí misma en segundo lugar, pues ella no se había planteado estudiar de nuevo. Cuando la petición de su novio supera sus límites y ella cree que se está excediendo en sus peticiones, habiéndole acompañado anteriormente de Beijing a Shenzhen (que no le gusta), cuando se le pide una vez más que lo deje todo para irse al extranjero, empieza a pensar de verdad en sí misma, y se da cuenta de que no se la respeta.

Vemos un cambio en el personaje de Qian Beibei, que primero valora el amor por encima de su carrera y siente una fuerte dependencia hacia su novio, situación que coincide con los estereotipos de género atribuidos a las mujeres según la percepción tradicional.

El segundo punto es la posición que predomina tanto en la protagonista femenina como en el personaje secundario masculino. Shen Yan dice que, si Qian Beibei no está de acuerdo, no irá al extranjero. En apariencia, parece que es Qian Beibei la que tenga la posición dominante en este asunto, pero en realidad, sigue siendo Shen Yan quien mantiene esta postura. En otras palabras, este hombre ejerce el rol dominante mientras el de ella está subordinado. Seguir estudiando es una idea de él, así como ir al extranjero. Después de que ella se oponga, él cede aparentemente, pero en realidad sigue intentando persuadirla de un modo sutil, como si el desacuerdo de Qian Beibei supusiera una pérdida de oportunidades para ambos. El papel dominante de todo el proceso ha estado en manos del hombre, y la única decisión que toma Qian Beibei es la ruptura.

En general, hay algunas características en la protagonista y en el personaje secundario masculino y en la argumentación que se desarrolla que incurriría en ciertos estereotipo de género, como que el hombre tiene mayores

aspiraciones profesionales y de futuro que la mujer; que la mujer valora más la relación afectiva que el hombre, que la mujer muestra más dependencia hacia el hombre y hace más sacrificios y concesiones por amor, y que él ocupa una posición dominante en la relación, aunque la decisión de la ruptura es de ella. La ruptura desencadenada por la protagonista impide que acabe convertida en un personaje subordinado que se ajuste plenamente a las exigencias de la sociedad patriarcal, así como a los estereotipos convencionales. Vemos por tanto una reacción por parte de ella de autoafirmación, ya que prefiere incluso la ruptura amorosa antes que someterse sumisamente a los deseos de él.

8.1.3. Fragmento de la serie *Youth Fight* (2019), de la protagonista Ding Lan

(Imagen: captura de pantalla del episodio 25 de Youth Fight)

Tabla 20: Descripción del Fragmento 3

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
Youth Fight (2019)	25	06:30-11:27
Ding Lan decide seguir el deseo de su madre y casarse con Zeng Haiming. Le pide a este que ambos vayan a la Oficina de Asuntos Civiles para obtener		

un certificado de matrimonio. Pero el día acordado, Zeng Haiming se presenta con otra chica a la que presenta como su prometida, Zhang Qian. Ante esta sorprendente e inesperada situación, Ding Lan y Zeng Haiming deciden ir al parque cercano para discutir y abordar el tema. Ding Lan cree que lo que le ha dicho él es una broma, pero Zeng Haiming le explica que, aunque siempre le ha gustado ella, cree que la decisión de casarse proviene de sus padres y no de ella, por lo que plantea que si se casan su matrimonio no sería feliz. Él le explica que Zhang Qian es una antigua novia que le ha amado durante muchos años, por lo que cree que con quien tiene que casarse es con ella.

Tras esta explicación franca del joven, Ding Lan regresa a casa y les dice a sus padres que ella y Zeng Haiming no han podido obtener el certificado de matrimonio. Después de conocer la causa y el efecto, la madre de Ding Lan culpa repetidamente a su hija de esta decisión, que cree es un error. El padre de Ding Lan, que ha estado en silencio hasta entonces, de repente alza su voz para pedirle a su esposa que deje de obligar a Ding Lan a hacer cosas que no desea.

El padre de Ding Lan piensa que no debe interferir en la vida de su hija y que no tiene que impedir que ella persiga sus propios sueños. La madre de Ding Lan, contrariada, defiende que todo lo que hace, buscarle trabajo u organizar el matrimonio es buscando el bienestar de Ding Lan y de la familia. La mujer le reprocha al marido que ha trabajado muchos años por la familia, y que nadie ha pensado nunca en ella. Al escuchar la agria discusión entre sus padres, Ding Lan está cada vez más irritada. Al final, ella, sin poderse contener, pone fin a la pelea entre los dos.

Tabla 21: Cuadro sinóptico de la situación

Tipo de personaje	Ding Lan (la protagonista): mujer normal Zeng Haiming (el personaje secundario): hombre normal

Rol que juegan los personajes	Ding Lan: (ex)novia de Zeng Haiming; hija Zeng Haiming: (ex)novio de Ding Lan
Relaciones sociales	De Ding Lan: relación sentimental y relación familiar
Escenarios de la acción	Parque: espacio público, exterior y genérico. Casa de Ding Lan: espacio privado, interior y genérico.
Tipo y resolución del conflicto	Conflicto de relación sentimental y conflicto familiar, Solución del conflicto: Zeng Haiming (exnovio) resuelve el conflicto sentimental y Ding Lan (protagonista) resuelve el conflicto familiar.
Estereotipos de género	La protagonista, Ding Lan, es una mujer con pensamientos propios, pero esto no le impide convertirse en víctima de comportamientos tradicionales, sobre todo en el rol de hija. Encontramos que ella trata de ser “la buena hija”, un estereotipo muy convencional. La madre, por su parte, interfiere en los planes de su hija, a la vez que se siente víctima del papel de esposa y madre tradicional. La madre que ha asumido el rol convencional cree que debe transmitir este patrón de vida a su hija. Sorprendentemente, aquí es el padre el que desafía el estereotipo de género convencional atribuido a la figura paterna, mientras que la figura de la madre y la hija los refuerzan.

Análisis interpretativo del fragmento 3

Este fragmento puede dividirse en dos partes: la primera es la conversación entre la protagonista Ding Lan y el personaje secundario masculino, Zeng Haiming (su exnovio) que lleva su relación sentimental a una ruptura. La otra parte son los conflictos y disputas familiares que surgen cuando Ding Lan regresa a casa y cuenta su conversación con Zeng Haiming, que finalmente acaba con el compromiso.

La protagonista femenina y el personaje secundario que aparecen en este segmento son un hombre y una mujer normales. Ding Lan interpreta los papeles de ex novia de Zeng Haiming e hija de sus padres, respectivamente. Así, la primera mitad del fragmento se centra en la relación sentimental de la protagonista Ding Lan y en la segunda mitad del fragmento en su relación familiar.

Como el fragmento se divide en dos partes según el contenido, los escenarios también son dos. El primer escenario donde charlan Ding Lan y Zeng Haiming, es un parque. Es un espacio público, exterior y genérico que no apela a algún determinado grupo de personas con características especiales. El segundo escenario es la casa donde vive con sus padres. Es un espacio privado e interior. Es un espacio genérico porque no representa ningún rasgo específico que los identifique como pertenecientes (Sánchez-Labella Martín, 2016).

Hay que prestar atención al hecho de que su familia es la fuente de su mayor opresión y esclavitud, el lugar del que siempre ha intentado escapar. Sin embargo, no fue su padre, el tradicional cabeza de familia del sistema familiar patriarcal, quien le impidió ir a Pekín, se opuso a sus estudios y arregló su matrimonio, sino que fue su madre quien hizo todas estas cosas. Vemos que la madre es una mujer profundamente influenciada por el patriarcado, y en su opinión, el conocimiento y el trabajo no son lo más importante para una mujer, sino un buen matrimonio y el respeto filial hacia sus padres. Esto es lo que exige la madre a Ding Lan, lo que convierte a su familia en un entorno de opresión a causa de los viejos preceptos sociales.

El conflicto romántico entre Ding Lan y Zeng Haiming radica en el hecho de que a Ding Lan no le gusta Zeng Haiming, pero parece que tiene que casarse con él, en parte porque Zeng Haiming es muy considerado y amable con ella, y en parte debido al mandato de su madre, que elige a Zeng Haiming como yerno adecuado. En cuanto a Zeng Haiming, a él le gusta Ding Lan, pero también sabe claramente que a Ding Lan no le gusta él, y que no se está casando con él por su propia voluntad sino más bien debido a la presión de su

madre. Ding Lan trata de persuadirse a sí misma de que sí quiere casarse con él, pero Zeng Haiming opta por romper el compromiso para resolver el conflicto entre él y la joven. En este diálogo entre ambos, Zeng Haiming saca a relucir los pensamientos más ocultos de Ding Lan. Él intenta salvaguardar su dignidad, pero, por otro lado, también respeta la voluntad de ella. Aunque la relación entre ellos finaliza, en realidad evita una tragedia matrimonial en el verdadero sentido de la palabra. En apariencia, la decisión de Zeng Haiming debería ser humillante para Ding Lan pero, desde otra perspectiva, le permite evitar temporalmente el más que seguro fracaso de estar en un matrimonio de conveniencia.

La ruptura final de Ding Lan con Zeng Haiming, impidiendo definitivamente el matrimonio, se convierte en el detonante de una disputa familiar, el segundo conflicto que se muestra en la segunda parte de este fragmento.

Ding Lan les explica que, como no ama a Zeng Haiming, éste se niega a casarse con ella, pero la madre cree que lo más importante para Ding Lan es casarse, sin importar si ama a esa persona. Está convencida de que es su hija la que ha estropeado el romance. El padre de Ding Lan, que ha estado conteniéndose durante mucho tiempo, también explota emocionalmente durante este conflicto, señalando que la madre de Ding Lan no debería haber interferido en las decisiones de la hija, mientras que la madre cree que todo es por el bien de Din Lan. A los ojos de su madre, no casarse lejos de casa, seguir viviendo al lado de sus padres y tener un trabajo corriente pero estable, es su mejor opción. Además, está cansada de cuidar de la familia, y cree que Ding Lan debería ayudarla al acabar la universidad, volviendo a casa y encargándose del hogar. Es decir, la madre está educada para transmitir a su hija su propio rol de cuidadora. El padre de Ding Lan piensa que su hija tiene sus propias ideas y que los padres no deberían impedir cumplir los sueños a sus hijos solo porque ellos no hayan podido cumplir los suyos. La madre, que lleva toda la vida cuidando de la familia, se siente agraviada, y el padre, que está enfermo, se siente impotente. La discusión entre ambos acaba con un

compromiso por parte de Ding Lan de permanecer al lado de la familia. Ding Lan comprende que todo lo que hace su madre es para que se quede en su ciudad natal, para que permanezca a su lado y la ayude a cuidar de la casa y del padre, así que suaviza temporalmente la discusión prometiéndole a su madre que no se irá al extranjero a trabajar o estudiar.

En el segundo conflicto, se contraponen dos perspectivas que podrían incurrir en estereotipos de género: por un lado, la vida de las mujeres según la visión tradicional (representada por la madre) y la vida de las mujeres más situada en el presente, con más autonomía y derechos, un conflicto al que se enfrentan muchas mujeres hoy en día. En la visión tradicional de la sociedad antigua, la familia es el centro de la vida de una mujer, y ella tiene que cuidar de sus padres, marido e hijos. El feminismo siempre ha luchado para que las mujeres puedan salir de casa y entrar en la sociedad en igualdad de condiciones con los hombres, y para que tengan las mismas oportunidades de estudiar, trabajar y perseguir sus sueños. Este fragmento atestigua el hecho de que la influencia del pensamiento tradicional en la sociedad sigue ejerciendo su peso sobre las mujeres, de modo que, aunque tengan oportunidades académicas o laborales, se sigue considerando que la familia debe ser lo principal para ellas.

El problema clave en la presentación de los dos conflictos es que la protagonista Ding Lan se ve impedida de poder expresar sus auténticos deseos, y no toma ninguna decisión que esté en consonancia con sus pensamientos más íntimos. La decisión de casarse le viene impuesta por su madre. La decisión de no casarse es de su novio. La decisión de dejar de estudiar y trabajar fuera de casa fue un intento desesperado de evitar los conflictos con sus padres. Parece que ella tiene sus propias ideas, pero no tiene ningún poder de decisión efectivo y al final adopta una postura sumisa, aunque en contra de sus deseos, ya que se ve obligada a someterse a las ideas del viejo sistema patriarcal. En otras palabras, es incapaz de resistir.

Con respecto a los estereotipos de género, en cuanto a la caracterización en sí, Ding Lan, la protagonista, no se ajusta a la imagen estereotipada de cómo

debe ser una mujer: no se entristece por la pérdida de su relación y su matrimonio, sino que más bien siente rabia de quedar mal y a la vez la impotencia de no satisfacer las expectativas de su madre. Así, se ve que no es una mujer cuyos pensamientos giren en torno al amor y al matrimonio. En este fragmento no es una figura materna y no hace nada por querer ejercer el papel de madre o cuidadora. Por el contrario, de las palabras del padre de Ding Lan se desprende que, en realidad, la hija es una mujer con sueños y metas que quiere dejar atrás a su familia e ir a otras ciudades o incluso países para seguir estudiando, o ir a trabajar a una ciudad con más oportunidades económicas y el padre discrepa de que su esposa se lo impida. Puede decirse que Ding Lan, la protagonista, no es una figura femenina que encaje en el estereotipo clásico. Pero es víctima de la vieja ideología patriarcal, y con la persistencia y presión moral de su madre, se ve incapaz de oponerse a ella y tomar sus propias decisiones, y tampoco tiene fuerza para luchar y resistir al chantaje emocional materno. Por tanto, desde el punto de vista de la familia de Ding Lan, aunque no retrata a un personaje que, en sí mismo, reproduzca estereotipos de género, sí retrata a una familia que oprime a la protagonista con un matrimonio –afortunadamente fallido– que no desea. La protagonista se debate entre el rol clásico ejerciendo de “buena hija” y sus propios objetivos, no sintiéndose con fuerza para llevarlos a cabo sin mostrar oposición a los deseos maternos. En este fragmento vemos los estereotipos de género familiares, el patrón femenino al que estaba obligada la mujer (la madre) y su lucha por superarlos (la hija). También la voz del padre que, paradójicamente, incumple el viejo estereotipo de papel dominante en la familia.

8.1.4. Fragmento de la serie *Youth Fight* (2019), de la protagonista Jin Xiaoni

(Imagen: captura de pantalla del episodio 32 de Youth Fight)

Tabla 22: Descripción del fragmento número 4

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
Youth Fight (2019)	32	11:48-15:51
Song Yi, que ha estado fuera de casa durante medio mes, finalmente regresa al hogar alertado por una amiga de su esposa, Xiang Zhen. Jin Xiaoni (su esposa) inmediatamente se apresura a abrazarlo, disculpándose mientras actúa coquetamente, a la vez que le ruega que no la deje sola nunca más. Song Yi se separa tranquilamente de ella y le pregunta sobre la herida en su mano, porque Jin Xiaoni se había cortado la muñeca la noche anterior con la amenaza de irse de casa. Jin Xiaoni piensa que el regreso de su marido a casa significa que su última disputa se ha resuelto, pero entonces, de forma sorpresiva, Song Yi solicita el divorcio. Las palabras de Song Yi conmocionan a Jin Xiaoni. Ella llora y le golpea fuera de sí y el marido no entiende por qué. Song Yi le explica que una vez la amó mucho, pero su comportamiento caprichoso e inseguro ha afectado seriamente su vida y su trabajo.		

Jin Xiaoni trata de defenderse diciéndole que la razón de su comportamiento es que ella lo ama demasiado, y que va a cambiar. Song Yi no la cree. Song Yi está a punto de irse, pero Jin Xiaoni de pronto corre hacia la ventana, saca una pierna y amenaza con saltar del edificio. Song Yi sabe que Jin Xiaoni está tratando de asustarlo nuevamente y actúa con indiferencia. Jin Xiaoni está asustada al ver la altura que hay desde la ventana y se pone a llorar suplicando a Song Yi que la ayude a bajar. Song Yi se acerca y la ayuda. Jin Xiaoni aprovecha para abrazarlo de nuevo, pero él se separa de ella con rapidez. El ridículo comportamiento de Jin Xiaoni enfurece a Song Yi, que se da la vuelta y se va sin piedad, dejando a Jin Xiaoni llorando sola en casa.

Tabla 23: Cuadro sinóptico del fragmento

Tipo de personaje	Jin Xiaoni (la protagonista): ama de casa (temporal) Song Yi (el personaje secundario): hombre normal
Rol que juegan los personajes	Jin Xiaoni: esposa de Song Yi Song Yi: esposo de Jin Xiaoni
Relaciones sociales	De Jin Xiaoni: relación sentimental
Escenario	Casa de Jin Xiaoni y Song Yi: Espacio privado, interior y diferencial
Tipo y resolución de conflicto	Conflicto sentimental Quién soluciona el conflicto: Song Yi (el marido)
Estereotipos de género	El perfil del papel de la protagonista Jin Xiaoni reproduce el estereotipo femenino convencional de mujer dependiente que se siente abandonada y amenaza con suicidarse. El perfil del personaje secundario masculino también se correspondería con algunas características reconocibles del estereotipo de género masculino tradicional, ya que es la debilidad de Jin Xiaoni lo que lo atrae y despierta su deseo de protegerla; pero debido a la dependencia excesiva de ella

	incluso ha afectado a su trabajo, decide divorciarse.

Análisis interpretativo del fragmento 4

Este fragmento se centra en la cambiante relación sentimental entre la protagonista, Jin Xiaoni, y su marido, Song Yi, que ha solicitado el divorcio. En este fragmento, Jin Xiaoni es ama de casa, no trabaja en el exterior y se queda en casa esperando a su esposo y cuidando de él. Mientras el personaje secundario Song Yi es un hombre común. Durante su matrimonio, Jin Xiaoni dejó su trabajo y se convirtió en ama de casa, que es el rol que desempeña en este fragmento. La identidad principal de ambos en este fragmento es la de marido y mujer, aunque se trate de un contenido dramático que muestra un conflicto sentimental que acaba en divorcio. La relación predominante que vemos de la protagonista en el fragmento es claramente sentimental.

Sólo hay una escena y es la de su casa, un escenario privado e interior, y este escenario tiene un cierto punto de referencia para Jin Xiaoni, un ama de casa que, de momento, no ejerce profesión alguna.

El conflicto emocional entre ambos radica en el hecho de que la protagonista femenina, Jin Xiaoni, muestra un fuerte sentimiento de dependencia de su marido, el personaje secundario masculino Song Yi. Esta dependencia se deriva del hecho de que no tiene una sensación de seguridad en la relación, y necesita sentir la compañía constante de Song Yi. La excesiva dependencia de Jin afecta seriamente a la vida laboral de su marido. Jin Xiaoni expresa su inseguridad de formas extremas, como amenazando con autolesionarse o saltando del edificio, aunque en realidad no se atreve a hacerlo y simplemente quiere llamar la atención. Después de que Song Yi se harte de la dependencia y la paranoia extrema de Jin Xiaoni, y responda a las amenazas de su esposa con indiferencia, resuelve sus conflictos emocionales planteando el divorcio.

El papel de la protagonista Jin Xiaoni es el de un personaje que encarna el estereotipo convencional sobre la mujer: considerar el matrimonio y el amor

como las cosas más importantes de la vida. Después de casarse, inmediatamente deja de trabajar y se convierte en ama de casa. Muestra una fuerte dependencia de su marido y es muy insegura en la relación, utilizando la compañía de su marido para satisfacer su deseo de seguridad. Cuando no logra sus propios objetivos, está acostumbrada a utilizar métodos extremos para amenazar a los demás con el fin de que la escuchen, pero en realidad es apariencia y no se atreve a cumplir sus propias amenazas. Según el estereotipo convencional atribuido a las mujeres, estas son consideradas emocionalmente inestables, muy dependientes, carentes de autonomía, sin suficiente confianza en sí mismas y que se refugia en la familia y el amor. Según este estereotipo tienen poca iniciativa para socializar en el espacio público. El personaje de Jin Xiaoni es un personaje femenino que encaja muy bien en este estereotipo. Desde esta perspectiva, la caracterización que se hace de este personaje podría fortalecer los estereotipos convencionales sobre las mujeres y podría ayudar a reforzarlos en la percepción de la audiencia.

Este fragmento también muestra hasta cierto punto el egoísmo del personaje masculino, Song Yi, más centrado en su trabajo y su profesión que en su familia. Este le expresa a Jin Xiaoni, su esposa, que le gusta tener una esposa gentil y amable y le dice que la fragilidad de ella fue lo que despertó su deseo de protegerla, y esta fue la razón por la que los dos se enamoraron y se casaron rápidamente después de conocerse. Sin embargo, debido a la excesiva dependencia de ella, siente que lo está asfixiando y controlando demasiado, lo que incluso afecta a su trabajo y su vida, por lo que cree que lo mejor es divorciarse. En el comportamiento de este personaje masculino se observa una contradicción: cree que las mujeres deben ser protegidas, pero luego se siente agobiado por la excesiva dependencia de ella. Este comportamiento está en sintonía con la imagen tradicional del machismo y también puede considerarse que se reproduce un estereotipo masculino.

8.1.5. Fragmento de la serie *Youth Fight* (2019), de la protagonista Yu Hui

(Imagen: captura de pantalla de episodio 25 de Youth Fight)

Tabla 24: Descripción del fragmento 5

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
Youth Fight (2019)	25	01:34-06:22
Como editora de cine, Yu Hui intenta encontrar un inversor para su proyecto de película y asiste a un cóctel de la Asociación Cultural de Shenzhen donde se supone habrá numerosos inversores. Yu Hui propone su proyecto a varios, pero parece que no interesa a ninguno. Después de un traspié cae en un estanque de peces, pero tampoco este incidente parece atraer la atención de nadie. Enfadada y frustrada se va del cóctel. Por la noche, Lin Sen, su novio, encuentra a Yu Hui sentada en los escalones en el exterior de la recepción, llorando. Lin Sen la consuela por la mala suerte que ha tenido en el cóctel. Yu Hui se lamenta de que le esté resultando demasiado difícil tener éxito y afianzarse en la gran ciudad. Lin Sen cree que en parte es culpable de la situación de su novia y cree que él mismo ha sido causante del escaso éxito de Yu Hui por no haberle ayudado en sus		

proyectos. Ella inmediatamente lo niega y cree que lo que tienen que hacer es trabajar juntos. Lin Sen le promete que hará todo lo posible para ayudarla en su idea de hacer una película y conseguir su sueño.

Tabla 25: Cuadro sinóptico del fragmento 5

Tipo de personajes	Yu Hui (la protagonista): mujer normal Lin Sen (el personaje secundario): hombre normal
Rol que juegan los personajes	Yu Hui: trabajadora normal; novia de Lin Sen Lin Sen: novio de Yu Hui
Relaciones sociales	De Yu Hui : Relación profesional y relación sentimental
Escenarios de los hechos	Cóctel: Espacio público, exterior y diferencial Plaza: Espacio público, exterior y genérico
Tipo y resolución de conflicto	Tipo de conflicto: conflicto profesional. Quién soluciona el conflicto: irresuelto.
Estereotipos de género	La protagonista Yu Hui es una mujer con iniciativa, que cree en sus ideas y busca activamente llevarlas a cabo, por lo que podría cuestionar el estereotipo de género de mujer pasiva. Sin embargo, también es una mujer que carece de habilidades profesionales y es emocionalmente inestable. Intenta encontrar atajos para triunfar confiando en los hombres con poder. Desde este punto de vista, esta imagen femenina puede reproducir en cierto punto el estereotipo de la mujer que busca la ayuda masculina. Mientras el personaje secundario, Lin Sen, tiene una actitud irreal: espera poder resolver el problema de la protagonista y ayudarla a tener éxito, pero sus propias habilidades y estatus social no son suficientes para convertirse en el héroe que cree ella necesita, y se siente culpable por ello. En este sentido el personaje masculino se aleja del modelo de

	héroe convencional que salva a la protagonista.

Análisis interpretativo del fragmento 5

Este fragmento centrado en la protagonista femenina, Yu Hui, puede dividirse en dos partes principales, una en la que está sola en un cóctel, intentando encontrar un productor para el guion que ha escrito; la segunda parte muestra su frustración y desencanto ante su fracaso, y lo comparte con su novio Lin Sen. En la primera parte, Yu Hui desempeña el rol de una trabajadora con iniciativa que va a un cóctel cultural con el propósito de encontrar un productor que invierta en su proyecto de película.

En la segunda parte, Yu Hui desempeña el rol de novia de Lin Sen (y él de novio) a la que intenta reconfortar tras el desengaño sufrido por ella.

Las relaciones sociales de la protagonista que se muestran en la primera parte son las propias que se mantienen en la industria cultural, generalmente superficiales, mientras que en la segunda parte se muestra la relación sentimental con Lin Sen. La escena de la primera parte es al aire libre, porque es un cóctel organizado por un grupo de productores de cine, por lo que este espacio es un espacio exterior, público y diferencial exclusivo de un grupo de personajes relacionados con la industria del cine. Decimos que este escenario es diferencial por la homogeneidad del grupo que lo frecuenta, aunque no tiene relación alguna con las cuestiones de género.

En la segunda parte, el diálogo entre la protagonista femenina Yu Hui y el personaje secundario masculino, Lin Sen, tiene lugar al aire libre, en una plaza, por lo que es un espacio exterior, público y genérico.

En este fragmento seleccionado, el principal propósito de la protagonista femenina, Yu Hui, es intentar recomendar el guion cinematográfico que ha escrito a una gran empresa o productor de cine para que pueda convertirse en una película. En este sentido, el principal conflicto que se muestra en este clip es a nivel profesional, pues el esfuerzo que hace por encontrar a alguien

interesado en su guion no prospera, y nadie se interesa ni por su trabajo ni por ella. En el cóctel, Yu Hui se desenvuelve torpemente, tropieza y acaba saliendo desencantada y confusa.

Tras marcharse, vuelve con su novio, Lin Sen, que no puede hacer mucho más que consolarla a la vez que se autoculpa del poco éxito de ella, porque Lin Sen piensa que es su incompetencia lo que ha provocado que Yu Hui haya asistido sola al cóctel y haya sido menospreciada por todos. El principal conflicto que se muestra en el fragmento está relacionado con el trabajo y queda sin resolver.

A juzgar por este fragmento seleccionado, los papeles tanto de la protagonista femenina como del personaje secundario masculino no son el tipo de papeles que encajan con la imagen estereotipada de las mujeres y los hombres tal y como marca la convención; generalmente el personaje masculino es eficiente, profesional, asertivo, resoluto mientras el personaje femenino es inseguro, aparece decepcionado, se siente defraudado, quien siempre es deseado y no desea (Casetti, 1994; Galán Fajardo, 2006). En este sentido, en los personajes de Yu Hi y su novio observamos algunos rasgos que encajan con la imagen estereotipada de los roles femeninos y masculinos convencionales, pero otros no. Por ejemplo, la protagonista femenina, Yu Hui, es una mujer que tiene objetivos profesionales e intenta luchar por ellos. No muestra dependencia de su novio, y como joven que acaba de graduarse en la universidad, se esfuerza por lograr sus metas, sin que existan referencias a otros roles femeninos como la maternidad o la formación de un hogar; así que, globalmente, este personaje no se ajusta a los estereotipos comúnmente asociados al papel de la mujer. Sin embargo, se mantienen algunas características que sí encajan con la percepción estereotipada de la mujer. Por ejemplo, las rabietas pueriles y gestos inapropiados de Yu Hui en el cóctel (ojos en blanco, caída en el estanque, llantos al salir del agua, sobreactuación) muestran una cierta inestabilidad emocional del personaje, como si no pudiera soportar el rechazo de forma adulta y madura.

En la segunda mitad del fragmento, parece que Yu Hui depende

emocionalmente de su novio. Cuando Lin Sen se siente frustrado y se culpa a sí mismo por el fracaso de ella, es Yu Hui la que se apresura a cuidarlo y consolarlo. Según los estereotipos de género asociados con las mujeres, estas son más propensas a depender de otros, y se considera que tienen tendencia a cuidar de los demás, atendiendo a sus necesidades emocionales. Además, la protagonista femenina, Yu Hui, aunque actúa con iniciativa en la esfera pública, que es estereotípicamente un ámbito masculino, tiene un rendimiento general pobre, y fracasa en la consecución de su objetivo, lo que en cierto modo podría reforzar la idea de que, aunque a las mujeres se les ha concedido el derecho a entrar en el ámbito profesional, abandonar la esfera privada y desempeñar una profesión, el fragmento nos muestra que no tiene los suficientes recursos ni habilidades para manejarse en la esfera competitiva del mundo del cine. El mundo de los negocios no funciona del modo infantiloide en que la protagonista persigue a sus posibles inversores, sino que hay otras fórmulas de encuentros o entrevistas para intentar vender un producto.

Lin Sen, el personaje masculino secundario, se representa de una forma algo diferente a la imagen clásica. No vemos la imagen de un héroe que ayuda a Yu Hui a salir de apuros y la ayuda a resolver sus problemas, ni tampoco tiene la imagen de un príncipe, que tiene la fuerza y la capacidad para darle todo lo que ella quiere. De hecho, su imagen es la de alguien que tampoco se siente suficientemente capaz. La reacción de este personaje se ajusta a la mentalidad patriarcal: se culpa por no ser capaz de ayudar a Yu Hui a conseguir lo que quiere y por no ser capaz de hacerla feliz; en otras palabras, se culpa por no tener la capacidad y los recursos necesarios para ser un héroe o un príncipe salvador. Asume el deseo personal de Yu Hui como propio creyendo que es su deber realizar el sueño de la mujer que ama. Se trata, sin duda, de un pensamiento sexista, sólo que él es incapaz de comprenderlo. Esta falta de capacidad en el personaje de Lin Sen es lo que lo diferencia de la imagen masculina estereotipada. Estereotípicamente, los hombres siempre son más asertivos que las mujeres cuando actúan en la esfera pública, detentan el

poder y casi siempre se les muestra activos y competentes para ayudar a las mujeres en la resolución de problemas. Roche Diez (2015) sostiene que los medios de comunicación reproducen estereotipos de género al reservar la esfera pública para los varones y el mundo privado para las mujeres. Las mujeres siempre tienen una relación estrecha con la infancia, la educación, y los trabajos del hogar. En este sentido, aunque las mujeres muestren gran determinación para entrar en el mundo profesional y su incorporación en el mercado laboral sea valorado hoy en día, su estrecha vinculación con el mundo doméstico hace que su imagen de responsabilidad y autoridad sea rebajada en el plano laboral, mientras los hombres suelen mantener la imagen de competentes e inteligentes líderes. Sin embargo, la imagen de Lin Sen en este fragmento es exactamente lo contrario al rol de héroe, ya que se muestra incapaz de encarnar el rol de salvador de la chica al que la ficción nos tiene acostumbrados.

Puede decirse que, aunque la protagonista femenina, Yu Hui, se aleja de la imagen convencional de la mujer, sigue teniendo algunas características que se ajustan a los estereotipos de género –su disposición a cuidar de él, su mayor dependencia emocional–; y el personaje secundario masculino, Lin Sen, se aleja también de la imagen estereotipada del hombre exitoso, aunque se puede percibir a través de las palabras del personaje que su forma de pensar sigue siendo algo convencional.

En este fragmento también hay otro detalle digno de mención que puede propiciar la reproducción de estereotipos de género: en el cóctel, Yu Hui es una recién llegada al campo del cine sin experiencia ni contactos, una empleada de estatus relativamente bajo, y los profesionales o jefes de la industria, el grupo de personas de estatus más alto con las que intenta relacionarse durante su proceso de presentación, son casi todos hombres. Esto se corresponde con la realidad, según datos de *Women's Media Center*, 2023 las productoras de Hollywood eran el 26%, las productoras ejecutivas el 24%, las directoras el 16% y las guionistas el 17% (Lauzen, 2024). No disponemos de cifras sobre China.

Este fragmento corrobora la idea de que el principal grupo de personas que dominan la industria, que operan en la esfera pública y que tienen un estatus social elevado, siguen siendo hombres, tal y como transmite la serie. Este fragmento también podría ser la expresión de una negación sutil de las habilidades sociales y de liderazgo de las mujeres, y esta visión es claramente un estereotipo de género anclado en el pensamiento patriarcal.

8.1.6. Fragmento de la serie *Youth Fight* (2019), de todas las protagonistas

(Imagen: captura de pantalla del episodio 31 de *Youth Fight*)

Tabla 26: Descripción del fragmento 6

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
Youth Fight (2019)	31	32:10-35:58
Los ingresos de la película que finalmente pudo hacer Yu Hui no han alcanzado los objetivos que se había propuesto y además ha roto con su novio, Lin Sen, tras una discusión. Para evadirse de los problemas las cinco protagonistas de la serie se reúnen para divertirse y acuden a un karaoke. Xiang Zhen canta. Ding Lan, Yu Hui, Qian Bei Bei, Jin Xiao Ni (de izquierda		

a derecha) se sientan en el sofá y la miran. Cuando termina la canción, Yu Hui está llorando y Ding Lan la consuela quitándole importancia al poco éxito de la película y la anima diciendo que ya tendrá más suerte la próxima vez. Jin Xiaoni cree que Yu Hui llora no porque la película haya fracasado, sino porque ha roto con Lin Sen, su novio. Yu Hui dice a sus compañeras: "Chicas, yo era tan buena cuando estaba en la universidad… ¿cómo es que no he logrado nada después de graduarme? He trabajado duro durante tantos años, luchado durante tanto tiempo, ¿cómo es que todavía no he obtenido nada?". De alguna manera expresa el sentir de todas. Entonces las chicas empiezan a comentar las diferentes cosas que le ha pasado a cada una a modo de balance: con sus familias, los aspectos sentimentales, los asuntos de trabajo. Todas están bastante frustradas por sus fracasos tras graduarse, menos Xiang Zhen que, aunque también ha pasado un tiempo muy duro por sus rupturas amorosas, ya parece que lo ha superado; se enorgullece de cómo ha afrontado las dificultades y anima a las demás a no dejarse derrotar. Aunque cada una de ellas enfrenta diferentes problemas en la familia, la carrera o las relaciones sentimentales, pasan una noche feliz todas juntas.

Tabla 27: Cuadro sinóptico del fragmento

Tipo de personajes	Las cinco protagonistas: mujeres jóvenes normales
Rol que juegan los personajes	Amigas y compañeras
Relaciones sociales	Se desarrolla una relación de amistad y compañerismo
Escenario de los hechos	Karaoke: Espacio público, interior y genérico
Tipo y resolución de conflicto	Tipo de conflicto: conflicto de trabajo y de relaciones sentimentales Quién soluciona los conflictos: irresueltos

Estereotipos de género	Del contenido de las conversaciones de las protagonistas se desprende la importancia del amor romántico para los personajes femeninos, cosa que podría reforzar algunos estereotipos convencionales sobre las mujeres. Sin embargo, también es de destacar que se las sitúa en un lugar público, sin hombres y en un clima de complicidad y amistad, lo que rebate la idea de la rivalidad tradicional entre mujeres. En este sentido, se puede decir que se reproducen algunos estereotipos de género (el amor como tema central en la vida femenina) y se desafían otros (la rivalidad entre mujeres, la competitividad entre ellas)

Análisis interpretativo del fragmento 6

Este fragmento muestra una fiesta a la que asisten las cinco protagonistas unos cuatro años después de su graduación universitaria. El motivo del encuentro es que la película que finalmente pudo hacer Yu Hui ha fracasado y también ha roto con su novio, Lin Sen. Por ello, sus amigas en Pekín se reúnen para consolar a Yu Hui. El diálogo entre las cinco protagonistas y los temas que tratan son una referencia interesante para el estudio que realizamos sobre la transmisión de los estereotipos de género.

En primer lugar, los personajes son las cinco jóvenes, mujeres comunes y normales. Todas están solteras, salvo Jin Xiaoni, una de las cinco protagonistas, que es casada y ejerce como ama de casa, pero esto no se muestra en este fragmento. El rol que juegan las cinco protagonistas es el de amigas y compañeras. Cada una de ellas mantiene su propia individualidad y personalidad. Todas son personas corrientes en la sociedad, y no desempeñan ningún otro rol social. El lugar donde se reúnen, que es la escena de este fragmento, es una sala privada de un karaoke, que es un entorno público, interior y genérico que no contiene alusión alguna a grupo o colectivo concreto. En cuanto a los conflictos y contradicciones no existen, sino que cada una de

ellas comenta con las demás sus propios problemas, como por ejemplo el motivo del encuentro, que es la situación a la que se enfrenta la protagonista femenina, Yu Hui, con el fracaso de su película, por un lado y su ruptura sentimental, por otra. Qian Beibei y Jin Xiaoni, se encuentran cada una con sus propias dificultades sentimentales. Qian Beibei ha tenido dos relaciones desde que se graduó en la universidad, una de las cuales la hizo experimentar violencia sexual, y la otra la decepcionó, por lo que se encuentra en un estado de desengaño hacia los hombres y al amor. Jin Xiaoni ha sido ama de casa desde que se casó, pero su matrimonio está a punto de romperse porque siempre está espiando a su marido. Ding Lan no ha tenido suerte en las relaciones sentimentales y quiere estudiar en el extranjero, pero no puede irse por la oposición de su madre. La última protagonista, Xiang Zhen, es la que está en una mejor situación y, tras dejar de perseguir el amor, se dedica al mundo empresarial, donde alcanza cierto éxito. En general, este fragmento se centra en las cinco protagonistas femeninas que se reúnen para hablar y desahogarse sobre su vida pos-universitaria y sus vivencias, aunque sus problemas y conflictos no se resuelven pues son mucho más profundos de lo que un simple encuentro podría procurar. El encuentro sirve para desahogarse entre ellas, y comprobar que todas están más o menos en la misma situación. Es una especie de balance de sus vidas.

Respecto a los estereotipos de género en este fragmento, hay que prestar atención al contenido de las charlas entre las cinco protagonistas femeninas. La extensión de la charla comienza con las palabras de consuelo de Ding Lan a Yu Hui, cuyos dos dilemas, uno sobre su trabajo y otro sobre su relación, son los dos temas en los que se centra el diálogo de las cinco. Yu Hui está llorosa y triste: mientras unas piensan que el motivo de su tristeza es por su fracaso laboral, las otras creen que lo está por haber roto con su novio. Podemos ver que hay dos temas principales de los que hablan los personajes: uno es el trabajo y el otro las relaciones sentimentales, que acaba decantando la conversación de las cinco amigas.

Respecto al lugar que ocupan las cinco protagonistas vemos que la cámara se divide simbólicamente en dos, cuya parte central ocupa Xiang Zhen: es una persona que una vez sufrió y enloqueció por el amor perdido y que, después de dejarlo ir, se centra en su trabajo, y ocupa un rol neutral, por eso la cámara la sitúa en el centro. A un lado están Jin Xiaoni y Qian Beibei, que anteponen el amor a todo lo demás y consideran que el amor es el núcleo de su vida. Al otro lado están Ding Lan y Yu Hui, mujeres orientadas a la carrera profesional que toman sus sueños personales como el centro de sus vidas.

Aunque apenas hablan directamente de un hombre en particular, sí dedican más tiempo al amor en general y a las relaciones sentimentales. Jin Xiaoni y Qian Beibei pueden representar la imagen estereotipada de la mujer para la que el amor y los hombres son el centro de su vida, siendo Jin Xiaoni un poco más dependiente de los hombres que Qian Beibei. Yu Hui y Ding Lan, por otro lado, son mujeres que tienen sus propios objetivos personales y no sitúan a los hombres en el centro de sus vidas. Ambas han encontrado diferentes obstáculos a la hora de entrar en la esfera pública, tradicionalmente monopolizada por los hombres, y han sufrido reveses a la hora de perseguir sus objetivos profesionales. Xiang Zhen, situada en el centro, parece representar a las mujeres que han dejado de centrarse en el amor y los hombres para perseguir sus sueños personales, pero su transición y cambio tienen su origen en una mala relación. Esta situación podría corresponderse con lo que ya algunas estudiosas han avanzado: que la dedicación laboral de las mujeres es una consecuencia de una vida sentimental insatisfactoria (Lacalle & Gómez, 2016).

Puede decirse que todo el fragmento sigue estando algo sesgado a la hora de enfatizar el impacto del amor o las relaciones amorosas en las vidas de las mujeres. Ya sea a través de Qian Beibei y Jin Xiaoni, para las que el amor es lo más importante, o de Ding Lan y Yu Hui, cuyas carreras se han visto obstaculizadas, así como de Xiang Zhen, que de momento no se encuentra en demasiados apuros, la serie no niega el impacto que sus relaciones

sentimentales han tenido en ellas. La única que se encuentra en buen estado de ánimo es Xiang Zhen, a la que se muestra concentrada en su carrera, tras sufrir, sin embargo, un desengaño amoroso. Desde este punto de vista, el énfasis en la importancia del amor y de los hombres en la vida de las mujeres es en sí mismo una reproducción de los estereotipos de género. Sin embargo, también conviene destacar el hecho de que las chicas se hayan reunido solas en un karaoke, sin presencia masculina, que se las presente bebiendo sin complejos, y en un clima de amistad y complicidad sin asomo de la rivalidad que suele ser frecuente a la hora de representar la amistad femenina.

8.2. Análisis de fragmentos de escenas de la serie *Twenty Your Life On* (1ª temporada) (2020) (2ª temporada) (2022)

En la primera temporada de la serie *Twenty Your Life On* (2020) hay cuatro protagonistas: Jiang Xiaoguo, Liang Shuang, Duan Jiabao y Luo Yan. Como antes se ha explicado, se han elegido fragmentos muy populares, que han tenido mucha difusión, o muy específicos que plantean situaciones donde se puede observar si se reproducen o desafían estereotipos de género. En esta temporada se analizan cinco fragmentos; uno de cada una de las cuatro protagonistas y uno en el que aparecen todas juntas. Son los fragmentos 7 a 11.

De la segunda temporada de la serie *Twenty Your Life On* (2022) también hay 4 protagonistas, que son Jiang Xiaoguo, Liang Shuang, Duan Jiabao y Ding Yixuan, este es un personaje nuevo respecto a la temporada anterior. Basado en el mismo principio, se han seleccionado cinco fragmentos de la segunda temporada, cuatro fragmentos que se centran en una de las protagonistas y un fragmento donde se reúnen todas. Estos fragmentos están numerados del 12 al 16.

Al seleccionar estos fragmentos, los principales factores a considerar, como en el caso de los anteriores, son los siguientes: en el aspecto de contenido, el

fragmento aborda una decisión o elección importante de la protagonista, o muestra los principales conflictos o contradicciones a los que se enfrenta, o refleja su obediencia o un acto de resistencia ante los preceptos tradicionales del sistema patriarcal.

Respecto a la influencia social, se ha hecho todo lo posible para seleccionar los fragmentos que han tenido un mayor volumen de reproducción en las redes sociales o plataformas de videos cortos y que han sido más visibles para el público.

Recordemos que la primera temporada de la serie *Twenty Your Life On* (2020) cuenta la historia de cuatro estudiantes universitarias de unos 20 años que continúan creciendo mientras han de decidir sobre su futuro profesional; también se enfrentan a problemas sentimentales e incluso conflictos familiares en el último año antes de graduarse, y progresivamente se explica cómo acaban encontrándose a sí mismas, y definiendo sus metas y la dirección a seguir en su vida después de graduarse.

La segunda temporada de esta serie *Twenty Your Life On* (2022) cuenta la historia de las mismas protagonistas, con la incorporación de Ding Yixuan (que sustituye a Luo Yan), tres años después de su graduación, cuando tienen unos veinticinco años. Aunque ya tienen situaciones profesionales más estables, aún han de enfrentarse a diferentes dificultades en la vida profesional, familiar y emocional. La serie acompaña a las cuatro protagonistas en su crecimiento personal y profesional.

8.2.1. Fragmento de la serie *Twenty Your Life On* (1º temporada) (2020), de la protagonista Jiang Xiaoguo

(Imagen: captura de pantalla del episodio 39 de Twenty Your Life On 1ª temporada)

Enlace del vídeo (con subtítulos en español):
https://www.iq.com/play/%E4%BA%8C%E5%8D%81%E4%B8%8D%E6%83%91-%E7%AC%AC39%E9%9B%86-1a23u94q8yk?lang=zh_cn

Tabla 28: Descripción del fragmento número 7

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
Twenty Your Life On (1ª temporada) (2020)	39	17:23-20:26
La empresa de inversiones de Zhou Xun, *Puling,* está a punto de quebrar porque no ha recibido la inyección de capital del empresario Ma Dongsheng, según lo acordado. Parece que hay un traidor dentro de la empresa, pero no hay pruebas para atraparlo. Cuando Jiang Xiaoguo era pasante fue utilizada como chivo expiatorio, así que ella decidió abandonar su trabajo. Pero debido a su adoración y su preocupación por Zhou Xun lo acompaña a pasar		

una noche en la playa.

Por la mañana, Jiang Xiaoguo lleva a Zhou Xun de vuelta al trabajo.

Jiang Xiaoguo conduce y Zhou Xun se queda dormido en el lado del copiloto. Llama Su Hang, el otro director general de Puling. Como Zhou Xun todavía está durmiendo, Jiang Xiaoguo contesta el teléfono en su nombre. Cuando Zhou Xun se despierta, ella le cuenta la buena noticia de que los fondos habían llegado y la empresa ha superado las dificultades inmediatas. Después de dejar a Zhou Xun, Jiang Xiaoguo se dispone a irse, pero Zhou Xun le pregunta si querría volver otra vez a trabajar en la empresa. Jiang Xiaoguo le recuerda la conversación en la playa la noche anterior.

(Flashback, conversación de la noche anterior, en la playa)

Zhou Xun le dice a Jiang Xiaoguo: “Ahora no tengo nada, ¿aún quieres estar conmigo?” esta le tiende la mano y le responde:

“Antes hubo millones de momentos, en los que quería tomar tu mano y estar contigo, pero desde que dijiste lo de 10%, decidí dejar de quererte”. Después de decir eso, suelta la mano de Zhou Xun y continúa: “Aunque sé que en el futuro estaré muy triste, ¿soy una tonta? Es probable que nadie me guste tanto como tú durante mucho tiempo, pero no importa. En este mundo hay muchos otros hombres buenos con los que me puedo encontrar. Esfuérzate tú también”

(Acaba el flashkack y vuelve la acción a la entrada de la empresa)

Jiang Xiaoguo entiende que Zhou Xun le está pidiendo que se quede en la empresa. Ella se niega con contundencia, se da media vuelta y se va.

Tabla 29: Cuadro sinóptico del fragmento

Tipo de personaje	Jiang Xiaoguo (la protagonista): mujer normal Zhou Xun (el personaje secundario): hombre profesional
Rol que juegan los personajes	Jiang Xiaoguo: antigua trabajadora de la empresa Zhou Xun: jefe y líder de la empresa

Relaciones sociales	De Jiang Xiaoguo: relación sentimental y relación laboral
Escenarios de los hechos	Coche: espacio público, exterior y genérico Calle: espacio público, exterior y genérico Playa (escenario en el flashback): público, exterior y genérico
Tipo y resolución del conflicto	Tipo de conflicto: de trabajo y de relación sentimental Quién soluciona el conflicto: Zhou Xun soluciona el conflicto de trabajo y Jiang Xiaoguo soluciona el conflicto de la relación sentimental
Estereotipos de género	Salvo el perfil del personaje secundario como un líder muy exitoso en el mundo empresarial, este fragmento no presenta estereotipos de género remarcables. Se presenta una relación emocional equitativa entre el personaje masculino y el femenino. Aunque Zhou Xun siempre le ha gustado, en la protagonista Jiang Xiaoguo prevalece su lado racional, y toma la decisión de respetarse y protegerse al máximo ante la petición de él de que vuelva a la empresa. La imagen femenina de Jiang Xiaoguo es la de una mujer independiente valiente y resolutiva. Pero también hace muchas cosas por Zhou Xun por razones emocionales y personales, como charlar con él toda la noche y devolverlo a la empresa por la mañana. Este rol de confidente y amiga incondicional podría parecer que enfatiza el estereotipo de la mujer que siempre está dispuesta a ayudar y cuidar a los demás.

Análisis interpretativo del fragmento 7

Este fragmento se divide principalmente en dos partes, una parte es la explicación sobre la crisis laboral que padece el personaje secundario masculino Zhou Xun (de la que parece que se puede recuperar con un buen resultado), y otra parte es un flashback donde se ve a la protagonista femenina

y Zhou Xun, que deja la relación sentimental en una situación ambigua.

La protagonista, Jiang Xiaoguo es presentada como una mujer normal, un sujeto con gran capacidad de trabajo y resolutiva, alejada del papel de mujer objeto o “de relleno”. El personaje secundario, Zhou Xun, se define como un hombre profesional, y la resolución de la crisis de la empresa es una demostración de la habilidad de este personaje secundario.

En la primera mitad del fragmento seleccionado, aunque Jiang Xiaoguo ya ha dejado su trabajo, como antigua subordinada de Zhou Xun sigue ayudándole a responder a las llamadas de trabajo y a ocuparse de asuntos laborales básicos, lo que podría corresponderse con el estereotipo de mujer que siempre está dispuesta a ayudar a los demás. En este caso subyacen además razones afectivas. Por tanto, la imagen de Jiang Xiaoguo en la primera mitad del vídeo es la de una trabajadora normal o, mejor dicho, extrabajadora a la que Zhou Xun valora mucho a nivel profesional. En la segunda mitad, aunque a Jiang Xiaoguo le gusta Zhou Xun, sigue rechazándolo y no desea involucrarse sentimentalmente con él, ya que ellos no se consideran pareja, sino dos individuos unidos por una antigua relación que aparentemente han superado y sustituido por una relación cordial.

Desde el punto de vista de la relación social de la protagonista, dado que este fragmento muestra tanto la resolución de la crisis de trabajo como el final de la relación sentimental, puede decirse que el fragmento abarca tanto la relación laboral como la relación sentimental de la protagonista, Jiang Xiaoguo.

Hay tres escenas en este fragmento: una es en un coche conducido por la protagonista femenina Jiang Xiaoguo con el personaje secundario masculino Zhou Xun durmiendo en el asiento del copiloto, y la otra es en la calle debajo de la empresa. Además, hay una escena que aparece en el flashback, que es la playa donde la noche anterior se habían encontrado los dos. En conjunto, los espacios de este fragmento son públicos, exteriores y genéricos, y no apuntan a ninguna característica de ningún grupo determinado.

En cuanto a los dilemas y conflictos, en primer lugar, el fragmento seleccionado

no muestra a qué tipo de crisis laboral se enfrentaba Zhou Xun, ni muestra cómo resolvió la crisis, pero a través de la llamada telefónica que recibe, y del contenido del diálogo entre quien llama y la protagonista, se puede ver que Zhou Xun se enfrentaba a una grave crisis a nivel laboral, y con sus esfuerzos, tras algunos titubeos, finalmente ha conseguido resolverla con un buen resultado. Aparentemente ha conseguido los fondos que se le habían prometido.

El otro dilema es la relación sentimental entre la protagonista, Jiang Xiaoguo, y el personaje secundario, Zhou Xun. A través del flashback, se puede ver que Zhou Xun le pide a Jiang Xiaoguo reanudar la relación, y que, pese a que Jiang Xiaoguo le gusta Zhou Xun, al final decide rechazarlo. Este rechazo se basa en que piensa que se sentirá decepcionada y herida si renueva la relación amorosa con él. El final de la relación entre ambos es por tanto decisión de ella.

A juzgar por este fragmento seleccionado, la caracterización de la protagonista femenina, Jiang Xiaoguo, rompe con los estereotipos de género. En primer lugar, ella es una trabajadora capaz: cuando Zhou Xun se queda dormido y recibe la llamada de trabajo, la manera de Jiang Xiaoguo de hacer frente a la situación es modélica y, cuando Zhou Xun despierta para recibir la noticia y decide que hay que hacer alguna gestión, ella responde que ya las ha llevado a cabo, lo que demuestra que Jiang Xiaoguo es también una persona con una persona muy eficaz. Ella es muy activa y tiene mucha confianza en sí misma.

En segundo lugar, la forma en que Jiang Xiaoguo maneja los problemas sentimentales entre ella y Zhou Xun demuestra que es una persona racional y emocionalmente estable. No se deja llevar por la emoción cuando se apercibe que éste querría reanudar la relación. Más bien, cuando se enfrenta a este requerimiento, puede pensar racionalmente, actuar con moderación y hacer juicios sensatos para evitar que le hagan daño en el futuro. Se puede decir que es la imagen de una mujer que puede mantener su autonomía y sus propias decisiones tanto frente a la persona que ha amado cuanto al rol que él ejerce

como su antiguo jefe.

Esa imagen de mujer es totalmente opuesta a la imagen estereotipada de una mujer más emocional que racional, que no destaca en el trabajo y que se pierde cuando se enamora, el tipo de personaje femenino sensible que se centra mucho más en las relaciones sentimentales que en las profesionales al que la audiencia está más acostumbrada (Roche Diez, 2015). Por lo tanto, puede decirse que la imagen de Jiang Xiaoguo, la protagonista, apenas reproduce o enfatiza ninguno de los estereotipos de género atribuidos a las mujeres. El único reproche que se le puede hacer a este fragmento es la imagen elitista del personaje secundario masculino y la relación jerárquica entre él y la protagonista femenina, que se ajusta ligeramente a la concepción estereotipada de la jerarquía de género según la cual los hombres disponen de un mayor estatus profesional y las mujeres se sitúan casi siempre en una posición inferior. Pese a ello, vemos a una mujer eficaz que sabe responder tanto a la situación laboral como a la encrucijada sentimental, sin dejarse llevar por los sentimientos. El hecho de que la protagonista escuche los problemas de Zhou Xun, haga de chofer mientras él duerme, le conteste la llamada telefónica o lo lleve a la empresa podría sugerir que estamos en presencia de un estereotipo femenino muy socorrido, el de la mujer que siempre está dispuesta a ayudar a los demás.

8.2.2. Fragmento de la serie *Twenty Your Life On* (1ª temporada) (2020), de la protagonista Liang Shuang

(Imagen: captura de pantalla del episodio 18 de Twenty Your Life On 1ª temporada)

Enlace de vídeo (con subtítulos en español):
https://www.iq.com/play/%E4%BA%8C%E5%8D%81%E4%B8%8D%E6%83%91-%E7%AC%AC18%E9%9B%86-2ffkwy5nha4?lang=zh_cn

Tabla 30: Descripción del fragmento 8

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
Twenty Your Life On (1ª temporada) (2020)	18	35:36-41:16
Recordemos que Liang Shuang decide rescindir su contrato con una empresa de red multicanal porque no quería hacer publicidad y vender jamón en las retransmisiones en directo y quería seguir siendo bloguera de belleza y moda, pero se enfrenta a una enorme penalización por incumplimiento de contrato. Liang Shuang tiene una cita con el jefe de la empresa con la que colabora		

para decirle que rescinde su contrato, aunque tenga que resarcir a la empresa por incumplimiento de lo acordado. Está nerviosa, y su amiga, Duan Jiabao, se ofrece a acompañarla a la entrevista, pero ella quiere ir sola. Ya con el jefe, como no tiene posibilidad de resarcir a la empresa con 300,000 yuanes por incumplimiento de contrato, Lian Shuang hace a la empresa una oferta de hacer publicidad y vender jamones tres días cada semana a cambio de tener su propio espacio dedicado a belleza y moda, pero el jefe no lo acepta. El jefe continúa persuadiendo a Liang Shuang para que acepte y cumpla el contrato, pero ella se mantiene en su idea porque le encanta la belleza y la moda. “A pesar de que pueda fracasar, quiero seguir el camino que me gusta y hacer las cosas que me gustan. Además, todavía soy joven. No quiero rendirme a la realidad tan rápidamente. Aunque me sienta abrumada, estoy dispuesta a aceptar la derrota.” Le dice al jefe. El jefe finalmente decide que Liang tendrá que abonar 100.000 yenes a la empresa por no cumplir con lo pactado, y se ofrece a ayudarla si lo necesita. Liang Shuang se mantiene firme en la idea de defender su proyecto, y así se lo comunica a su amiga Duan Jiabao, que la espera fuera, cuando sale del despacho del jefe. Ambas jóvenes se abrazan decididas a ser socias en una nueva aventura incierta pero que las ilusiona.

Tabla 31: Cuadro sinóptico del fragmento

Tipo de personaje	Liang Shuang (la protagonista): mujer normal Duan Jiabao (personaje secundario en este fragmento): mujer normal
Rol que juegan los personajes	Liang Shuang: mujer que defiende su autonomía Duan Jiabao: amiga (personaje secundario en este fragmento)
Relaciones	Relación laboral (con el exjefe)

sociales	Relación de amistad (con Duan Jiabao)
Escenario	Empresa: Espacio público, interior, genérico
Resolución de conflicto	Tipo de conflicto: conflicto laboral Quién soluciona el conflicto: Liang Shuang
Estereotipos de género	En este fragmento de la serie no existe ningún estereotipo de género convencional, ni sobre el papel de la protagonista ni sobre el contenido del fragmento, más bien representa un desafío a los estereotipos tradicionales: La protagonista, pese a su juventud, es capaz de defender su autonomía, su capacidad para oponerse a los deseos del jefe y mantener su proyecto. Se ve una joven asertiva que no se rinde ante las adversidades.

Análisis interpretativo del fragmento 8

Este fragmento se centra en un dilema planteado por Liang Shuang en el trabajo. Aparecen tres personajes, Liang Shuang, Duan Jiabao y el jefe de la empresa de la red multicanal donde trabaja Liang Shuang. Liang Shuang y Duan Jiabao son las protagonistas de esta serie, sin embargo, la protagonista de este fragmento es Liang Shuang, ya que se centra en su historia, cuando la joven quiere rescindir su contrato para seguir su propio proyecto empresarial.

El jefe de esta empresa es un hombre profesional, no muy importante en la serie, no tiene carácter de protagonista secundario, y solo aparece episódicamente por lo que no hay que detenerse mucho en él.

Tanto Liang Shuang como Duan Jiabao en este fragmento son mujeres con una personalidad propia: ambas son activas y actúan por sí mismas. No son hijas, novias, madres o amantes de otros. Liang Shuang juega el papel de trabajadora solo temporalmente porque acude a la empresa para hablar con el jefe con el fin de solucionar el problema causado por la rescisión de su contrato. Liang Shuang, la protagonista, mantiene una relación de amistad con la otra

protagonista, Duan Jiabao, que aparece también en este fragmento, y se presenta el fin de una relación laboral de Liang Shuang con la empresa para la que trabaja.

La escena principal de este fragmento es el despacho del jefe de la empresa. Es un espacio interior y público, aunque este espacio puede ser privado para el jefe, pero en sentido general, el despacho es un lugar para trabajar. Además, como en el fragmento elegido no aparece ningún otro personaje, significa que no existen otros factores que confieran al entorno un significado oculto o dirigido a un grupo concreto de personas con características particulares. Por tanto, es un espacio interior, público y genérico.

El principal dilema de este fragmento es el conflicto laboral que la protagonista Liang Shuang intenta resolver y su dificultad para resolverlo. Esta dificultad se refleja principalmente en dos niveles. Uno es que Liang Shuang quiere ser bloguera de belleza y moda, pero la empresa le exige que haga publicidad y venda jamones en antena: este es el dilema profesional al que se enfrenta Liang Shuang, que se niega a esta exigencia que le plantea la empresa, y que la lleva a rescindir su contrato. Al rescindir su contrato, Liang Shuang tiene que resarcir a la empresa por daños y perjuicios con una cantidad que Liang Shuang no puede permitirse, por lo que necesita encontrar otra forma de resolver el problema, razón por la que viene a hablar con su jefe para negociar. Liang Shuang se disculpa por no haber cumplido su parte de contrato e insiste en su deseo de dedicarse a temas de belleza y moda, lo que no es aceptado por el jefe que le plantea que debe abonar una cantidad de dinero; vemos la actuación de una joven que sabe mantener su posición, plantea una solución a su jefe para resolver el problema e insiste en defender su proyecto.

En este fragmento, el personaje de Liang Shuang no perpetúa estereotipos de género convencionales. En primer lugar, la escena plantea una mera relación laboral. Liang Shuang aparece como una mujer independiente y asertiva; no aparece como novia, esposa, hija o madre, sino como una trabajadora, lo que difiere de la imagen de mujer que suele asociarse a los estereotipos de género

tradicionales. En segundo lugar, ante la negativa del jefe de aceptar su oferta, opta por hacer frente al problema y admite y asume sus propios errores y responsabilidades, sin contar con que otros le solucionen el problema; muestra autonomía, se enfrenta a las consecuencias de sus actos, mantiene sus propias ideas, tiene claro lo que quiere y está dispuesta a pagar para conseguir su propia meta. Ella opta por seguir su propio camino, por lo que podemos ver que es una persona autónoma, con ideas propias que sabe defender y con capacidad de pensar subjetivamente. Ella tiene planes de futuro y muestra cierta confianza en triunfar en el ámbito donde destaca, que es la belleza y la moda. Por último, de la comunicación con su jefe se desprende que tiene buena capacidad para resolver problemas. La automotivación, la confianza en sí misma, el alto nivel de actividad social y la búsqueda de trabajo son rasgos y términos que a menudo se perciben ligados a los personajes masculinos, mientras que para los personajes femeninos suele ocurrir lo contrario. Aquí, sin embargo, todas estas características están encarnadas en el personaje femenino de Liang Shuang, y puede verse que la representación del personaje no reproduce ni perpetúa estereotipos de género asociados tradicionalmente a las mujeres, sino que más bien los desafía.

Sin embargo, hay que señalar que el jefe que aparece en este fragmento es un personaje masculino, lo que concuerda con la idea de que los hombres suelen tener mayor estatus en la sociedad que las mujeres y suelen ser los que ejercen de directivos en los ámbitos laborales.

También hay que señalar la amistad que mantienen ambas jóvenes, que lejos de mostrar rivalidad (como suele ser frecuentemente representado entre mujeres) muestran complicidad y apoyo mutuo. En este fragmento por tanto se observa que la protagonista es capaz de defender su autonomía e independencia ante el jefe de la empresa, que no se deja intimidar pese a el esfuerzo que le va a costar devolver la cantidad que se le pide por rescindir su contrato, y que cuenta con la ayuda de su amiga para intentar poner en pie su propio proyecto empresarial.

8.2.3. Fragmento de la serie *Twenty Your Life On* (1ª temporada) (2020), de la protagonista Duan Jiabao

(Imagen: captura de pantalla del episodio 25 de Twenty Your Life On 1ª temporada)

Enlace al vídeo (son subtítulos en español):
https://www.iq.com/play/%E4%BA%8C%E5%8D%81%E4%B8%8D%E6%83%91-%E7%AC%AC25%E9%9B%86-19rz7325ng?lang=zh_cn

Tabla 32: Descripción del Fragmento número 9

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
Twenty Your Life On (1º temporada) (2020)	25	24:25-28:11
En la víspera del Año Nuevo chino, Duan Jiabao se sienta a cenar con su hermano Duan Zhenyu y sus padres en su casa. La protagonista sorprende a su familia con una tarjeta bancaria con el dinero que ha ahorrado, lo cual satisface enormemente a sus padres. Los padres muestran favoritismo por la joven, a la que llaman “princesa” a la vez que hacen menos caso de su		

hermano, que se siente relegado. Al darse cuenta, Duan Jiabao intenta que también presten atención al hijo. Después de cenar, Duan Jiabao quiere consolarlo y compensarlo. Ambos hermanos tienen una conversación sobre este tema. El chico se siente agraviado por la preferencia que al parecer sus padres siempre han mostrado por su hermana. Aunque no se queja ni odia a su hermana por esto, el chico anhela más cuidado y amor por parte de sus padres. Aunque Duan Zhenyu se niega a admitirlo, también está muy feliz porque recibe el cuidado y la atención de su hermana. Ambos intentan evitar formar una relación competitiva entre ellos debido al favoritismo de sus padres.

Tabla 33: Cuadro sinóptico del fragmento 9

Tipo de personaje	Duan Jiabao (la protagonista): mujer normal Duan Zhenyu (el personaje secundario): hombre normal
Rol que juegan los personajes	Duan Jiabao: hija, hermana mayor. Duan Zhenyu: hijo, hermano menor.
Relaciones sociales	De Duan Jiabao: relación familiar durante una celebración anual
Escenarios	La casa de Duan Jiabao: Espacio privado, interior y genérico.
Resolución de conflicto	Tipo de conflicto: familiar Quién soluciona el conflicto: Duan Jiabao
Estereotipos de género	El perfil de la protagonista, Duan Jiabao, representa en cierto modo un comportamiento que podría corresponder a un estereotipo femenino, el de la mujer sensible y atenta, con capacidad de captar las emociones de los demás, empática pero falta de confianza en sí misma. El fragmento muestra una escena familiar convencional con

	padre y madre que ejercen su rol y un hermano menor que siente cierta envidia de las preferencias que muestran sus padres por su hermana.

Análisis interpretativo del fragmento 9

El contenido de este fragmento se centra en la protagonista Duan Jiabao. Además de esta, también aparece en este episodio un personaje secundario masculino, Duan Zhenyu, su hermano menor. El tema principal que muestra este fragmento es el ambiente familiar de la protagonista.

Los personajes de Duan Jiabao y Duan Zhenyu son personas normales y comunes. Como se trata de un fragmento centrado en el entorno familiar, la relación entre ambos es de hermanos, aunque también aparecen sus padres. El papel principal de Duan Jiabao en este fragmento es el de hija y hermana mayor, y el de Duan Zhenyu el del hijo y hermano menor.

El escenario principal del fragmento es la casa donde viven, un lugar privado e interior. Aunque el hogar familiar suele representarse como el principal lugar de trabajo del ama de casa, que a veces es considerado como un espacio diferencial destinado al grupo de amas de casa, en este fragmento la casa es más bien un espacio genérico que no es representativo de ningún colectivo o grupo concreto. La situación es una reunión familiar con motivo del Año Nuevo chino con el padre, la madre y los hijos.

En realidad, en este fragmento no hay ningún conflicto grave, sólo un pequeño problema. El origen del problema es que los padres de la protagonista, Duan Jiabao, la favorecen claramente a ella, relegando al hijo. Duan Jiabao se da cuenta del favoritismo de sus padres hacia ella y del resentimiento de su hermano menor, por lo que trata de consolarlo en la segunda parte de la escena. La actuación de Duan Jiabao con su hermano constituye una especie de resolución.

En primer lugar, el ambiente de esta familia no responde totalmente a la

percepción social que se tiene de la familia patriarcal, porque en las familias patriarcales del pasado reciente los hombres tenían un estatus más alto, y en las familias en las que hay hijos de ambos sexos, suele ser el hijo varón el que tiene más protagonismo, un estatus más alto y es más valorado por los padres. Tal y como hemos puesto de relieve en el marco teórico siguiendo las aportaciones sobre el patriarcado de Lerner (1986), Chizuko Uneo, (2020), y Yinhe Li (2018), las mujeres siempre han ocupado una posición dependiente, eran vasallas de su padre primero y de su esposo después, y en ocasiones de los hijos o incluso de los demás varones de la familia según los contextos culturales, mientras sufrían la hostilidad social causada por la cultura, las religiones y el sistema social establecido. Aunque hoy en día las mujeres tienen sus propios trabajos, participan en las actividades sociales y tienen más derechos que en otras épocas, los hombres siguen manteniendo un papel dominante no solo en las relaciones entre un hombre y una mujer individuales, sino también en las familias y en las organizaciones sociales.

En las sociedades patriarcales era habitual favorecer al hombre sobre la mujer en la familia y también en la sociedad. En la era de la política de planificación familiar en China, el concepto de favorecer a los hijos sobre las hijas y la subordinación de los hombres a las mujeres era común en familias de diferentes regiones y clases. Los hombres eran considerados los herederos de la familia, mientras que las mujeres eran consideradas más bien como herramientas reproductivas (Bao & Zhang, 2017). La familia de la protagonista, Duan Jiabao, es todo lo contrario: sus padres favorecen a su hija, y la razón que da Duan Zhenyu en el diálogo con su hermana es que ella sufrió durante unos años cuando era niña y por eso sus padres la quieren más.

La situación familiar de Duan Jiabao demuestra que, efectivamente, en esta familia no existen las características estructurales y el sesgo de género de la familia en una sociedad patriarcal, y, en comparación, se ajusta más a la tendencia de una sociedad moderna y actual.

También hay que señalar que en este fragmento algunas de las características

de Duan Jiabao pueden estar en consonancia con las características femeninas estereotipadas. Por ejemplo, es sensible y atenta, más emocional y capaz de captar las emociones de los demás. Duan Jiabao no tarda en darse cuenta de la sensación de desasosiego que el comportamiento sesgado de sus padres provoca en su hermano pequeño, y acude rápidamente a consolarlo. Otro ejemplo es la baja autoestima de la joven. Del diálogo entre Duan Jiabao y su hermano se desprende que, aunque ha recibido mucho amor de sus padres, tiene complejo de inferioridad, o al menos falta de confianza en sí misma por su tendencia a la gordura y apariencia ordinaria. En resumen, la imagen de Duan Jiabao en este fragmento es la de una buena chica, una buena hija y hermana que carece de confianza en sí misma, pero que es amable y cariñosa; este tipo de imagen femenina amable y cariñosa se corresponde con los estereotipos tradicionales asociados al género femenino. Por tanto, puede decirse que, hasta cierto punto, la imagen de Duan Jiabao en este fragmento reproduce algunos estereotipos sobre la mujer.

La imagen de Duan Zhenyu, el personaje secundario masculino, pese a su resentimiento, está seguro de sí mismo pero reacio a expresar y comunicar sus emociones, lo que también es un rasgo común asociado con los estereotipos de género masculinos.

Además, la brevísima aparición de un pequeño papel de la asistenta en el fragmento, un personaje femenino, también refuerza la conexión entre las mujeres y el cuidado de la familia y la realización de las tareas domésticas. Aunque aquí las tareas domésticas no las realiza la madre de la protagonista, sino la asistenta, es innegable que la aparición de un personaje femenino como asistenta implica que los guionistas han dado por supuesto que quienes se dedican a las tareas domésticas son las mujeres, y esa representación se transmite a la audiencia, haciendo de la asociación entre mujeres y tareas domésticas un vínculo aceptado socialmente y, por tanto, configuraría un estereotipo de género convencional, según el cual las mujeres son las encargadas de las tareas del hogar.

Se puede decir que este fragmento reproduce o perpetúa en cierta manera algún estereotipo de género al presentar a una joven complaciente, sumisa, la "buena hija" impulsada a mostrar el amor filial a sus padres, y la presencia de una asistenta que relaciona las tareas del hogar con el rol femenino. Pero a la vez presenta una familia que desafía en cierto modo la imagen de familia tradicional china que prefería los hijos a las hijas, cosa que se invierte en el fragmento analizado.

8.2.4. Fragmento de la serie *Twenty Your Life On* (1ª temporada) (2020), de la protagonista Luo Yan

(Imagen: captura de pantalla del episodio 18 de Twenty Your Life On 1ª temporada)

Enlace del vídeo (con subtítulos en español):
https://www.iq.com/play/%E4%BA%8C%E5%8D%81%E4%B8%8D%E6%83%91-%E7%AC%AC18%E9%9B%86-2ffkwy5nha4?lang=zh_cn

Tabla 34: Descripción del fragmento 10

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out

Twenty Your Life On (1ª temporada) (2020)	18	27:20-29:27
Luo Yan, la protagonista de este fragmento, acompaña a sus dos amigas, Liang Shuang y Duan Jiabao, al bufete de abogados donde trabaja la madre de Luo Yan, para consultar las cuestiones causadas por incumplimiento del contrato de Liang Shuang (según se explicó en el fragmento 8). Al finalizar la consulta, se produce un diálogo entre Luo Yan y su madre en donde se revela cierta tirantez inicial entre ambas porque Luo Yan no ha realizado el examen que tenía previsto hacer, cosa que contraría a su madre. Luo Yan dice que no hizo el examen porque ha descubierto accidentalmente un escándalo amoroso que afecta a la madre, que es viuda. Así, el tema de fondo de la conversación entre la madre y la hija es que Luo Yan reprocha a su madre que tenga una aventura con un hombre, Zhao Changming, que Luo Yan no comprende. La hija le echa en cara a su madre que esté destrozando a otra familia. La madre está un poco avergonzada, pero considera que eso es un asunto entre adultos y que es complicado de entender. La discusión sube de tono. La madre reprocha a la hija que no sea autosuficiente y que no debería involucrarse en temas que no le incumben. Luo Yan responde indignada tirándole el dinero y las tarjetas de crédito a su madre, y cogiendo su bolso se va diciendo que nunca más la molestará. La escena representa la escalada del conflicto entre madre e hija a causa de la relación sentimental que la madre tiene con un hombre que tiene esposa e hijo.		

Tabla 35: Cuadro sinóptico del fragmento 10

Tipo de personajes	Luo Yan (la protagonista): mujer normal La madre: mujer profesional
Rol que	Luo Yan (la protagonista): hija

juegan los personajes	Mujer profesional: madre
Las relaciones sociales	De Luo Yan: relación familiar entre madre e hija
Escenario	Despacho de la madre de Luo Yan: Espacio privado, interior y genérico
Tipo y resolución de conflicto	Tipo de conflicto: familiar Quién soluciona el conflicto: irresuelto
Estereotipos de género	En cierta manera, este fragmento desafía los estereotipos de género convencionales, ya que, por una parte, la madre de Luo Yan es una abogada reconocida, y por otra, tiene una relación sentimental con un hombre que no es su marido, algo que tradicionalmente ha sido censurado por la sociedad. Ambas cosas podrían contradecir los comportamientos tradicionales asociados a las mujeres, representadas mucho menos como profesionales y con actitudes amorosas menos audaces.

Análisis interpretativo del fragmento 10

Este fragmento se centra en la protagonista femenina Luo Yan, y su madre. La trama principal de este fragmento es una discusión entre ambas. Luo Yan confiesa a su madre que no fue a los exámenes porque descubre la relación sentimental que tiene con un hombre casado, lo que ha desestabilizado un tanto a la hija.

En este fragmento, el personaje de Luo Yan es una mujer normal que interpreta el papel de hija que se enfrenta a su madre, que es una mujer profesional.

El escenario en el que se desarrolla este fragmento es el despacho de la madre de Luo Yan. El hecho de que su madre sea abogada y tenga su propio despacho personal es también indicativo de que su madre tiene una posición y un estatus elevados dentro del bufete en el que trabaja. Este despacho, como

escena principal del fragmento, es un espacio interior que puede considerarse un espacio público por ser un lugar de trabajo, pero al ser un despacho particular, también puede considerarse un espacio privado para el dúo madre-hija en disputa.

La fuente de conflicto entre la protagonista femenina Luo Yan y su madre es principalmente la vida amorosa de ésta. Cuando Luo Yan descubre que el novio de su madre es un hombre con esposa, y que la relación entre su madre y el hombre puede verse interrumpida por la esposa de éste, hace algo para proteger a su madre y retrasa sus exámenes. Sin embargo, descubrir esto sobre su madre es un shock para ella y se siente decepcionada por este motivo. Cuando su madre le pregunta por los resultados de sus exámenes, ella le revela lo que ha descubierto, lo que da lugar a una discusión. La protagonista, Luo Yan, es incapaz de aceptar a una madre que tiene lo que considera una actitud impropia, mientras que su madre cree que ella ha educado a Luo Yan y que eso implica que su hija no debe criticarla por tratarse de un asunto personal entre adultos. Como resultado, Luo Yan decide renunciar a la tarjeta bancaria y al dinero de su madre, y expresa su decepción con ella negándose a continuar con su relación. Al final, se separan en malos términos y el conflicto entre madre e hija no se resuelve.

Desde un punto de vista de los estereotipos, la característica estereotípica que Luo Yan muestra aquí es la inmadurez: no se le da bien la comunicación y la expresión de las emociones, no es muy estable y tiene cierto grado de dependencia; es la intensificación del conflicto con su madre lo que hace que renuncie a las buenas condiciones de vida que esta le ha dado para empezar a avanzar realmente hacia la independencia. Sin embargo, estas características aparecen principalmente durante la disputa entre madre e hija, por lo que se puede deducir que hay una posibilidad de que las actitudes estereotipadas que se pueden observar en este fragmento sean percibidas por la audiencia. Este rasgo estereotipado es fundamentalmente la actitud un tanto inmadura y caprichosa de la joven bien situada económicamente que no es

capaz de comprender las relaciones adultas que su madre haya podido establecer.

Pero la imagen de la madre de la protagonista es un caso distinto. La imagen de su madre se parece más a la imagen de una madre dolida e incomprendida. Al criar sola a su hija, tiene muchos conflictos y malentendidos con ella, la relación se vuelve difícil y la comunicación no es muy fluida. Ambas son propensas a emociones negativas que hacen que la comunicación sea complicada. Dentro de la trama, la hija descubre el secreto de su madre, lo que incluso afecta a sus exámenes y sitúa a su madre en una situación muy incómoda. Aunque el entorno de la oficina puede sugerir que la madre tiene una gran capacidad de trabajo y estatus, e implica que ella es una mujer profesional, en la secuencia seleccionada el rol que representa es siempre la de una madre y no la de una profesional. Es decir, es una mujer profesional que ejerce el rol de madre. Esto se ajusta a la imagen de mujer que es representada más por su papel de madre que por su dedicación profesional, lo cual podría responder a los estereotipos de género asociados a lo femenino. Sin embargo, no es la protagonista de esta serie, ni tampoco un personaje muy importante por lo que no es objeto de este estudio. Basándonos únicamente en este fragmento seleccionado, esta figura materna puede perpetuar los estereotipos de género sobre la figura femenina al dar más relieve a su función materna que a su dedicación profesional.

8.2.5. Fragmento de la serie *Twenty Your Life On* (1ª temporada) (2020), de todas las protagonistas

(imagen: captura de pantalla del episodio 26 de Twenty Your Life On 1ª temporada)

Enlace del vídeo (con subtítulos en español):

https://www.iq.com/play/%E4%BA%8C%E5%8D%81%E4%B8%8D%E6%83%91-%E7%AC%AC26%E9%9B%86-19rz7304ro?lang=zh_cn

Tabla 36: Descripción del fragmento número 11

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
Twenty Your Life On (1ª temporada) (2020)	26	23:23-27:06
En este fragmento se presentan dos escenarios diferentes: uno es el dormitorio universitario de las cuatro jóvenes protagonistas de la serie que preparan trajes y productos cosméticos para el próximo viaje de una de ellas (Luo Yan) con su novio; el segundo es un restaurante donde trabaja el novio de Duan Jiabao, Xiong Zhi. Este joven habla con Lu Ran, el novio de Luo Yan, sobre los planes de ir a unas Balneario de Aguas Termales.		

En el primer escenario, vemos a las chicas que ayudan a Luo Yan a prepararse para el próximo viaje a las aguas termales con su novio, lo que desencadena una conversación sobre las relaciones íntimas y el comportamiento sexual entre hombres y mujeres. La protagonista Liang Shuang tiene una actitud más natural hacia el sexo prematrimonial. Ella cree que ya no se vive en una sociedad feudal, que ellas son adultas y que es normal que las mujeres tengan relaciones sexuales. Jiang Xiaoguo, en cambio, no se opone al sexo, pero es más cautelosa y cree que se debe prestar más atención a la autoprotección de las mujeres. La otra protagonista, Duan Jiabao, se muestra más remisa sobre el sexo, a diferencia de Liang Shuang y Jiang Xiaoguo, que están más directamente involucradas, pero se muestra curiosa y atenta al debate que mantienen sus amigas. En el segundo escenario, los dos jóvenes, Lu Ran y Xiong Zhi, hablan sobre la conveniencia o no de reservar para el Balneario de Aguas Termales una habitación de matrimonio por consideración hacia la chica, preocupado por si reservar una sola habitación le puede parecer a la joven que es grosero o irrespetuoso. Los dos acaban de discutir cuando Zhao Youxiu llega para cenar.

Tabla 37: Cuadro sinóptico del fragmento

Tipo de personaje	Jiang Xiaoguo (la protagonista): mujer normal Liang Shuang (la protagonista): mujer normal Duan Jiabao (la protagonista): mujer normal Luo Yan (la protagonista): mujer normal Lu Ran (el personaje secundario): hombre normal Xiong Zhi (el personaje secundario): hombre normal Zhao Youxiu (el personaje secundario): hombre de ‘relleno’
Rol que juegan	Jiang Xiaoguo: amiga de las demás chicas

los personajes	Liang Shuang: trabajadora; amiga de las chicas Duan Jiabao: trabajadora; amiga de las chicas Luo Yan: amiga de las chicas; novia de Lu Ran Lu Ran: novio de Luo Yan Xiong Zhi: novio de Duan Jiabao; trabajador, Zhao Youxiu: conocido de Lu Ran y Xiong Zhi; consumidor del restaurante donde trabaja Xiong Zhi.
Relaciones sociales	De Jiang Xiaoguo: relación de amistad De Liang Shuang: relación laboral; relación de amistad De Duan Jiabao: relación laboral; relación de amistad De Luo Yan: relación de amistad
Escenarios	Dormitorio universitario de las protagonistas: espacio privado, interior y diferencial Restaurante donde trabaja Xiong Zhi: espacio público, interior y genérico
Tipo y resolución de conflicto	Conflicto de intimidad en una relación sentimental Quién soluciona el conflicto: Liang Shuang, Jiang Xiaoguo y Xiong Zhi (las dos chicas y uno de los jóvenes)
Estereotipos de género	En este fragmento no se observa que se generen o perpetúen estereotipos de género convencionales ni en los perfiles de las protagonistas ni con el contenido del fragmento. Por el contrario, se desafía el estereotipo respecto a la idea de pasividad sexual femenina ya que plantea un tema bastante tabú: las relaciones sexuales de mujeres solteras. En este fragmento surge el tema de las posibles relaciones que pueda mantener la protagonista, Luo Yan, con su novio, el personaje secundario Lu Ran, en su escapada al Balneario de Aguas Termales. Se habla con bastante libertad de cómo mantener relaciones sexuales seguras. Esta conversación, tanto entre las chicas como entre los dos hombres,

	demuestra un abordaje del sexo sin prejuicios, lo que choca en cierto sentido con los roles estereotipados convencionales, cuando era difícil hablar con naturalidad de este tipo de cosas. Solo en algún momento una de ellas se muestra un poco reticente (Jiang Xiaoguo) y también uno de los jóvenes se muestra un tanto inseguro de si reservar una sola habitación será interpretado como irrespetuoso por su parte, lo que de alguna manera presenta la idea de que las mujeres pueden sentirse avergonzadas ante una propuesta sexual. En este sentido este sería un estereotipo que se proyecta sobre la sexualidad femenina. Mientras que el hombre no se cuestiona lo que representa el sexo prematrimonial, piensa que para ella la intimidad pueda resultarle un problema.

Análisis interpretativo del fragmento 11

En este fragmento seleccionado aparecen al mismo tiempo las cuatro protagonistas femeninas y, además de ellas, también aparecen varios personajes secundarios masculinos, pero no al mismo tiempo sino intercalados. La intención es la de representar a las cuatro protagonistas femeninas y a los personajes secundarios masculinos, que hablan al tiempo sobre el mismo tema, mostrando sobre sus diferentes ideas al respecto.

En total, hay siete personajes femeninos y masculinos, y todos ellos, según las variables que establecemos para la categoría, son mujeres y hombres normales, comunes, que participan en la discusión del tema, excepto Zhao Youxiu que aparece como un hombre de 'relleno' que marca el fin de la discusión entre los personajes secundarios Xiong Zhi y Lu Ran. En este fragmento las protagonistas femeninas y los personajes secundarios masculinos se encuentran en espacios diferentes, su objetivo es hablar entre ellos y compartir sus impresiones sobre un tema importante: como abordar el sexo seguro. Son individuos que dialogan e intercambian ideas y opiniones

como sujetos que actúan en un ámbito privado. Las protagonistas Duan Jiabao y Liang Shuang, como colegas en la empresa, al principio del fragmento se están preparando para ir a trabajar, por lo que puede decirse que también desempeñan el papel de trabajadoras, y entre ellas existe una relación laboral, además del de amigas. Además, como el tema de discusión gira en torno al próximo viaje de la protagonista femenina, Luo Yan, y su novio, Lu Ran, estos también interpretan los papeles de novio y novia en la conversación. Xiong Zhi también juega el papel de novio de Duan Jiabao cuando habla con Lu Ran.

En cuanto a las relaciones sociales o interacciones entre las cuatro protagonistas femeninas del fragmento se muestran como de amistad.

Como se ha mencionado anteriormente, el fragmento se presenta en dos escenarios diferentes: las chicas en un espacio y los chicos en otro. Las interacciones se utilizan para mostrar las diferentes posiciones sobre un mismo tema entre dos grupos de sexos distinto. El lugar en el que hablan las cuatro protagonistas femeninas es el dormitorio, que es un espacio privado, interior y diferencial, porque es un internado de la universidad solo para chicas. La escena en la que se encuentran los personajes masculinos es un restaurante que está situado cerca de la universidad de las protagonistas, y a menudo van allí para reunirse. Lu Ran es un estudiante de la misma universidad que las protagonistas, Xiong Zhi trabaja como cocinero en el restaurante y Zhao Youxiu vive cerca, por lo que es lógico que coincidan en el restaurante. Este restaurante es un espacio público, interior y genérico, sin un perfil concreto.

El contenido de la escena en sí no muestra ningún conflicto o contradicción, sino más bien las tribulaciones y la confusión que una futura escapada supone para la protagonista, Luo Yan y su novio, Lu Ran, respectivamente. Luo Yan se muestra un poco abrumada por la posibilidad de mantener relaciones sexuales con su novio durante el viaje, aunque en principio parece que no se opone. Así, con la ayuda de Liang Shuang y Jiang Xiaoguo, además de Duan Jiabao, empieza a prepararse para una velada romántica. Liang Shuang enseña a Luo Yan a cuidar su piel para sorprender a su pareja, Jiang Xiaoguo le da condones,

y Duan Jiaobao también le proporciona una serie de productos que le serán de utilidad en su relación íntima. El papel de Liang Shuang es el más importante, ya que ella es la primera en mencionar la intimidad entre las parejas y animar a Luo Yan a ser lo suficientemente valiente como para disfrutar del sexo. Jiang Xiaoguo, por su parte, es quien recuerda a Luo Yan que debe protegerse y le aporta la seguridad de una amiga.

Aunque el contenido de este párrafo no muestra ni menciona el sexo o la sexualidad en términos muy claros, el contenido del diálogo entre las protagonistas no deja lugar a dudas de que el tema central es la sexualidad. Esto se vuelve especialmente obvio cuando Liang Shuang enseña a Luo Yan sobre el cuidado de la piel y Jiang Xiaoguo pregunta a Luo Yan: “Shitou, ¿estás segura de que Lu Ran es la persona adecuada?” Luo Yan no está segura de cómo responder, y Liang Shuang dice: “Shitou ya es una adulta. Lo más importante es que esté bien protegida”. Esto es muy indicativo de la visión que tiene la sociedad de las relaciones prematrimoniales. La pregunta de Jiang Xiaoguo hace referencia a la opinión de que las mujeres debían tener relaciones sexuales únicamente con sus maridos, mientras que el pensamiento actual es más proclive a creer que todo el mundo, hombre o mujer, es sexualmente libre y tiene derecho a disfrutar del sexo, y que es importante que las chicas aprendan a protegerse mientras lo hacen.

Los jóvenes, por su parte, discuten sobre qué tipo de habitación de hotel reservar, y Lu Ran se encamina a tomar una decisión que no ofenda a Luo Yan, lo cual introduce la idea de que una chica puede sentirse ofendida por si se considera inadecuado la relación sexual que puede mantener con un hombre. Xiongzhi sugiere a Lu Ran que reserve una habitación con dos camas para no renunciar a la intimidad ni ofender a su novia.

Es reseñable la actitud de los hombres cuando comentan qué tipo de habitación reservar que sea adecuado y no sea malinterpretado por la chica. De manera implícita se está considerando a la mujer como la parte sexualmente pasiva, y se da por supuesto que no estaría dispuesta a tomar la

iniciativa de tener relaciones sexuales. Esto también es una forma de expresión que podría significar respeto hacia ella, pero también la idea tradicional del hombre sobre el comportamiento de la dama. Pero el hecho es que, mientras tanto, la protagonista ya se está preparando para una posible relación sexual. Este contraste entre dos actitudes diferentes pone al descubierto los tradicionales estereotipos de género sobre la mujer. El estereotipo consiste en que las mujeres son siempre sexualmente pasivas, algo que los hombres en esta escena siguen creyendo, pero se trata de un estereotipo que contrasta con la apertura que muestran las heroínas hacia la sexualidad.

En resumen, la representación de las cuatro protagonistas femeninas en este fragmento no remite a ningún estereotipo de género: están hablando del sexo sin contemplar lo que ellos puedan opinar al respecto. Son mujeres veinteañeras que aún van a la universidad, por lo que el contenido de este episodio evita estereotipos de género, como el de que las chicas deben ser vírgenes antes de casarse, que las chicas sólo deben tener relaciones sexuales con sus maridos o que las mujeres son sexualmente pasivas en comparación con los hombres.

Esta escena no solo no reproduce los estereotipos de género convencionales referidos a las mujeres, sino que desafían esos mismos convencionalismos tan arraigados en la cultura patriarcal. También podría entenderse que se mantiene un reducto de convencionalismo cuando una de ellas pregunta si está segura de que es el hombre adecuado. Como si de alguna manera el sexo tuviera que estar condicionado a la idoneidad del hombre para mantenerlo, esto es, que el hombre tenga unas cualidades que lo hagan apto para mantener un compromiso, y no un mero capricho. ¿Es el hombre adecuado? Pregunta Jiang Xiaoguo y significa que la amiga se preocupa por el hecho de que la joven pueda equivocarse a la hora de tener sexo con alguien; y en este contexto “equivocarse” no puede significar otra cosa más que el sexo para una mujer tiene un significado diferente que lo tendría para un hombre, en cuyo caso a

nadie se le ocurriría pensar si la mujer es “adecuada” para mantener relaciones sexuales.

También podríamos considerar que se reproduce el estereotipo masculino tradicional, en tanto en cuanto los jóvenes tienen dudas sobre si reservar una habitación con una sola cama puede resultar ofensivo para la chica, lo que implícitamente quiere decir que el sexo podría representar un problema para ella como mujer; en cambio no hay duda en lo que pueda representar para él como hombre, cosa que ni se contempla.

8.2.6. Fragmento de la serie *Twenty Your Life On* (2ª temporada) (2022), de la protagonista Jiang Xiaoguo

(Imagen: captura de pantalla del episodio 23 de Twenty Your Life On 2ª temporada)

Enlace del vídeo (con subtítulos en inglés):
https://www.youtube.com/watch?v=dZEtLyfT6F4&list=PLjwDNMPIF91fgeD-xBqJ_ofnEZs2kNS4C&index=23

Tabla 38: Descripción del fragmento 12

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
Twenty Your Life On (2ª temporada) (2022)	23	01:49-07:35

En un restaurante se celebra la despedida de Kris, jefa de Jiang Xiaoguo. En un entorno de camaradería, todos beben y brindan mientras halagan el buen hacer de Kris como jefa. Jiang Xiaoguo es la única que no está entusiasmada, y tiene cara de circunstancias, mientras bebe con poca moderación. Se la ve disgustada mientras los demás elogian a su jefa. Hasta que Kris se dirige especialmente a Jan Xiaoguo por su nombre inglés:

- ¿De acuerdo? Emma, si necesitas algo sólo pídelo, yo te ayudaré.

Entonces Jiang Xiaoguo no aguanta más y estalla recriminándole a Kris todas las promesas incumplidas que le hizo, todas las mentiras que profirió. Está muy nerviosa y los demás se quedan sorprendidos, intentando contemporizar, además de pensar que Emma (Jiang Xiaoguo) ha bebido demasiado. Pero ella sigue imperturbable con sus reproches, y le dice abiertamente que no la soporta, que ella se ha esforzado mucho en su trabajo y que no se la ha valorado. Hay quien la intenta serenar la situación, pero ella sigue implacable, dejando al descubierto todo el malestar acumulado. Le dice que ella no se ha quedado en la empresa para ser su víctima. Se dice que se agravió a su colega Qi Song, que decidió irse debido al trato injusto que le dieron, y lamenta no haberse ido con Qi Song.

-He sido concienzuda, trabajadora, intento hacer mi trabajo bien. ¿Por qué tengo que ser yo la que se vaya? Si hablamos de irse, también deberían irse los compañeros incapaces, poco profesionales, blandos y poco serios, ¡pero que también ridiculizan a la gente seria! ¿Por qué no se van ellos? ¿Por qué debería irme yo?

Con ira y desgana, Jiang Xiaoguo abandona el restaurante dejando a todos sorprendidos.

Tabla 39: Cuadro sinóptico del fragmento

Tipo de personaje	Jiang Xiaoguo (la protagonista): mujer normal
Rol que juegan los personajes	Jiang Xiaoguo (la protagonista) trabajadora que se considera ha sido engañada por su jefa
Relaciones sociales	De Jiang Xiaoguo: relación laboral
Escenario	Espacio público, interior y genérico
Tipo y resolución de conflicto	Conflicto laboral Quién soluciona el conflicto: irresuelto
Estereotipos de género	No se producen estereotipos de género convencionales a través del papel de la protagonista en el contenido del este fragmento, más bien se desafían, pues se pone de relieve la capacidad de Jiang Xiaoguo (Emma) para expresar su malestar y enfado ante la jefa en público, causando el asombro de los demás. Esto evidencia un carácter asertivo, poco complaciente, que no se pliega a los convencionalismos de rendir culto a alguien que tiene más poder, como es el caso de Kris, que es la jefa. Por tanto, este perfil desafía más bien el estereotipo convencional de trabajadora sumisa y complaciente. Al contrario, vemos una trabajadora que protesta públicamente frente a las traiciones y engaños de que ha sido víctima. También podríamos ver una jefa que ha abusado de sus subordinadas en su propio beneficio.

Análisis interpretativo del fragmento 12

La protagonista Jiang Xiaoguo (Emma) es el personaje principal de este fragmento: también aparecen otros personajes, pero todos son extras que ocupan el papel de compañeros de trabajo. La protagonista Jiang Xiaoguo

juega dos papeles en este fragmento. Uno es el de mujer con conciencia de sí, y otro es el de una trabajadora que se ha sentido traicionada por su jefa. Se encuentran en un restaurante, fuera del horario de trabajo, cenando con sus compañeros. Una de ellas es su jefa, y Emma se desahoga ante las injusticias que cree que ha padecido en la empresa, donde también ha jugado el papel de una trabajadora concienzuda. Con estas premisas, el fragmento seleccionado se centra en la relación laboral de Jiang Xiaoguo y su frustración ante las ofensas y traiciones de que cree haber sido víctima.

El restaurante es el principal escenario que vemos y es un espacio público, interior y genérico que no incluye ningún rasgo específico que lo identifique como perteneciente a un grupo concreto de personas.

En este fragmento podemos ver que la despedida de su jefa (Kris) hace que Jiang Xiaoguo (Emma) se dé cuenta de las trampas que le ha tendido en el trabajo, así como que sus propios esfuerzos han sido utilizados por otros para mejorar sus perspectivas laborales. Estas circunstancias, que ella considera agravios, salen a la luz en el momento en que ha bebido en exceso. Al expresar estos agravios, queda claro que estamos ante un conflicto laboral. Aunque Jiang Xiaoguo consigue revelar la hipocresía de sus jefes y colegas, no resuelve ningún problema ni cambia la realidad. Jiang Xiaoguo, simplemente, consigue expresar sus emociones después de mantenerse estoica durante mucho tiempo. Sin embargo, sus compañeros no le siguen en sus acusaciones y hacen ver que es producto del exceso de bebida.

El personaje de Jiang Xiaoguo es presentada como una trabajadora eficaz, sin asomo de otros elementos sentimentales o amistosos. Trabaja duro, tiene una gran capacidad laboral y, gracias a ello, alcanza un cierto nivel de éxito del que luego se aprovechan sus jefes; no es una persona emocionalmente inestable. El arrebato que se muestra en este fragmento parece estar justificado, y demuestra, por el contrario, que es una persona que durante mucho tiempo ha contenido y ocultado sus emociones en general y en el trabajo en particular, razón por la cual ha acumulado una gran agresividad que expresa bajo los

efectos del alcohol. En conjunto, la imagen de Jiang Xiaoguo, la protagonista, se retrata sin estereotipos de género convencionales, ya que se supone que las personas trabajadoras deben mantener siempre una actitud humilde y complaciente ante los jefes, a los que se les debe obediencia y lealtad. En las primeras series de ficción o películas que describían principalmente la experiencia de crecimiento de las mujeres en el lugar de trabajo, el éxito de la protagonista era a menudo inseparable del apoyo de los líderes masculinos. La lucha de los personajes femeninos profesionales se centraba con frecuencia en ganar el reconocimiento de los líderes masculinos. Incluso la imagen de las heroínas también estaba diseñada en consonancia con los requerimientos estéticos de la mirada masculina (Mulvey, 1975; Berger, 1972). La serie de ficción *Go La La Go* (2010) es un buen ejemplo de esta idea (Yan, 2023).

En cambio, aquí vemos una trabajadora enojada por las muchas injusticias y agravios de los que al parecer ha sido objeto, por lo que puede corresponder en cierta medida con la situación de la gente trabajadora y en consecuencia resonar de forma sorprendente en la audiencia. No es frecuente que una joven trabajadora reproche de manera tan directa a su jefe el haber sido objeto de abusos laborales, lo cual puede hacer pensar al público sobre los derechos laborales y la posibilidad de comunicarlos abiertamente, aunque en este caso no sea a través de una denuncia formal sino mediante un estallido incontenible de furia ante la hipocresía que se está desarrollando en su presencia.

Los personajes secundarios de este fragmento (no de la serie), es decir, los compañeros de trabajo de Jiang Xiaoguo, son hombres y mujeres entre los que no se detecta se reproduzcan estereotipos de género, ya que su participación durante la comida queda reducida a acompañantes, aunque sí podría revelar otro tipo de estereotipo: el de las personas que actúan como se espera lo hagan los trabajadores en una empresa, sin intervenir en el conflicto o posicionarse a favor de la que protesta. Wang, la tutora de Jiang Xiaoguo en esta empresa, incluso intenta apaciguar a Jiang Xiaoguo ante el episodio de

ira que Emma (Jiang Xiaoguo) está manifestando.

8.2.7. Fragmento de la serie *Twenty Your Life On* (2º temporada) (2022), de la protagonista Liang Shuang

(Imagen: captura de pantalla del episodio 3 de Twenty Your Life On 2ª temporada)

Enlace del vídeo (con subtítulos en inglés):
https://www.youtube.com/watch?v=dFBUI46lMoY&list=PLjwDNMPIF91fgeD-xBqJ_ofnEZs2kNS4C&index=3

Tabla 40: Descripción del fragmento 13

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
Twenty Your Life On (2ª temporada) (2022)	3	09:50-13:44
Liang Shuang es una conocida presentadora de ventas en Internet. Vende productos en directo en plataformas online. Sin embargo, su asistente repentinamente cambia de trabajo a una empresa rival, lo que hace que Liang Shuang decaiga en la opinión pública. La gente no entiende lo que ha		

ocurrido entre ella y su asistente. Surgen especulaciones sobre si había un conflicto o rivalidad entre las dos. Por razones de relaciones públicas, y para no afectar la credibilidad y el desempeño laboral de Liang Shuang, se le pide que responda a este incidente en la próxima transmisión en vivo. Como jefe de la empresa MCN de Liang Shuang, Jiang Lanzhou pide que se le prepare un comunicado, pero Liang Shuang finalmente no lo utiliza y, en cambio, da una respuesta personal y sincera: explica que había una rivalidad entre las dos, porque cree que el público le prestaba más atención a ella mientras que Ran Ran, como asistente, era ignorada. Reconoce que Ran Ran también tiene sus propios objetivos y derecho a perseguir el éxito, razón por la que ha elegido cambiar de plataforma. Aunque las dos se convertirán en competidoras a partir de ahora, Liang Shuang le desea suerte en su cometido Una vez dada la explicación y acabado su trabajo, Liang Shuang va a la oficina de su jefe, Jiang Lanzhou, esperando ser reprendida por no seguir sus directrices, aunque ha resuelto con éxito la crisis que se ha creado ante la opinión pública. Liang Shuang sabe que la asistente Ran Ran traicionó a la empresa para irse a una empresa rival, lo que enfureció a su jefe, pero aun así la chica intercede por ella frente al jefe, esperando que este no tome represalias contra Ran Ran, a la vez que promete trabajar duro para lograr mejores resultados.

Tabla 41: Cuadro sinóptico del fragmento

Tipo de personaje	Liang Shuang (la protagonista): mujer normal Jiang Lanzhou (el personaje secundario): hombre profesional
Rol que juegan los personajes	Liang Shuang: trabajadora en una TV. Jiang Lanzhou: jefe
Relaciones sociales	De Liang Shuang: relación laboral

Escenario	Empresa donde trabaja Liang Shuang: Espacio público, interior y genérico
Tipo y resolución de conflicto	Conflicto de trabajo Quién soluciona el conflicto: Liang Shuang
Estereotipos de género	Aparentemente no se reproduce ningún estereotipo de género convencional, aunque los caracteres de los personajes que aparecen podrían llevar a ello. Sin embargo, este fragmento evita la rivalidad entre personajes del mismo sexo, así que podemos ver que elude mostrar los estereotipos de género convencionales (la rivalidad entre mujeres). Por el contrario, se desafía en cierta manera el estereotipo de trabajadora convencional: podemos ver una joven que se reafirma en directo y en público en sus convicciones, capaz de reivindicar la figura de su antigua compañera y salvaguardar su reputación, e incluso desoír las órdenes específicas que se le han dado. Esto evidencia un carácter honesto, leal, de una joven que podría ser vulnerable, por estar desempeñando su trabajo, pero que en cambio se arriesga incluso a la posibilidad de perderlo por no renunciar a sus principios.

Análisis interpretativo del fragmento 13

El argumento principal de este clip seleccionado es el manejo y la resolución por parte de la heroína, Liang Shuang, de una rivalidad en la industria de la venta on line. Además de los actores del grupo, los personajes principales que aparecen son la protagonista, Liang Shuang, el coprotagonista masculino Jiang Lanzhou y un personaje adicional “de relleno”, el ayudante masculino de este. En el fragmento seleccionado, la relación entre la heroína Liang Shuang y el protagonista secundario Jiang Lanzhou es una relación laboral, ya que Jiang Lanzhou es el jefe de la joven.

Considerando las variables establecidas para la categoría de tipo de personaje,

la protagonista Liang Shuang es una mujer normal que hace su trabajo y cumple con sus deberes, mientras el personaje segundario Jiang Lanzhou como el jefe de la empresa, es representado más como un hombre profesional de la industria audiovisual. El estatus de Liang Shuang en este fragmento es el de una trabajadora y el de Jiang Lanzhou es el de jefe. Por el contenido de la trama, en el clip seleccionado la protagonista femenina Liang Shuang está lidiando con una crisis provocada por la competencia en la industria de la venta de productos en plataforma online, y la relación es por tanto laboral.

Todo el fragmento seleccionado contiene dos escenas principales: una sucede en la sala de retransmisión en directo on line donde trabaja Liang Shuang, y la otra en el despacho de Jiang Lanzhou, el jefe. En este sentido, el espacio mostrado en este fragmento es la empresa donde trabajan los personajes. Ambos están en un ambiente laboral. La sala de directo de Liang Shuang tiene un modelo de trabajo cooperativo, por lo que se trata de un espacio público, interior donde trabajan hombres y mujeres. Aunque el despacho de Jiang Lanzhou es un despacho privado, en este vídeo, Jiang Lanzhou y Liang Shuang abordan asuntos de cariz laboral, por lo que también puede considerarse un espacio público.

Como se ha mencionado antes, la protagonista femenina Liang Shuang se enfrenta a una crisis provocada por la competencia en la industria de la venta de productos en plataformas online, por tanto, es un conflicto laboral. La causa del conflicto es que Ran Ran, la antigua compañera de Liang Shuang, ha abandonado la empresa para irse a otra, la MCN. Liang Shuang trabaja de presentadora, en directo; cuando Ran Ran se marchó, suscitó ciertas especulaciones sobre las razones de su marcha, por eso Liang Shuang quiere aclarar este tema en la emisión en directo para que la audiencia sepa de primera mano la verdad sobre la marcha de su compañera. Se puede saber a través del diálogo en el fragmento seleccionado que las dos empresas fomentaron la rivalidad culpándose mutuamente con el objetivo de ganar una mejor valoración ante la opinión pública. Liang Shuang no utiliza la solución

que le propone Jiang Lanzhou, que posiblemente pueda causar daño a la imagen pública de Ran Ran, sino que le da a la audiencia una respuesta sincera sobre las razones de la marcha de Ran Ran: si bien protege su imagen personal y mantiene la reputación de la empresa, tampoco daña a su antigua compañera de trabajo.

La protagonista femenina, Liang Shuang, muestra un grado relativamente alto de autonomía en este fragmento, manteniéndose firme y siguiendo sus principios cuando su jefe, Jiang Lanzhou, tiene un plan ya preparado que consiste en proteger la imagen pública de Liang Shuang y la empresa, responsabilizando a Ran Ran de la crisis y presentándola como una traidora. Liang Shuang es presentada como una presentadora muy competente y profesional con cierta influencia pública. En todo el contenido no existen referencias sentimentales o amorosas, centrándose en todo momento en el aspecto laboral. De la actuación de Liang Shuang no observamos que se desprendan estereotipos de género convencionales, más allá del hecho de que su trabajo, relacionado con el sector de la moda y la belleza podría reflejar estereotipos de género sobre la mujer asociados a la estética. En este fragmento se describe un incidente de competitividad en el seno de la industria de la venta on line, eludiéndose la competencia entre mujeres por su aspecto, actitudes o competencia profesional; en este fragmento no solo no existe rivalidad entre las dos mujeres, Liang Shuang y Ran Ran, sino que más bien una reivindica la reputación de la otra, lo que revela una sororidad que contrasta con lo que podría esperarse cuando se representan relaciones entre mujeres, que las sitúan como las peores enemigas de las propias mujeres (Narbona Carrión, 2017)

Además, la importancia del personaje secundario masculino, Jiang Lanzhou, no es esencial en este clip, pero su estatus es el de jefe, y su rango social en el trabajo es superior al de Liang Shuang. El posicionamiento de los dos papeles -hombre jefe, mujer subordinada- es coherente con la realidad social, especialmente en el ámbito audiovisual, según la cual los hombres suelen

tener mayor estatus laboral que las mujeres, cosa que se reproduce en este fragmento, lo que podría contribuir a mantener los estereotipos de género convencionales (Lauzen, 2016, 2023).

8.2.8. Fragmento de la serie *Twenty Your Life On* (2ª temporada) (2022), de la protagonista Duan Jiabao

(Imagen: captura de pantalla del episodio 33 de Twenty Your Life On 2ª temporada)

Enlace del vídeo (con subtítulos en inglés):
https://www.youtube.com/watch?v=MXhHt-OKnw8&list=PLjwDNMPIF91fgeD-xBqJ_ofnEZs2kNS4C&index=33

Tabla 42: Descripción del fragmento 14

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
Twenty Your Life On (2ª temporada) (2022)	33	33:47-40:33
El padre de Duan Jiabao ha regalado a su esposa una tarjeta por valor de 5.000 yuanes para gastar en un salón de belleza. Sin embargo, la madre		

piensa que la familia está en un período de estrés financiero y que esto es una pérdida de dinero, por lo que va al salón de belleza para devolver el dinero. Duan Jiabao acompaña a su madre. Pero el salón de belleza se niega a reembolsar la tarjeta. Duan Jiabao y su madre intentan comunicarse con la empleada del salón de belleza, pero es en vano. El gerente del salón de belleza las atiende, pero aun así insiste en rechazar la solicitud de reembolso del dinero e incluso intensifica el conflicto con el empleado debido a sus comentarios groseros. Duan Jiabao cree que el comportamiento del salón de belleza infringe los derechos de los consumidores, y al ver que con el diálogo no va a solucionar el problema, opta por sentarse en el suelo a modo de protesta y comienza a llamar a los transeúntes para que miren, mientras explica que está reivindicando sus derechos. El salón de belleza llama a seguridad ante el espectáculo que hacen madre e hija.

En ese momento, Jiabao descubre a su ambiguo compañero, Yin Shang, entre la multitud. Inmediatamente se siente avergonzada, pero no da su brazo a torcer y sigue negociando con el empleado y seguridad de manera ruidosa. En ese momento, Yin Shang, su amigo, intenta detener a los guardias de seguridad y a otras personas que se han sumado al tumulto. El amigo toma un jarrón y amenaza con destrozar la tienda. Finalmente, la llegada de la policía hace que se alivie la tensión. La policía ayuda a hacer efectivo el reembolso que solicitaba Duan Jiabao y su madre, a la vez que conmina a que cejen en ese comportamiento. Finalmente, la madre de Duan Jiabao se marcha y Duan Jiabao y Yin Shang conversan sobre el incidente, a la vez que sobre la relación entre ellos: Duan Jiabao reconoce que se ha rebajado al actuar de esa forma, pero que lo tenía que hacer por su madre; está tan avergonzada ante Yin Shang que prefiere renunciar a proseguir una posible relación sentimental con él.

Tabla 43: Cuadro sinóptico del fragmento

Tipo de personaje	Duan Jiabao (la protagonista): mujer normal Yin Shang (el personaje secundario): hombre normal
Rol que juegan los personajes	Duan Jiabao: hija Yin Shang: pretendiente de Duan Jiabao
Relaciones sociales	De Duan Jiabao: relación familiar y relación sentimental
Escenario	Salón de belleza: público, interior y específico Calle: público, exterior y genérico.
Tipo y resolución de conflicto	Conflicto social y conflicto de relación sentimental Quién soluciona el conflicto: Yin Shang resuelve el conflicto social y el conflicto de relación sentimental queda irresuelto
Estereotipos de género	En este fragmento sí se pueden apreciar algunos estereotipos de género, como podrían ser el de las mujeres que actúan un tanto irracionalmente ante un conflicto (la protagonista Duan Jiabao y su madre) o el del “héroe” que irrumpe para salvar a las mujeres en apuros (Yin Shang) que aparece y resuelve el conflicto con recursos violentos. Por el contrario, se podría decir que se desafían los estereotipos de género cuando la joven no acepta mantener la relación que requiere el joven porque no desea lo que ella intuye como una relación desigual, además de que se ha sentido muy rebajada en su dignidad por el comportamiento que ha mantenido durante el conflicto.

Análisis interpretativo del fragmento 14

Hay tres personajes principales en este fragmento, que son la protagonista Duan Jiabao, el personaje masculino secundario Yin Shang y la madre de la protagonista, que reviste un carácter un tanto paródico. Duan Jiabao y Yin

Shang son los personajes más importantes y el foco principal del análisis en este fragmento, que puede dividirse en dos partes: una es el conflicto entre la protagonista Duan Jiabao, su madre y los trabajadores del negocio, y la otra es la aparición de un conflicto entre la protagonista Duan Jiabao, y el personaje masculino secundario, Yin Shang.

El tipo de personaje de la protagonista femenina Duan Jiabao y del personaje secundario masculino Yin Shang es el de una mujer y un hombre de aspecto y actitudes normativas; la protagonista femenina Duan Jiabao ejerce el rol de hija que ayuda a su madre a reclamar en un salón de belleza. Mientras que Duan Jiabao y Yin Shang aún no son pareja, por lo que no se puede decir que sean novios. Se presenta una relación ambigua entre los dos, en la que Yin Shang ofrece ayuda a la protagonista, es decir, en este caso ejerce el rol de "colaborador" en el conflicto que enfrenta a madre e hija con los propietarios de la tienda.

En cuanto a la relación social de la protagonista Duan Jiabao, una de las relaciones que aparecen en este fragmento es la relación familiar (con la madre) y la reclamación comercial que presentan en la tienda, y la otra es la relación sentimental con Yin Shang: aunque oficialmente no son pareja, se encuentran en un estado de ambigüedad y, por tanto, mantienen una relación semi afectiva.

Hay dos escenas principales que aparecen a lo largo del fragmento. Una sucede en el salón de belleza donde Duan Jiabao y su madre tienen una disputa cuando reclaman que les devuelvan el dinero que su padre ha comprado mediante una "tarjeta de valor almacenado". La otra es en la calle, una zona pública sin significado concreto. El salón de belleza es esencialmente un lugar y un espacio público e interior, y en este fragmento también aparecen otros clientes del salón, además de los gerentes y guardias de seguridad. Casi todos los demás roles en el salón de belleza ya sean empleados, transeúntes o clientes, son mujeres. Desde esta perspectiva, este espacio tiene una cierta orientación hacia el colectivo femenino, pues tanto las protagonistas como las clientas son mayoritariamente mujeres. En este sentido, este espacio es

diferencial, relacionado con el colectivo femenino.

La aparición de Duan Jiabao y su madre en el salón de belleza se debe a que su padre compró en secreto una tarjeta de valor almacenado del salón y se la regaló a su esposa; este incidente también puede verse como un refuerzo de la asociación entre la belleza y las mujeres, y desde este punto de vista, el salón de belleza también puede verse como un espacio relacionado con el colectivo femenino, reproduciendo los estereotipos de género convencionales, según los cuales las mujeres son las que ponen más interés en el cuidado físico: el padre parece que quiso hacer un regalo a su mujer para que pudiera disfrutar de los servicios de cuidado de la piel, lo que revela que también los hombres creen que cuidar la belleza es importante para las mujeres.

En el fragmento se muestran dos conflictos principales. El primero y obvio es el conflicto entre Duan Jiabao, su madre y los responsables del salón de belleza. El conflicto surge cuando el padre de Duan Jiabao compra una tarjeta de valor almacenado del salón de belleza sin consultar a su madre, y la madre quiere recuperar el reembolso de la tarjeta el mismo día en que se emite y sin haberla utilizado, pero el reembolso es rechazado. Se trata de un incidente no personal, sino con cierto componente social. Duan Jiabao y su madre no pueden resolver el asunto dialogando con el comerciante y propician un incidente un tanto grotesco, que soluciona Yin Shang (el pretendiente de Duan Jiabao) que se presenta de improviso y amenaza a los empleados con un método un poco violento, consiguiendo la devolución del dinero.

Otro conflicto es el dilema emocional entre la protagonista femenina, Duan Jiabao, y el personaje secundario masculino, Yin Shang. Duan Jiabao siente que ha perdido su dignidad y su buena imagen frente al chico que le gusta y, un tanto avergonzada, no se siente con fuerza para responder a las insinuaciones del joven de iniciar una relación sentimental. Duan Jiabao también siente que no sabe cómo responder a los requerimientos de Yin Shang, lo que supone un dilema emocional que no se resuelve.

En este fragmento se pueden observar algunos comportamientos coincidentes

con lo que hemos conceptualizado como estereotipos de género. Por ejemplo, durante el conflicto de la madre y la hija con el hombre de negocios, la madre no parece estar muy centrada, ya que su forma de resolver el problema es un tanto exagerado, pues desea conseguir su objetivo con el comportamiento estereotipado de "mujer histérica", recurriendo a aspavientos y al histrionismo para molestar a los dependientes. Por un lado, ni madre ni hija parecen tener recursos para resolver el problema de forma racional, lo que podría estar en consonancia con los estereotipos de género asociados a las mujeres, según los cuales tienden a la inestabilidad emocional, la dependencia o la frustración. (Roche Diez, 2015; Sánchez-Labella Martín, 2016)

Aunque el comportamiento de Yin Shang es violento y su solución es rechazada por la policía, la imagen del joven podría asimilarse a la de un "héroe" que aparece de repente, protege a las mujeres y las ayuda a resolver su problema. Este tipo de patrón de comportamiento también coincide con los estereotipos de género asociados a lo masculino, el tipo de hombre valiente que lucha por causas justas; hombres que defienden a las mujeres, son competitivos y muestran autoridad; a pesar de las dificultades que enfrentan, suelen encontrar fuerzas para solucionar los problemas (instituto de la Mujer, 2020) Por lo tanto, desde este punto de vista, en términos de caracterización y diseño de la trama, la protagonista femenina Duan Jiabao, su madre y el personaje secundario masculino Yin Shang tienen patrones de comportamiento que se ajustan a los estereotipos de género convencionales o los enfatizan. Sin embargo, la protagonista, Duan Jiabao, no muestra admiración por el "héroe" ni se enamora de él pese a la ayuda que le presta. Aparte de mostrarle gratitud por haberlas ayudado, puede más el sentimiento de vergüenza por haber sido observada por el joven en esa situación, que considera humillante para ella. Duan Jiabao siente que ha perdido en cierta forma su dignidad al haberse visto involucrada en un conflicto tan desagradable, y de alguna manera no quiere aceptar “la salvación” que le ha brindado el joven. La reacción de la protagonista demuestra que ella también

se valora a sí misma y tiene un gran sentido de su dignidad, y se siente un tanto remisa a aceptar el papel de “salvador” del hombre. No quiere estar en una relación que ella cree podría ser desigual. Esta respuesta conductual supone una ruptura con el estereotipo de género femenino convencional, que con frecuencia acepta esta intromisión del “héroe” que salva a las mujeres en dificultades. Podemos encontrar muchos personajes masculinos similares en obras de cine y televisión. Por ejemplo, Superman, James Bond y tantos otros. El análisis hecho por el Instituto de las Mujeres (2020) indica que el ‘héroe’ o el ‘líder’ son frecuentes entre los principales roles masculinos.

8.2.9. Fragmento de la serie *Twenty Your Life On* (2ª temporada) (2022), de la protagonista Ding Yixuan

(Imagen: captura de pantalla del episodio 34 de Twenty Your Life On 2ª temporada)

Enlace del vídeo (con subtítulos en inglés):
https://www.youtube.com/watch?v=8bzCrKBmXno&list=PLjwDNMPIF91fgeD-xBqJ_ofnEZs2kNS4C&index=34

Tabla 44: Descripción del fragmento 15

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
Twenty Your Life On (2ª temporada) (2022)	34	34:16-38:00
Ding Yixuan y Zhu Zhouchen discuten cuando celebran el segundo mes de su relación. Ding Yixuan ha tardado mucho en arreglarse para una cita, a la que llega tarde. Zhu Zhouchen se enfada con ella por esto y la reprende. Posteriormente, ambos están a la espera de que el otro decida ponerse en contacto tras la discusión, así que ninguno de ellos toma la iniciativa. A la mañana siguiente, Ding Yixuan llega al hospital de mascotas donde ella y Zhu Zhouchen trabajan y va a verlo con el pretexto de que su gato está enfermo. Zhu Zhouchen también se da cuenta rápidamente de que Ding Yixuan está creando la oportunidad de aliviar el conflicto. Zhu Zhouchen se disculpa por haber reprendido a Ding Yixuan con sus palabras del día anterior y ella también se disculpa por llegar tarde a la cita. Los dos se reconcilian y descansan en la casa de Zhu Zhouchen por la noche. Ding Yixuan piensa en cómo terminar de resolver las situaciones en caso de nuevos desacuerdos. Recuerda la dulce escena de los dos llamándose por teléfono cuando estaban separados y sugiere tener una “contraseña” o señal para cuando esto ocurra. Ella propone que, si alguno de los dos recurre a la “contraseña” durante una discusión, los dos dejarán de pelear. Zhu Zhouchen cree que cuando discuten ambos están enojados e irracionales, y no está convencido de que recurrir a la señal sea efectivo. En su lugar propone que la forma de acabar con una discusión es evitar iniciarla.		

Tabla 45: Cuadro sinóptico del fragmento

Tipo de personaje	Ding Yixuan (la protagonista): mujer normal Zhu Zhouchen (el personaje secundario): hombre normal

Rol que juegan los personajes	Ding Yixuan: novia de Zhu Zhouchen Zhu Zhouchen: trabajador; novio de Ding Yixuan
Tipo de relaciones	De Ding Yixuan: relación sentimental
Escenario	Oficina de Zhu Zhouchen en el hospital veterinario Casa de Zhu Zhouchen /dormitorio respectivo de los dos Espacios privados, interiores y genéricos
Tipo y resolución de conflicto	Conflicto de relación sentimental Quién soluciona el conflicto: Ding Yixuan
Estereotipos de género	El perfil del papel de la protagonista Ding Yixuan se corresponde con algunos estereotipos de género reconocidos asociados con lo femenino, como por ejemplo el de la mujer conciliadora que prefiere tomar la iniciativa para resolver una discusión sentimental y así recuperar la calma tras la discusión con su pareja.

Análisis interpretativo del fragmento 15

El enfoque principal de este fragmento seleccionado es el proceso por el que la protagonista, Ding Yixuan, y su novio, Zhu Zhouchen, hacen las paces tras una discusión. Hay dos personajes principales, la protagonista femenina, Ding Yixuan, y el personaje secundario masculino, Zhu Zhouchen. El fragmento ocurre en dos partes y escenarios diferenciados: la consulta veterinaria y el hogar de la pareja.

Los dos personajes son una mujer y un hombre normales y corrientes. Ding Yixuan tiene el rol principal de ser la novia de Zhu Zhouchen, y él juega el rol novio. El lugar donde ambos se reconcilian es el hospital veterinario donde trabaja Zhu Zhouchen, que también desempeña el papel de un trabajador cualificado de la clínica veterinaria.

El tipo de relaciones que se establecen es del tipo sentimental entre la protagonista y el personaje secundario. Hay tres escenas principales, una en el espacio donde están los dos cuando se reconcilian, en el hospital veterinario

y, en concreto, en la oficina de Zhu Zhouchen; otra en la casa de Zhu Zhouchen después de reconciliarse, y otra tercera sería la evocación de los recuerdos, donde los dos están en los dormitorios de sus respectivas casas. En general, las tres escenas son espacios interiores, privados y genéricos. El despacho de Zhu Zhouchen también se considera aquí un espacio privado porque, en primer lugar, aunque es el lugar de trabajo de Zhu Zhouchen, es su despacho particular.

Como ya se ha mencionado, el contenido principal de este fragmento es el proceso de reencuentro tras una discusión, aunque aquí no se muestra cómo se produjo el conflicto. Por lo tanto, sólo se sabe que el conflicto principal en este fragmento es el producido por la discusión que ha tenido previamente la pareja. La resolución del conflicto corresponde a la protagonista femenina Ding Yixuan que toma la iniciativa de ir a visitar a su novio con la excusa de que vea a su gato, pero con la intención real de afrontar el conflicto causado, que no hemos visto.

La representación de la protagonista femenina, Ding Yixuan, se podría decir que reproduce los estereotipos de género convencionales asociados a lo femenino: el personaje es más emocional, más dado al romance, y al mismo tiempo es una chica amable predispuesta a la reconciliación. Ella propone un código secreto para evitar futuras peleas, lo que obviamente es una forma poco realista pero romántica de resolverlo: el código que propone alude a los momentos del pasado en que ambos se llamaban mientras escuchaban la lluvia. La reacción de Zhu Zhouchen a esta propuesta entra más en el comportamiento racional asociado a lo masculino. Entre los dos, el contraste entre la sensibilidad de la mujer y la racionalidad del hombre es muy evidente, lo que puede remitir a los estereotipos de género que suponen que la mujer tiene un comportamiento más emotivo y el hombre más racional (Sánchez-Labella Martín, 2016).

La clave de la resolución del conflicto es la iniciativa de Ding Yixuan de ir a visitar a su novio a la consulta; durante todo el proceso es muy gentil, no habla

alto, mantiene la calma, no pierde los nervios… algo que se asemeja a las características de la imagen del "ángel" asociada a la feminidad tradicional: se presenta la idea de una mujer amable, gentil, considerada y angelical, que no soporta la desazón producida por la discusión y desea la reconciliación; aunque se informa de que la disputa fue porque ella llegó tarde a una cita con él, en este fragmento se representa la idea de la mujer como conciliadora, que prefiere resolver la cuestión antes que mantener el enfado, lo que podría cuadrar con la idea estereotipada de la mujer que hace todo lo posible por recuperar la normalidad ante un conflicto y que no le importa tomar la iniciativa con tal de resolverlo.

8.2.10. Fragmento de la serie *Twenty Your Life On* (2ª temporada) (2022) con todas las protagonistas

(Imagen: captura de pantalla del episodio 17 de Twenty Your Life On 2ª temporada)

Enlace del vídeo (con subtítulos en inglés):

https://www.youtube.com/watch?v=tS6JLhys2uc&list=PLjwDNMPlF91fgeD-xBqJ_ofnEZs2kNS4C&index=17

Tabla 46: Descripción del fragmento 16

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
Twenty Your Life On (2ª temporada) (2022)	17	23:23-31:34
Este fragmento consta de dos partes: una ocurre en el dormitorio de las chicas, y el segundo en un restaurante donde van a cenar. Por lo que respecta al primero, las cuatro compañeras se reúnen en el dormitorio de Ding Yixuan, al que las cuatro llegan sucesivamente. La conversación fundamental gira sobre sus estados de ánimo debido a problemas laborales, económicos o emocionales. Jiang Xiaoguo invita a sus amigas a cenar en un restaurante para disipar sus preocupaciones. En la segunda parte, cuando las cuatro chicas están en el restaurante hablan de dos temas. En primer lugar, para relajarse y olvidar los conflictos, las chicas golpean la mesa y expresan en voz alta sus enfados y sus iras, lo que provoca la sorpresa de los demás comensales. Jiang Xiaoguo, Liang Shuang y Duan Jiabao hablan del trato injusto recibido o sobre quejas en el trabajo, mientras que Ding Yixuan expresa su insatisfacción por el desarrollo irregular de su relación con Zhu Zhouchen. En segundo lugar, la llamada que Duan Jiabao ha recibido de su hermano, Duan Zhenyu, diciendo que va a volver a China desde el país extranjero donde está estudiando, desencadena una discusión de todas sobre el chico. Por un lado, las cuatro chicas recuerdan las habladurías sobre el amor de Duan Zhenyu por Jiang Xiaoguo. Por otro lado, Duan Jiabao expresa sus problemas por no saber cómo recibir a su hermano. La razón es que el chico está estudiando en el extranjero y aún no es consciente del hecho de que su familia está en quiebra y sus padres no se lo han contado todavía. Sin embargo, la situación financiera actual de Duan Jiabao no le permite proporcionar a su hermano las mismas condiciones materiales que en el pasado.		

Tabla 47: Cuadro sinóptico del fragmento

Tipo de personaje	Las cuatro protagonistas: mujeres normales
Rol que juegan los personajes	Compañeras y amigas
Relaciones que aparecen	Relaciones de amistad
Escenarios	Dormitorio de Ding Yixuan: Un espacio privado, interior y genérico Restaurante: un espacio público, interior y genérico
Tipo y resolución de conflicto	Conflictos personales Quién soluciona el conflicto: irresueltos
Estereotipos de género que se reproducen o que se desafían	A través de los temas de los que hablan las protagonistas y la muestra de sus caracteres, en este fragmento no se perciben estereotipos de género. Más bien se puede afirmar que los desafía, pues muestra a las cuatro chicas como amigas que comparten confidencias, dándose apoyo mutuo, sin asomo de la supuesta rivalidad femenina.

Análisis interpretativo del fragmento 16

Este fragmento muestra a las cuatro protagonistas juntas, y los temas de los que hablan ofrecen una perspectiva interesante para entender si esta serie de televisión está difundiendo o no estereotipos de género o los está combatiendo. La trama principal de este fragmento son las cuatro chicas, primero en el dormitorio de una de ellas, y luego cenando juntas en un restaurante.

Tras un malentendido entre Ding Yixuan y Zhu Zhouchen (aún no son pareja), ella se esconde en su habitación sin comer ni salir. Jiang Xiaoguo y Duan Jiabao acuden a persuadirla para que coma y Liang Shuang, que no está de buen humor debido a problemas en su trabajo, también se une a ellas. En esta primera parte cada una de las cuatro muestra un disgusto o malestar, y para combatirlo Jiang Xiaoguo les propone que salgan a comer juntas.

Las cuatro protagonistas femeninas son sólo jóvenes sin ningún otro rol durante su tiempo juntas: son sólo ellas mismas, compañeras y amigas. Este fragmento muestra la interacción social de las protagonistas como una relación de amistad.

Hay dos escenarios principales en el fragmento. El primero es la casa donde viven las protagonistas, la habitación de Ding Yixuan. El segundo es el restaurante donde van a cenar. El primero es un espacio privado interior. El segundo espacio, el restaurante, es un espacio público y común, sin características especiales, por tanto, genérico.

En cuanto a los conflictos no se revela ninguno en concreto entre las cuatro protagonistas femeninas, sino que cada una de ellas se enfrenta a sus propios problemas. Las principales preocupaciones de Jiang Xiaoguo, Liang Shuang y Duan Jiabao están relacionadas con sus trabajos, mientras que la preocupación de Ding Yixuan es un problema sentimental entre ella y su enamorado, Zhu Zhouchen. Sus problemas no se van a resolver en una comida, así que las preocupaciones individuales de cada una no se resuelven realmente, pero la invitación de Jiang Xiaoguo a comer juntas ayuda efectivamente a aliviar algunos de sus estados de ánimo.

A través del diálogo entre las cuatro heroínas podemos ver que Jiang Xiaoguo, Liang Shuang y Duan Jiabao se preocupan sobre todo por cuestiones laborales, y las cosas de las que hablan dando golpes en la mesa y desahogando sus emociones giran todas en torno a su trabajo, y no tienen nada que ver con los hombres o el amor. A la cuarta protagonista, Ding Yixuan, lo que le preocupa es su relación con Zhu Zhouchen, y lo que dice sí tiene que ver con el amor y los afectos. En general, se puede ver que, para la mayoría de las protagonistas, lo más importante en este momento no es el amor y sus relaciones con los hombres, sino más bien ellas mismas, su trabajo y sus proyectos personales.

El diálogo entre las cuatro protagonistas femeninas también toca otro tema, el del hermano menor de Duan Jiabao, que comienza cuando este (a quien todas reconocen que es guapo) regresa a Shenzhen desde el extranjero donde

estudia. Se discuten dos cosas a raíz del hermano: una es el hecho de que este se había enamorado de Jiang Xiaoguo, una de las chicas, y la otra es sobre el hecho de que Duan Jiabao aún no le ha contado a su hermano la bancarrota en la que se encuentra su familia.

En cuanto a lo primero, todas piensan que es una pena que Jiang Xiaoguo no aceptara al hermano de Duan Jiabao, a lo que aquella objeta que no tiene por qué tener una relación con cualquiera solo por el mero hecho de que ella le guste, defendiendo así su autonomía y su libertad. Esto demuestra que Jiang Xiaoguo tiene un criterio propio, y que es clara y asertiva en sus elecciones y decisiones sobre el amor; una persona que conoce sus propios sentimientos y defiende sus pensamientos, en lugar de alguien que renuncia a su individualidad y a su propio juicio ante las insinuaciones de un hombre por muy guapo que sea.

En cuanto a lo segundo, la bancarrota de la familia de Duan Jiabao, la joven decide, tras hablarlo con sus padres, no contarle la verdad a su hermano menor, Duan Zhenyu, para que pueda terminar sus estudios sin preocupaciones, y que ella compartirá con sus padres las responsabilidades familiares en lugar de que dependa solo de ellos.

El fragmento no contiene estereotipos de género convencionales comúnmente asociados con los personajes femeninos o masculinos, ni en lo que se refiere a los temas tratados ni en el comportamiento de las protagonistas. Si acaso, se puede entrever que desafía los estereotipos convencionales, ya que todas las protagonistas están centradas en sus propias vidas y en su trabajo. Tienen sus propios objetivos, defienden sus propias opiniones e ideas, y aunque necesitan desahogarse y compartir sus conflictos laborales, no da la impresión de que lo emocional o los temas sentimentales sean los que den sentido a sus vidas, como ha sido habitual al abordar las vidas de los personajes femeninos en la ficción, como por ejemplo *Mujeres desesperadas* (2004-2012), *I'm Looking Forward to Being Loved* (2004), *Beijing Love Story* (2012), *My First Half of My Life* (2016), entre otras, en las que centro de la vida de las mujeres

era lo sentimental o lo doméstico. Al contrario, en este caso se ve cómo Duan Jiabao incluso ofrece ayuda económica a sus padres para que su hermano pueda continuar sus estudios, lo que sugiere una persona responsable que es capaz de manejar adecuadamente sus temas financieros.

8.3. Análisis de fragmentos de escenas de la serie *Love Yourself* (2020)

En la serie *Love Yourself* (2020) hay cuatro protagonistas, que son Sun Yihe, Ren Ran, Karen y Ding Ding. Por eso, se han seleccionado cuatro fragmentos que se centran respectivamente en cada una de ellas y un fragmento en el que se reúnen todas las protagonistas. Se seleccionan, por tanto, cinco fragmentos de esta serie. Los fragmentos son numerados del 17 al 21.

En la selección de fragmentos, la consideración principal sigue siendo el contenido de la historia y su gran difusión. El contenido muestra los cambios y transiciones de las protagonistas, o refleja en cierta medida la pervivencia del sistema patriarcal y la actitud de las protagonistas frente a ello. Como en casos anteriores, los fragmentos seleccionados han tenido un alto volumen de reproducción y popularidad en las redes sociales y plataformas de videos cortos, si bien por la dificultad en la contabilidad, no existen datos estadísticos que lo corroboren.

Recordamos que la serie *Love Yourself* (2020) cuenta la historia de cuatro mujeres que rondan más o menos los treinta años, que viven en Shanghái, que consideran una ciudad bella y conveniente para desarrollar sus proyectos, y continúan buscando su propio crecimiento, el amor y la amistad, enfrentándose a las diferentes situaciones que les depara la existencia en estos momentos de sus vidas.

8.3.1. Fragmento de la serie *Love Yourself* (2020), de la protagonista Sun Yihe

(Imagen: captura de pantalla del episodio 26 de *Love Yourself*)

Tabla 48: Descripción del fragmento 17

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
Love Yourself (2020)	26	8:41-11:43
Sun Yihe acude a la casa de Sam, con quien mantiene una relación sentimental desde hace largo tiempo para plantearle algunas preguntas que considera importantes antes de decidir terminar formalmente con él. Sus dudas giran en torno a si Sam tiene una relación con otra mujer, a la que al parecer acompañó a abortar. Ante las preguntas de ella, Sam intenta justificarse, pero la joven ya no cree en la palabra del hombre ni quiere atender a sus explicaciones, y decide romper la relación con él, pese a los ruegos de él para que continúen. Ella le dice que realmente no es feliz desde hace tiempo, porque todo lo que ha hecho ha sido para intentar satisfacer los deseos de él, pero no los suyos propios. Parece que Sam realmente no la conoce, por lo que Sun Yihe ya no tiene interés en seguir escuchando sus razones, aunque pueda tenerlas. La chica está muy triste y llora, pero logra sobreponerse a sus emociones y acaba marchándose; termina su relación formalmente con Sam y le devuelve		

un collar que éste le había regalado.

Tabla 49: Cuadro sinóptico del fragmento

Tipo de personaje	Sun Yihe (la protagonista): mujer normal Sam (el personaje secundario): hombre normal
Rol que juegan los personajes	Sun Yihe: (ex)novia de Sam Sam: (ex)novio de Sun Yihe
Las relaciones sociales	De Sun Yihe: relación sentimental
Escenario	La puerta de casa de Sam: espacio privado, interior y genérico
Tipo y resolución de conflicto	Conflicto sentimental Quién soluciona el conflicto: Sun Yihe
Estereotipos de género	En este fragmento se evitan los estereotipos de género femeninos convencionales, antes al contrario, se desafían al presentar a una joven que, pese a su sufrimiento, es capaz de poner fin a una relación sentimental que no la satisface. Por el contrario, el personaje masculino mantiene el rol estereotipado de hombre que no quiere aceptar la ruptura de la relación, y no desea entrar al fondo del problema, además de mostrarse poco empático con ella.

Análisis interpretativo del fragmento 17

Este fragmento se centra en la ruptura de la relación sentimental que mantienen la protagonista femenina, Sun Yihe, y su novio, Sam. Sólo aparecen dos personajes; ambos personajes normales de apariencia y complexión normativa, una mujer y un hombre dentro de los cánones actuales: atractivos, delgados, jóvenes. Dado que se trata de una conversación entre ambos

durante su ruptura, estos dos personajes juegan el rol de novios que están a punto de romper su relación.

El escenario de este vídeo es la puerta de la casa del personaje masculino Sam. Sun Yihe se niega a entrar en el domicilio de Sam para mantener la conversación, pero la casa en sí es un lugar privado, y la entrada de la casa puede considerarse un espacio interior.

Dado que el fragmento trata de una ruptura, el conflicto que se muestra en él es sentimental. Aunque la protagonista femenina, Sun Yihe, tiene emociones encontradas y todavía tiene sentimientos hacia su novio, y se preocupa por él, descubre que no es feliz cuando está con Sam, y que ha estado renunciando a sus propios deseos para complacer a su novio. Finalmente, resuelve el problema poniendo fin a la relación. En este sentido se muestra una actitud racional de la mujer antes que emocional al proponer la ruptura. Por lo que se puede decir que este problema sentimental es resuelto por ella.

El comportamiento y las acciones de la protagonista a lo largo de esta secuencia pueden verse como una lucha contra las imposiciones de género del sistema patriarcal. No sólo lucha contra el hecho de que ya no quiere complacer a su novio, sino también contra su yo del pasado, que solía rebajarse y transigir por amor. Del diálogo se desprende que, en la relación pasada entre la protagonista, Sun Yihe, y su novio, ella ha estado fingiendo u obligándose a sí misma a hacer cosas que en realidad no le gustaban, como llevar tacones altos, vestir ropa que no le sienta bien o escuchar música jazz, todo lo cual le gusta a Sam o él quiere que ella haga. El estatus de los dos en esta relación es claramente una relación hombre-mujer bajo la influencia de las convenciones sociales asociadas al sistema patriarcal. El hombre es el sujeto y la mujer es la alteridad. La mujer hace todo tipo de cosas según los gustos y deseos del hombre para complacerle, perdiéndose a sí misma en el proceso. De este modo, Sun Yihe es la imagen estereotipada de una mujer bella, considerada, tolerante, obediente al hombre, tipo “ángel”, dependiente e insegura. La ruptura es la forma que tiene la protagonista de encontrarse a sí

misma y despedirse de su relación. Las palabras de la protagonista Sun Yihe a su novio Sam son muy claras: se da cuenta de la desigualdad que hay entre ellos y de la pérdida de su verdadero yo, de su falta de confianza frente a él y del estado lamentable en el que se encuentra; aunque aún tiene sentimientos hacia él, necesita finalizar la relación para mantenerse fiel a sí misma. Por lo tanto, se puede decir que este fragmento muestra aparentemente la ruptura de una pareja, pero en un sentido más profundo se focaliza en la protagonista femenina, Sun Yihe, que acaba por aceptar que sus relaciones han estado influenciadas por los roles de género que se le han impuesto en el sistema patriarcal; algunos de sus propios rasgos se ajustan a los estereotipos de género convencionales. El personaje secundario masculino es claramente un individuo educado en el sistema dominante que sigue las reglas convencionales. El hecho de que no sepa nada de cómo es ella, de lo que realmente le gusta y de cómo ella ha sido complaciente hasta que le manifiesta que no le satisface la relación, sólo demuestra que desconoce todo sobre la mujer, que no la ha tratado como a una igual, sino que para él ha representado una “otra” incomprensible, situándose él el centro del universo. Esta imagen del hombre que no se ha cuestionado nunca el papel o rol que el patriarcado le ha asignado es también un patrón o estereotipo masculino que aparece a menudo en las obras de ficción. Según el Instituto de las Mujeres (2020), desempeña el típico rol de caballero/príncipe, que se muestra superior a las mujeres en todos los órdenes. Es el tipo de hombre que, aunque no experimenta sentimientos negativos hacia las mujeres, en cierto modo se consideran dueños y protectores de ellas, alguien imprescindible para dirigir sus vidas.

8.3.2. Fragmento de la serie *Love Yourself* (2020), de la protagonista Ren Ran

(Imagen: captura de pantalla del episodio 11 de *Love Yourself*)

Tabla 50: Descripción del fragmento 18

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
Love Yourself (2020)	11	5:13-8:45
Ren Ran y su novio mantienen un encuentro en el puerto y posteriormente en un yate. El hombre felicita a la joven porque se ha comprado una casa, aunque en realidad lo que está mostrando es el malestar que le provoca que ella sea autosuficiente. -¿Por qué no estás feliz? pareces apenado.- Le pregunta ella ante el disgusto que muestra el hombre. La joven intenta convencer a su novio que tener su propia casa la hace sentir orgullosa de ella misma. Luego entran en un velero y el hombre le confiesa sus temores: que cuando se enfaden, ella se irá a su propia casa, a lo que ella responde que no es mala idea. Ren Ran le dice que no piense demasiado en el hecho de que ella tenga su propia casa, que para ella él es muy importante. Entonces Lu Hao le dice que por qué no se casan, aunque sea costoso; un		

abogado se encargará de los papeles necesarios para contraer matrimonio. Ella sonríe y le dice que para ella tener un certificado de matrimonio no es importante, que disfruta más el tiempo cuando están juntos. Pero Lu Hao insiste en que es importante tener un certificado de matrimonio. Acaban sonriendo, el fragmento concluye tácitamente que ella está dispuesta a contraer el matrimonio propuesto por complacer a su novio.

Tabla 51: Cuadro sinóptico del fragmento

Tipo de personaje	Ren Ran (la protagonista): mujer normal Lu Hao (el personaje secundario): hombre profesional
Rol que juegan los personajes	Ren Ran: novia Lu Hao: novio
Relaciones sociales	De Ren Ran: relación sentimental
Escenario	Puerto y yate: Espacio público, exterior y genérico
Tipo y resolución de conflicto	No hay conflicto
Estereotipos de género	El personaje secundario Lu Hao es un personaje que corresponde a la imagen convencional que de los hombres tiene la sociedad patriarcal, así que se corresponde con los patrones estereotípicos de género masculino -estatus, poder, superioridad, asertividad, posesividad- mientras que en el personaje femenino Ren Ran se intenta evitar reproducir los estereotipos de género atribuidos a los personajes femeninos, pero no lo consigue completamente, ya que ella sigue concediendo gran importancia al amor, incluso teniendo total autonomía e independencia

	económica. Se dibuja una mujer que desea ser autónoma, poseer su propia casa, y al mismo tiempo plegarse al deseo del hombre de contraer matrimonio, aunque para ella no sea importante.

Análisis interpretativo del fragmento 18

Este fragmento centrado en la protagonista Ren Ran muestra un encuentro de ésta con su novio, Lu Hao, en la que ella le explica que ha comprado una casa sin contar con él. En este fragmento, estos dos tipos de personajes se clasifican como mujer normal y hombre profesional con un buen estatus económico; el personaje secundario, Lu Hao, es retratado como un empresario importante, un individuo que forma parte de la élite a lo largo del drama; sin embargo es importante destacar el hecho de que este fragmento los dos personajes están en un plano de igualdad: ambos son propietarios, lo que los iguala en estatus social, aunque en un principio él disfrutaba de una mejor posición económica que ella, y de mayor estatus social, a lo que el hombre estaba acostumbrado. Como una pareja durante una cita, los dos interpretan el rol de novio y novia, y la relación que se representa es sentimental.

Los escenarios son el puerto deportivo y el yate: lugares públicos, exteriores que no presentan características que apunten a un determinado grupo de personas.

No hay contradicción ni conflicto en cuanto al diálogo entre ambos por lo que respecta al contenido del fragmento. Sin embargo, cabe destacar que el personaje secundario, Lu Hao, novio de la protagonista Ren Ran, muestra cierto mal humor en este fragmento, y el principal tema de discusión entre ambos gira en torno al motivo de su mal humor; así, se puede ver que el malestar que experimenta es porque ella se ha comprado una casa, y sin contar con él o consultarle, lo que revela su desagrado ante a idea de que la mujer tome sus propias decisiones.

En general, el diálogo entre ambos es una reacción al impacto y a la sorpresa que la actitud de la joven -que ha comprado su propia casa- ha provocado en el hombre, acostumbrado como está a la situación de superioridad y a considerar a la mujer como dependiente. La protagonista femenina confía en su propio esfuerzo, trabaja para ganar dinero y se ha comprado una casa con su propio dinero. Este fragmento muestra una situación un tanto novedosa: que una mujer cuando desempeña una profesión y tiene autonomía económica puede tomar sus propias decisiones. Ren Ran tiene capacidad de trabajo, desempeña una actividad laboral, y no tiene que depender de un hombre para vivir. Comprar una casa sin contar con la ayuda del hombre es un logro que estereotípicamente había sido negado a las mujeres, dada su menor capacidad económica y también a su menor participación en las decisiones importantes de carácter financiero (Roche-Diez, 2015).

La reacción de Lu Hao es típicamente conservadora, ya que piensa que la naturaleza de la relación entre hombres y mujeres se basa en el hecho de que las mujeres necesitan depender de los hombres para vivir: la interpretación que hace Lu Hao es que cuando la mujer tiene la capacidad de obtener esas cosas por sí misma y labrarse una carrera el hombre es prescindible. El hecho de que ella tenga éxito económico parece ser interpretado por él como una merma de su propia noción de masculinidad (Salazar, 2018).

La raíz de este problema es que la protagonista quiere valerse por sí misma y mantener una relación basada en el amor, mientras que su pareja piensa que la relación debe estar basada en la dependencia de la mujer. El personaje de Ren Ran desafía en parte los estereotipos de género, pero no del todo, ya que, aunque es autónoma y tiene independencia económica, sigue siendo una persona que da gran importancia a lo emocional, desea mantener la relación sentimental con su novio y concede gran importancia al amor. Lu Hao, el personaje masculino, tiene una actitud controladora, y tras fracasar en su intento de dominar a Ren Ran en ámbitos como la carrera profesional, el dinero y la residencia, opta por proponerle matrimonio para asegurar la estabilidad de

su relación. Considera de esta forma que casándose con ella él ejercerá el papel dominante, lo cual significa que concibe el matrimonio como forma de subordinar a la mujer.

8.3.3. Fragmento de la serie *Love Yourself* (2020), de la protagonista Karen

(Imagen: captura de pantalla del episodio 23 de *Love Yourself*)

Tabla 52: Descripción del fragmento 19

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
Love Yourself (2020)	23	09:34-11:26
Karen y Yu Tian (su novio) salen a pasear y dialogan. Yu Tian se siente incómodo ante la intimidad que Karen parece tener con su exmarido. Karen, en cambio, cree que Yu Tian se comporta de una manera impropia cuando está delante su exmarido, tratando de mostrar poder sobre ella, lo que la hace sentir incómoda. Karen le dice que si quiere estar con ella, debe aceptar la existencia de su exmarido, Wang Make, porque es el padre de su hijo, Wang Langlang. Luego hablan de las razones por las cuales dos personas se atraen, llegando a la conclusión de que es porque cada uno encuentra en el otro parte de sí mismo.		

Yu Tian concluye diciendo que no le importa la existencia de Wang Make (exmarido) y Wang Langlang (el hijo) de Karen, sino que ella lo elija a él firmemente. Karen no le responde directamente y el fragmento termina con los dos bromeando, pero sin una resolución clara.

Tabla 53: Cuadro sinóptico del fragmento

Tipo de personaje	Karen (la protagonista): mujer normal Yu Tian (el personaje secundario): hombre normal
Rol que juegan los personajes	Karen: novia de Yu Tian Yu Tian: novio de Karen
Relaciones sociales	De Karen: relación sentimental
Escenario	Calle: Espacio público, exterior y genérico
Tipo y resolución de conflicto	No hay conflicto, aunque el hombre insiste a la mujer para que responda si quiere estar con él
Estereotipos de género	Este fragmento por un lado sí que transmite el estereotipo de género asociado a lo masculino, ya que en el diálogo el hombre revela que los machos deben poseer a la hembra, como ocurre en el mundo animal. Se perpetúa la idea de que dos hombres son rivales para tratar de conseguir a la mujer, y se naturaliza esta rivalidad. Por otro lado, se desafía el estereotipo femenino al presentar los deseos de la mujer de ser un sujeto con autonomía, imponiendo que su nueva pareja acepte que tiene un vínculo con su exmarido que debe ser respetado (por el bien de su hijo). La protagonista Karen expresa su insatisfacción y resistencia a ser tratada como un objeto o ser dependiente.

Análisis interpretativo del fragmento 19

Este fragmento es una conversación entre la protagonista femenina, Karen, y su novio, Yu Tian, sobre la relación entre ambos y el ex marido de ella, Wang Make, un personaje secundario. Ambos personajes son una mujer y un hombre normal**.** Aunque a lo largo de la serie Karen es presentada como una mujer profesional en el campo del fitness, esto no se refleja en este fragmento, por lo que, basándonos únicamente en el contenido, la protagonista Karen se clasifica como una mujer normal y corriente, según las variables establecidas para el tipo de personaje. El rol que ejercen en este fragmento es el de novios. La principal interacción social de la protagonista Karen se refiere a una relación sentimental. La escena principal donde transcurre la escena es un lugar al aire libre, es un paseo al lado del mar, un espacio en el exterior, público y genérico. En el fragmento no aparece nadie más, ni personajes de 'relleno', ni viandantes, esta escena transcurre en un espacio genérico porque no apunte a un grupo especial de personas con características específicas.

De hecho, no hay conflicto en este fragmento, sino que los dos hablan de la manera de evitar conflictos futuros. El problema radica en la relación triangular entre Karen, la protagonista femenina, y los personajes secundarios masculinos, Yu Tian y Wang Make. Yu Tian, como novio actual de Karen, y Wang Make, como exmarido, son posesivos con Karen, lo que crea una rivalidad entre ambos, y esa rivalidad hace que Karen se sienta incómoda, lo que Yu Tian descubre, de ahí que mantengan esta conversación.

Por el contenido de este diálogo entre los dos, especialmente por la forma en que se comporta Karen, la protagonista femenina, el segmento no transmite estereotipos de género asociados a lo femenino. Sin embargo, sí transmite estereotipo de género asociado a lo masculino. Se revela cómo el hombre se compara con un animal que debe poseer a la hembra. De hecho, se perpetúa la idea de que dos hombres son rivales para tratar de conseguir a la mujer, se naturaliza esta rivalidad.

Yu Tian cree que esta rivalidad entre él y Wang Make, así como la posesividad que muestra, es natural, y se compara con un animal cuando siente que se ha infringido la soberanía de su territorio. Pero Karen le recuerda que no son animales y que no deberían comportarse así. Yu Tian, en cambio, piensa que son animales y que es normal que se comporten como animales al reafirmar su dominio. La actitud de la protagonista Karen representa la insatisfacción y la resistencia para ajustarse a este estereotipo.

De hecho, el enfoque elegido para este fragmento es muy adecuado para un debate sobre la igualdad de género y el antiguo estatus de considerar a las mujeres como "lo otro", sobre lo que ya escribiera Simone de Beauvoir en *El Segundo sexo* (1948). Si la protagonista femenina hubiera mantenido con más firmeza sus puntos de vista a lo largo del diálogo, habría sido un buen ejemplo para mostrar cómo combatir los estereotipos de género y promover la igualdad entre los sexos. Sin embargo, cuando el personaje secundario masculino, Yu Tian, apela a la naturaleza animal del hombre, el punto de vista de la protagonista femenina, Karen, se debilita, y en lugar de seguir defendiendo sus derechos personales y su individualidad, se limita a hacer todo lo posible por evitar cualquier competencia entre los dos hombres, y subraya que su exmarido Wang Make, no es una amenaza. De hecho, la competencia entre los dos hombres y su posesividad hacia ella es, obviamente, una forma de tratar a Karen como a una "otra", considerándola un accesorio. Si Karen pudiera hacer más hincapié en el hecho de decidir cómo gestionar sus propios sentimientos y relaciones, en lugar de mirar por los sentimientos de los dos hombres que compiten por ella, este fragmento habría destacado en su su desafío del estereotipo de género.

Además,Karen subraya que Wang Make no es una amenaza para Yu Tian, sino el padre de su propio hijo y que, por el bien del niño, es imposible para ella cortar su relación con su padre, y que Yu Tian también debe aceptarlo. Así, ella pone como condición para mantener una relación con Yu Tian que acepte que Wang Make es el padre de su hijo, y que ella es la madre, lo cual es

fundamental para mantener nuevas relaciones.

En conclusión, el tema de discusión y la caracterización de los personajes en este fragmento transmite el estereotipo del hombre que cree que la mujer es un objeto que se posee, y la dificultad para aceptar que ella tiene una relación con otro hombre, de la cual ha nacido un hijo, algo que el nuevo novio deberá aceptar, aunque le disguste. Por otro lado, la comparación con los animales, lo que hace es "naturalizar" la idea de que la posesión y la rivalidad entre hombres es normal, es decir, está en su naturaleza querer poseer a la mujer. Las palabras de la protagonista representan su oposición al pensamiento tradicional. Ella muestra una actitud firme opuesta a la idea de ser un objeto que los hombres pueden poseer. Desde esta perspectiva, en este fragmento se reproduce el estereotipo de género masculino mientras la protagonista femenina desafía el femenino.

8.3.4. Fragmento de la serie *Love Yourself* (2020), de la protagonista Ding Ding

(Imagen: captura de pantalla del episodio 27 de Love Yourself)

Tabla 54: Descripción del fragmento 20

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
Love Yourself (2020)	27	30:30-34:30

Este fragmento se compone de tres sub-escenas con tres escenarios: En el primer escenario, en la calle, una mujer, ex novia de Yang Sirui, está celosa de Ding Ding, y le tira un vaso de agua y escribe palabras insultantes y burlonas con lápiz labial en la ventanilla de su coche. Ding Ding se defiende, toma fotografías de la ventanilla del automóvil y se las envía a Yang Sirui, y luego se marcha. En el segundo escenario, en el gimnasio, Ding Ding hace ejercicios de estiramientos junto con Karen. Las dos conversan sobre el estado de sus relaciones con sus novios. Ding Ding cree que la relación entre ella y Yang Sirui no es romántica y bastante agitada, aunque la disfruta mucho. La relación de Karen atraviesa algunos problemas debido al conflicto entre su novio, Yu Tian, y su exmarido, Wang Make (analizado en el fragmento anterior). Ding Ding cree que Wang Make quiere volver a casarse con Karen y le aconseja que resuelva activamente el dilema triangular al que Karen se enfrenta. En el tercer escenario, El novio de Ding Ding, Yang Sirui, se disculpa con ella por el comportamiento impropio de su exnovia y le limpia las ventanas del auto pintarrajeadas. Ding Ding resta importancia a la ira de la mujer a la vez que descubre que ella y la ex novia de Yang Sirui son tipos diferentes de chicas. Ding Ding reflexiona que no necesita compararse con las exnovias de Yang Sirui, porque ella es única y no tiene intención de cambiar su personalidad para satisfacerlo a él. Ella cree que si Yang Sirui quiere continuar la relación debe ser porque él la acepta como es.

Tabla 55: Cuadro sinóptico del fragmento

Tipo de personaje	Ding Ding (la protagonista): mujer normal Karen (la protagonista, el personaje secundario de este fragmento): mujer normal Yang Sirui (el personaje secundario): hombre normal
Rol que	Ding Ding: novia de Yang Sirui

juegan los personajes	Karen: amiga de Ding Ding Yang Sirui: novio de Ding Ding
Relaciones sociales	De Ding Ding: relación sentimental, relación de amistad, relación de rivalidad
Escenario	Calle (1): público exterior, y genérico Gimnasio: público, interior y genérico Calle (2): público, exterior y genérico
Tipo y resolución de conflicto	Conflicto de relación sentimental Quién soluciona el conflicto: Ding Ding
Estereotipos de género	Este fragmento muestra algunos estereotipos de género asociados con lo femenino, sin duda porque el conflicto principal es la rivalidad que se produce entre las mujeres a causa de un hombre. Además, se pone de relieve el aspecto físico que tanto afecta a la autoestima de las mujeres. En este fragmento, Ding Ding reconoce que no es tan atractiva como otras novias que ha tenido Yang Sirui, su novio actual, con las que se compara físicamente, aunque después llega a la conclusión que ha se der aceptada tal y como es.

Análisis interpretativo del fragmento 20

Este fragmento está centrado en la protagonista femenina, Ding Ding, que muestra cómo ella y Yang Sirui tienen que resolver un asunto de carácter sentimental. Hay cuatro personajes, tres de los cuales son los personajes importantes de toda la serie: la protagonista femenina Ding Ding, Karen y el personaje secundario masculino Yang Sirui, el otro personaje (la mujer ex novia de Yang Sirui) es sólo un personaje secundario esporádico, como una mujer “de relleno”. Dado que el personaje central de este fragmento es Ding Ding, no

nos centraremos en Karen, a pesar de que también es un personaje femenino principal de la serie, cuyo dilema ya se ha analizado en el fragmento 19.

El tipo de personaje de la protagonista Ding Ding, Karen y Yang Sirui son mujeres y hombres de constitución y aspecto normales. De hecho, en este fragmento, Ding Ding es la protagonista y aunque Karen también es una de las protagonistas de esta serie, en este fragmento aparece como un personaje secundario que juega el rol de amiga que escucha a Ding Ding y por ello su personaje es relevante, no un personaje de 'relleno'. Yang SIrui, el personaje secundario masculino, es un hombre profesional en el ámbito de la música, aunque este fragmento no está relacionado con su profesión. Así que este personaje es un hombre común y normal según las variables establecidas para esta categoría.

Respecto al rol que juegan los personajes, Ding Ding es la novia de Yang Sirui y él su novio. Karen es la amiga con quien comparte confidencias. En conjunto, hay un total de tres tipos de interacciones sociales de la protagonista, Ding Ding que se muestran en este fragmento. Hay una relación sentimental con su novio, el personaje masculino secundario Yang Sirui, una relación de amistad con su amiga Karen, y una relación de rivalidad con otro personaje secundario, una mujer que es la fuente del problema que se muestra en este fragmento.

El fragmento completo puede dividirse en tres partes, como ya se ha dicho, que se desarrollan en tres escenarios.

El primero es una zona pública al aire libre, el exterior del estudio donde trabaja el personaje masculino Yang SIrui. Es donde un personaje femenino de 'relleno', produce un conflicto y mantiene rivalidad con la protagonista Ding Ding. No se sabe el nombre de este personaje solo sabemos que es una admiradora y ex novia de Yang Sirui. En este sentido, es un espacio público, exterior y genérico, ya que no apunta a ningún grupo de personas concretas.

La segunda escena es el gimnasio de Karen, el mismo lugar donde suelen reunirse las cuatro protagonistas femeninas. En este lugar, Ding Ding comparte confidencias con Karen sobre la relación que tiene con Yang Sirui. Es un lugar

interior, público y genérico, sin perfil concreto.

La tercera parte se desarrolla en el exterior del gimnasio, es decir, la calle. Ding Ding sale del gimnasio tras terminar su entrenamiento físico y se encuentra con su novio, Yang Sirui, fuera del gimnasio, y ambos se comunican y discuten sobre el problema que ha creado una tercera persona al tirarle un vaso de agua y hacer pintadas en su coche. El espacio de esta escena también pertenece a un entorno público, exterior y genérico que no representan ningún rasgo específico.

El conflicto principal de este fragmento es la rivalidad que se presenta entre las dos jóvenes: una chica a la que le gusta Yang Sirui se acerca a la puerta de Ding Ding, le tira agua a la cara y escribe la palabra "Aeropuerto" en el coche de Ding Ding para burlarse de su figura, ya que esta alusión se refiere a tener escaso pecho. Ella se defiende y luego se comunica con Yang Sirui para comentar el incidente.

Este fragmento transmite diversos estereotipos de género. En primer lugar, el conflicto en sí está causado por la competencia entre mujeres, y el motivo de esa competitividad es un hombre. La chica desconocida es la iniciadora del episodio a lo que Ding Ding responde defendiéndose, sin hacer nada que signifique continuar la competencia con ella. Este tipo de competición entre mujeres por ser la favorita de un hombre es en sí mismo un estereotipo de género que se ve a menudo en los dramas. Además, el fragmento utiliza el insultante término "aeropuerto" (referido a tener los pechos pequeños) cosa que destapa el conflicto entre las mujeres y refuerza el estereotipo femenino según el cual existe un estándar de imagen corporal femenina considerada “correcta” que todas las mujeres deben compartir; de no ser así se entra en la categoría de las “inadecuadas”.

Lo que también hay que tener en cuenta es que del diálogo entre la protagonista femenina Ding Ding y su amiga Karen, así como con su novio Yang Sirui, se desprende que Ding Ding sigue comparándose con otras chicas y tiene que pensar en las diferencias entre ellas, lo que evidencia una cierta

falta de autoestima, ya que parece ser que le preocupa el hecho de no ser la preferida de Yang Sirui. Esta mentalidad busca complacer las preferencias de los hombres, y la presenta a ella como una persona muy preocupada por encajar en la imagen “ideal” de mujer que resulte atractiva para el hombre.

Al final, Yang Sirui limpia la ventanilla del coche para que Ding Ding disculpe las molestias que le ha causado su ex-novia. En este punto, la protagonista Ding Ding ha podido reflexionar y, en lugar de descargar su ira contra Yang Sirui, muestra gentileza y consideración, creyendo que cuanto más celosas estén las otras chicas, más significa que ella es la preferida de Yang Sirui, aunque estos conflictos y contradicciones hayan sido provocados por las anteriores novias y admiradoras de él (recordemos que es un ídolo musical). Ding Ding piensa que, aunque es diferente a las anteriores novias de Yang Sirui, él debe haberla elegido porque tiene cualidades que otras chicas no tienen, así que no necesita cambiar nada. Transmitir estas ideas a Yang Sirui parece ser un acierto, ya que Ding Ding sigue siendo ella misma y su relación con Yang Sirui no se ve afectada; sin embargo, el episodio en sí abunda en la reproducción de varios estereotipos de género. En primer lugar, Ding Ding es retratada no sólo como una mujer gentil y considerada, sino también como perteneciente al tipo ideal que se adecua a lo que desea el varón: alguien que es agradable, complaciente, como un “ángel”. Cuando es agraviada y humillada, no sólo no transfiere malas emociones a su novio, sino que incluso puede comprenderlo y adaptarse, cosa que parece situarla en la categoría de personas que anteponen la valoración del otro a su amor propio. En segundo lugar, aunque Ding Ding finalmente acaba creyendo que su apariencia es aceptable, la razón no es que se valore a sí misma, sino que cree que su apariencia es la que le gusta a su novio, Yang Sirui, y su valoración de sí misma está supeditada a la mirada que su novio proyecta de ella. Es decir, aquí vemos el caso concreto que reduce el valor de la mujer a la “mirada” masculina, como ya puso de relieve John Berger en *Ways of Seeing* (1972), en el que analiza la figura femenina en la pintura, pero que puede ser aplicado perfectamente al

relato audiovisual. O la “male gaze” que ya teorizara Laura Mulvey en su muy conocido ensayo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975).

8.3.5. Fragmento de la serie *Love Yourself* (2020), de todas las protagonistas

(Imagen: captura de pantalla del episodio 21 de Love Yourself)

Tabla 56: Descripción del Fragmento 21

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
Love Yourself (2020)	21	04:50-09:48
Las cuatro protagonistas, Sun Yihe, Ren Ran, Karen y Ding Ding, están haciendo ejercicio juntas en el gimnasio. Sun Yihe menciona que quiere comprar zapatos de tacón, lo que genera reprobación de sus compañeras, porque saben que Sun Yihe compra tacones para complacer a su novio Sam; Sun Yihe en realidad está más acostumbrada a usar zapatillas. Las mujeres le comentan que no tiene por qué esforzarse por complacer a su novio, porque a los hombres normalmente no les importa ni valoran lo que las mujeres hacen para complacerlos. Sun Yihe insiste en que su novio Sam sí que se esfuerza por entenderla. Sus amigas no están de acuerdo. Creen que Sun Yihe ha estado complaciendo a Sam haciendo muchas cosas que a ella no le gustan nada, y Sam nunca entiende en absoluto las preferencias de		

Sun Yihe. Esta se siente infeliz porque sus amigas no la entienden ni la apoyan, e incluso Ren Ran dice que todas esperan que ella no se deje dominar por Sam. La discusión se convierte en una disputa. Para aliviar el ambiente, Karen sugiere acompañar a Sun Yihe a comprar zapatos de tacón, a lo que todas acceden complacidas. En la tienda de Jimmy Choo, Sun Yihe, Ren Ran, Karen y Ding Ding se prueban sus zapatos favoritos. Ren Ran le pide a la empleada de la tienda que les envuelva los zapatos viejos y se calzan los zapatos nuevos como regalo. Ren Ran dice que gastar dinero es una forma de aliviar el estrés. Al final, las cuatro mujeres llevan zapatos nuevos de tacón alto y salen contentas de la zapatería del brazo, gozando del momento y de estar juntas.

Tabla 57: Cuadro sinóptico del fragmento

Tipo de personaje	Cuatro protagonistas: mujeres normales
Rol que juegan los personajes	Las cuatro protagonistas: amigas Sun Yihe: novia de Sam
Relaciones sociales	Entre las cuatro protagonistas: relación de amistad Sun Yihe: relación sentimental con su novio Sam
dEscenario	Gimnasio: público, interior y genérico y Tienda de Jimmy Choo: público, interior y diferencial
Tipo y resolución de conflicto	Conflicto sobre relaciones sentimentales Quién soluciona el conflicto: irresuelto
Estereotipos de género	El tema del que hablan las protagonistas en la importancia de la relación sentimental y las concesiones que a veces hay que hacer para que funcione: se reproduce el estereotipo de género asociado a la feminidad, según la cual las mujeres “deben” llevar zapatos de tacón, y, por tanto, sacrificarse para complacer a los hombres. Aunque las protagonistas muestran deseos de evitar su rol dependiente en la relación romántica, no lo consiguen

	totalmente, ya que al final todas están de acuerdo en ir a comprar zapatos de tacón alto, aunque lo experimenten como una especie de juego o capricho. Al final transigen no se sabe si para disfrutar ellas o para satisfacer los deseos masculinos.

Análisis interpretativo del fragmento 21

El fragmento elegido se centra en las cuatro protagonistas de la serie, y los temas de los que hablan cuando están juntas. En el fragmento seleccionado, las cuatro chicas discuten sobre el estado de la relación entre Sun Yihe y su novio, Sam, que sacan a colación a raíz del deseo de Sun Yihe de comprarse unos zapatos de tacón alto. Sus personajes son todos mujeres jóvenes, dentro del canon de belleza actual, atractivas, que hacen deporte para mantenerse en forma. Las cuatro son sujetos que actúan con autonomía. Sun Yihe también representa el rol de novia de Sam, y el tema principal de su discusión es exactamente ese: las concesiones que hace al novio pueden significar mantener viva la relación sentimental.

Las cuatro protagonistas Sun Yihe, Ren Ran, Ding Ding y Karen charlan entre sí sobre la base de la amistad, y cada una de ellas tiene su propio punto de vista sobre el estado de la relación entre Sun Yihe y su novio, por lo que la relación social entre las cuatro protagonistas femeninas es principalmente una relación de amistad. Además, como el tema de discusión es la relación entre Sun Yihe y Sam, también se trata la relación sentimental de esta (aunque solo lo es por las referencias que hacen las cuatro amigas).

Todo el fragmento está dividido en dos partes e incluye dos escenarios. La primera parte sucede en el gimnasio de Karen, donde las cuatro mujeres están haciendo ejercicio juntas, y Sun Yihe propone ir a comprar zapatos de tacón alto, lo que suscita preguntas de las otras protagonistas femeninas, vinculándolas a la relación romántica de Sun Yihe con Sam. El tema provoca una ligera discusión sobre si compra los zapatos para satisfacción propia o

para satisfacer a su novio, lo que genera cierto malestar a Sun Yihe, que se ve cuestionada en sus decisiones.

La segunda parte, y la segunda escena, es la interacción entre las cuatro protagonistas dentro y fuera de la tienda, ya que las cuatro chicas van juntas a la tienda Jimmy Choo a comprar zapatos de tacón después de finalizar la discusión que se había iniciado en el gimnasio.

La primera escena tiene lugar en el gimnasio, un escenario interior, público y genérico. Este gimnasio es el espacio donde siempre se reúnen las protagonistas; considerando que en el fragmento la cámara sólo se centra en las protagonistas y no aparece ninguno personaje más, no hay rasgos específicos que los identifique como pertenecientes a ningún grupo concreto.

La segunda escena, la tienda Jimmy Choo, es un escenario público, interior, y diferencial. El diálogo entre los personajes femeninos sugiere que los zapatos de tacón alto son un asunto exclusivo de las mujeres, por lo que, en cierto modo, la tienda de zapatos de tacón alto se asocia con la comunidad femenina y las consumidoras. Por lo tanto, esta escena no puede considerarse un espacio genérico, sino un espacio diferencial. También se puede apreciar un claro sesgo de publicitario, porque en las series chinas si aparece alguna marca autentica, representa que hay algún tipo de patrocinio por parte de la marca.

En cuanto al contenido del diálogo, en la primera parte del fragmento seleccionado, cuando están en el gimnasio, el ambiente de las cuatro protagonistas charlando al principio es bueno, pero empieza a no ser muy agradable cuando las amigas cuestionan a Sun Yihe al querer comprar zapatos de tacón alto. El núcleo de este conflicto es la relación romántica entre Sun Yihe y Sam, y los cambios que ha supuesto en la vida de la joven. Ren Ran, Karen y Ding Ding, como amigas de Sun Yihe, saben muy bien que a ella no le gusta ni está acostumbrada a llevar tacones altos, y por eso no dudan en criticar su decisión cuando se enteran de que va a comprarse unos tacones altos para agradar a su novio. Sun Yihe defiende su decisión, y cree que hacer

estas cosas por él es lo correcto, e intenta convencerse a sí misma de que es feliz, mientras argumenta irónicamente que Sam la entiende y valora que se acomode a sus deseos. Sus compañeras le reprochan el hecho de que esté haciendo muchas cosas por su novio que a ella misma no le gustan, como escuchar cierto tipo de música, alterar el estilo de vestimenta que lleva, etc. Sun Yihe se siente cuestionada y molesta ante el interrogatorio de sus amigas. Sin embargo, al final se muestran solidarias con ella, pues no solo acaban la discusión, sino que deciden acompañarla a comprar zapatos de tazón alto, un gesto que revela la sororidad y amistad entre ellas.

En conclusión, el diálogo entre las cuatro protagonistas muestra que el principal conflicto reflejado en el fragmento está relacionado con la relación sentimental de la protagonista femenina, Sun Yihe, y de los cambios que ha introducido en su vida para agradar a su novio, y que este asunto no se ha resuelto en este punto de la trama.

En esta escena se plantea el despertar de la conciencia femenina sobre si se hacen las cosas para satisfacción propia o, por el contrario, para la satisfacción del otro. Sun Yihe representa el rol de la mujer en el pasado (que tenía que poner las necesidades y gustos masculinos por delante de los propios) que se proyecta hacia el presente: es decir, todavía no se ha eliminado por completo la idea de que las mujeres están supeditadas a los hombres y han de satisfacer sus deseos, lo que las lleva a ser complacientes en las relaciones amorosas.

Las preguntas planteadas por las otras tres protagonistas representan el despertar de esta conciencia, un estímulo a las mujeres para que respeten sus propias preferencias y elecciones. El resultado final de la discusión entre las cuatro abre los ojos a Sun Yihe, que es consciente de que está poniendo los deseos de su novio por delante de los suyos propios, pero ésta se resiste a admitirlo e insiste en comprar tacones altos, y considera que compra los tacones altos por propia elección personal.

Esto también puede interpretarse como una señal de que los estereotipos de género convencionales son muy potentes, y la idea de que la mujer debe poner

los deseos del otro por delante de los propios sigue existiendo, aunque esgrima la coartada de que lo hace por elección propia como forma de auto justificarse. La persistencia de los estereotipos de género existe y aunque las mujeres sean conscientes de ellos, no es fácil cambiar los patrones de pensamiento y las ideas convencionales, aunque es evidente que las mujeres empiezan a estar más concienciadas sobre este tema.

Las palabras pronunciadas por las cuatro después de comprar los zapatos de tacón son también un indicio y una esperanza para el despertar feminista, lo que significa que un día las mujeres vivirán para sí mismas, y aunque el camino será duro y largo, las mujeres acabarán imponiendo sus propios deseos.

De hecho, la intención de todo el fragmento es positivo, pues a partir de un hecho aparentemente insignificante, como es ir a comprar zapatos de tazón alto, se profundiza en lo que subyace en este hecho: la necesidad de las mujeres de sacrificar sus propios deseos para satisfacer los de los hombres: se trata de apelar al sentido de independencia de las mujeres, aunque se acepte la dificultad que representa romper con los estereotipos convencionales.

Hay que tener en cuenta el significado de los tacones altos en este fragmento: el uso de tacones altos es un elemento simbólico que se asocia a la feminidad y esta con la subordinación femenina, pues es bastante claro que se eligen, aunque sean incómodos, para satisfacer el deseo masculino; en realidad, los tacones altos no deberían ser sinónimo de feminidad, y tampoco deberían ser un elemento exclusivamente femenino, pero el hecho es que al final las cuatro amigas transigen en ir a comprar zapatos de tacón puede significar la dificultad que tienen las mujeres todavía hoy para poner en primer lugar su propia satisfacción. Pese a que hoy día las mujeres se han incorporado de pleno derecho al mercado laboral, todavía en el relato audiovisual –y también en la realidad– muchas veces se desmerece su inteligencia en favor del aspecto físico como forma de obtener el favor de los hombres y satisfacer los deseos masculinos (Roche Diez, 2015).

8.4. Análisis de fragmentos de escenas de la serie *Nothing But Thirty* (2020)

La serie *Nothing But Thirty* (2020) tiene 3 protagonistas, que son Gu Jia, Zhong Xiaoqin y Wang Manni, por eso se seleccionan cuatro fragmentos en total, tres que se centran en cada una de las protagonistas y un fragmento que se centra en todas ellas juntas. Estos fragmentos seleccionados son numerados del 22 al 25.

Como en los casos anteriores, el objetivo principal es seleccionar estos fragmentos es porque son los más representativos de las protagonistas. Por un lado, desde el aspecto del contenido, los fragmentos seleccionados pueden reflejar las principales características, personalidad y comportamiento del personaje, o incidir en la evolución del personaje, o un punto de inflexión en la historia. Por otro lado, desde el punto de vista de la comunicación y el impacto social, estos fragmentos han tenido una amplia difusión entre el público y han sido reproducidos innumerables veces en las redes sociales. Se puede decir que los fragmentos analizados son muy significativos y representativos de la serie.

Recordemos que esta serie, *Nothing But Thirty* (2020) se centra en las dificultades de la vida y las tribulaciones y avatares a las que han de enfrentarse las mujeres en torno a los 30 años. La historia cuenta las vicisitudes de tres mujeres urbanas que enfrentan múltiples presiones a una edad en la que hay que tomar importantes decisiones.

8.4.1. Fragmento de la serie *Nothing But Thirty* (2020), de la protagonista Gu Jia

(Imagen: captura de pantalla del episodio 5 de Nothing But Thirty)

Enlace del vídeo (con subtítulos en inglés):

https://www.youtube.com/watch?v=gYJUTQM6B6U&list=PLpghCOjR4Qqon5cXWN-zpOY8hO73fZ1JT&index=5

Tabla 58: Descripción del fragmento 22

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
Nothing But Thirty (2020)	5	35:38-40:45
Para ayudar a su esposo, Xu Huanshan, a resolver un problema con un pedido pendiente de fuegos artificiales, Gu Jia tiene que ir a tomar una copa con un cliente. Sin embargo, el cliente la intenta acosar sexualmente mientras están en el bar. Esto enfurece a Gu Jia, que desiste de obtener este pedido y dejar de negociar con el cliente. Cuando Gu Jia regresa a casa, descubre que la niñera no ha recogido a su hijo, Xu Ziyan, que ha ido a la casa de un compañero de clase para una fiesta		

de cumpleaños, de la que ella no se había enterado. Aunque la escuela lo había notificado a las familias, Gu Jia no lo había visto. Al llegar a la casa del compañero de clase de Xu Ziyan, Gu Jia descubre que otros niños están jugando juntos en la sala de estar, pero su hijo no está entre ellos. Se oye un grito de Xu Ziyan que al parecer se ha quedado encerrado en una habitación, no se sabe si intencionada o casualmente. La propietaria de la casa no sabe darle explicaciones, y le dice que quizá el niño se ha portado mal. Sus palabras revelan que ha habido mala intención por parte de esa mujer, apoyada por otras. Gu Yia se apercibe de que el niño ha sido intimidado y de que ha sido encerrado a conciencia. Monta en colera y tras convocar a la propietaria y a otra mujer en una habitación, las insulta y las golpea. Estas declaran que van a llamar a la policía, pero Gu Jia no tiene miedo en absoluto. Dice que es ilegal que se hayan llevado a su hijo a su casa sin su permiso y que es ella quien debía llamar a la policía. Luego se marcha con su hijo. Al llegar, su marido ignora todo lo que ella ha tenido que pasar ese día, pero tampoco tiene ganas de explicárselo. Prefiere relajarse con un baño mientras se dice a sí misma: “30 años y es la primera vez que pego a alguien. Las personas a las que quiero y protejo son más preciosas que la buena reputación”

Tabla 59: Cuadro sinóptico del fragmento

Tipo de personaje	Gu Jia (la protagonista): mujer normal
Rol que juega el personaje	Gu Jia: madre de Xu Ziyan
Relaciones sociales	De Gu Jia: relación familiar, relación hostil con otras madres

Escenario	Espacio privado, interior y diferencial
Tipo y resolución de conflicto	Conflicto vecinal (luego social) Quién soluciona el conflicto: Gu Jia
Estereotipos de género	Aunque este fragmento retrata a una madre fuerte, independiente y con cualidades intelectuales no frecuentes en la representación de la maternidad, el papel fundamental que se observa es el de una madre que no duda en pelearse con otras madres para defender a su hijo. Vemos cómo este fragmento pone el acento en el coraje materno, que no duda en enfrentarse, incluso con violencia, si hace falta, para defender al hijo. Este fragmento podría reproducir el estereotipo de género convencional asociado a la maternidad. Son las madres las que están en casa con sus hijos, y son las madres las que se enfrentan entre sí por los hijos. Los padres no aparecen en este fragmento, y tampoco el padre del niño encerrado, a quien la madre prefiere no contar lo sucedido, no se sabe si para evitar un conflicto mayor, para no preocuparle o porque considera que el padre es irrelevante en este asunto. Por otra parte, vemos el dilema al que se enfrenta de conciliación familiar una madre trabajadora, que ha tenido un día duro de trabajo e incluso hecho frente a un posible acoso sexual.

Análisis interpretativo del fragmento 22

Este fragmento se centra en el personaje de Gu Jia, casada y con un hijo, al que va a recoger a casa de un amigo de la escuela que celebra un cumpleaños. El tema principal es que el hijo de Gu Jia sufre acoso y Gu Jia se enfurece cuando observa que su hijo está encerrado en una habitación. El personaje es aquí una mujer normal, que desempeña el rol principal de madre. El tipo de

personaje de Gu Jia en este fragmento no es sólo el de ama de casa y madre, porque también participa en aspectos laborales de la empresa de su esposo al que ayuda teniendo contactos con clientes que, como en este caso, parece que intenta sobrepasarse con ella. Tradicionalmente, el tipo de personaje de ama de casa se relaciona más con las mujeres dependientes. Sin embargo, en este fragmento se ve que Gu Jia no es una mujer dependiente. Tampoco es una mujer objeto, aunque ella tiene buen físico y dinero, y disfruta de un buen nivel de vida, aunque no tiene todavía un gran estatus social. El tipo de personaje de Gu Jia es más acerca de una mujer normal, trabajadora, que de un ama de casa o mujer objeto.

Es decir, Gu Jia es una mujer que no permanece en el espacio privado ocupándose de los asuntos domésticos, sino que representa a las madres trabajadoras y los problemas de conciliación familiar. Hay dos relaciones sociales que se destacan en este fragmento: una es la relación materno filial, y la otra es la relación hostil, principalmente entre ella y la madre de Muzi, el compañero de guardería de su hijo, que es también la fuente del conflicto en este fragmento.

El escenario principal es la casa de Muzi, el compañero de guardería de Xu Ziyan. Esta escena, por tanto, es un espacio privado, de interior. Al mismo tiempo, esta escena se considera un espacio diferencial que señala a un grupo específico de personas, ya que en este escenario la madre de Muzi invita a los niños a su casa para una fiesta, y además de los niños, también están presentes algunos padres y madres. Aunque estos personajes no tienen planos ni aparecen sus nombres, se puede decir que la mayoría de los presentes son mujeres, lo que hace hincapié en la responsabilidad de las madres en la crianza de los hijos, por lo que se puede juzgar que el espacio de esta escena no es un espacio de significado universal, sino que tiene un cierto componente específico, reducido a las madres con sus criaturas.

En cuanto a la trama, el principal punto de conflicto es que la madre de Muzi se lleva al hijo de Gu Jia sin conocimiento de esta con el pretexto de la fiesta

de cumpleaños. Pero sorprendentemente, durante la fiesta encierra al hijo de Gu Jia en una habitación –se desconoce el motivo– lo que provoca una violenta discusión centre ambas mujeres, llegando incluso a que Gu Jia golpea a la otra mujer y a otra madre.

En este fragmento podemos ver varios estereotipos asociados con las mujeres o lo femenino: el foco de este episodio es mostrar hasta dónde puede llegar una madre para defender a su hijo, lo que sin duda acentúa la identidad de la protagonista como madre, y la representación de la imagen de madre está en sintonía con los estereotipos asociados a la mujer y la maternidad. Para proteger a su hijo, la heroína Gu Jia se enfrenta ella sola contra otras dos mujeres, incluso demostrando gran aptitud física. Hay un viejo dicho chino sobre las mujeres que hace referencia a este estereotipo: “Las mujeres son débiles, pero las madres son fuertes”. Esta frase pertenece a la obra *Xinmin Shuo* (1936) que reúne los artículos de Liang Qichao entre 1902 y 1906, un político y pensador de finales de la dinastía Qing. Quiere decir que las mujeres pueden no tener mucha fuerza física, pero cuando se trata de defender a los hijos son muy fuertes y decididas. En este fragmento se muestra la segunda mitad de este dicho, y se obvia la primera: es decir, que Gu Jia no solo no es débil, sino que aparece retratada como una mujer fuerte y capaz, aunque la referencia que dice la otra madre de que “huele a alcohol” podría representar que se muestra así de decidida porque ha ingerido alguna bebida que la ha vuelto más desinhibida.

Además de la imagen de Gu Jia como madre que defiende a su hijo, este fragmento también reproduce estereotipos de género en otros detalles. En primer lugar, como ya se ha mencionado, el grupo de padres –deberíamos decir madres– que aparece en segundo plano es predominantemente femenino, a pesar de no ser los protagonistas, lo que enfatiza la identidad y la imagen de la mujer como madre y profundiza en la conexión entre la mujer y la maternidad, así como la crianza de los hijos, lo que concuerda con los estereotipos de género convencionales asociados a lo femenino. En este

sentido, no importa si las mujeres salen a trabajar o no, siempre mantienen una relación estrecha con la infancia, la crianza de los hijos, etc. (Roche Diez, 2015; Instituto de las Mujeres, 2020). En este fragmento vemos que el padre no ha aparecido, y que es ella la que ha lidiado primero con un cliente que ha pretendido sobrepasarse, y luego con la madre del compañero de su hijo. Al final, ni siquiera Gu Jia tiene ganas de explicarle a su marido el problema que ha tenido con el niño, no sabemos si por cansancio o por no preocuparle. Esto evidencia también el recurso al estereotipo masculino de desentendimiento de los aspectos domésticos y de cuidado, porque nos podríamos preguntar, mientras la mujer trabaja y va a buscar a su hijo ¿dónde y qué está haciendo el padre de la criatura? El padre del niño no aparece en todo el proceso. Todo el incidente es afrontado y resuelto por Gu Jia en solitario, sin la intervención del padre, lo que refuerza la ausencia del padre en la crianza y educación de los hijos, y es también un estereotipo de género habitual en los roles masculinos. Se deduce, por tanto, que la conciliación entre la vida familiar y laboral parece ser una cuestión que afecte solo a las mujeres, ya que los hombres se despreocupan de los temas de cuidado (EIGE, 2020)

Por último, está el papel de la niñera de la familia de Gu Jia, que se encarga de la limpieza y de cocinar para su familia, que es la que debería haber ido a recoger al niño, que también es una mujer. Esto, en cierta medida, refleja que inconscientemente los guionistas consideran que es la mujer la que se suele dedicar a esta profesión y hace estos trabajos, profundizando en la conexión entre la mujer, las tareas domésticas y el cuidado de la familia, lo que también incurre en estereotipos de género asociados con las mujeres.

8.4.2. Fragmento de la serie *Nothing But Thirty* (2020), de la protagonista Zhong Xiaoqin

(Imagen: captura de pantalla del episodio 12 de Nothing But Thirty)

Enlace de vídeo (con subtítulos en inglés):

https://www.youtube.com/watch?v=ZvewjcmDjbo&list=PLpghCOjR4Qqon5cXWN-zpOY8hO73fZ1JT&index=12

Tabla 60: Descripción del fragmento 23

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
Nothing But Thirty (2020)	12	33:56-43:18
Es el cumpleaños de Zhong Xiaoqin. Se viste cuidadosamente y espera para celebrar su cumpleaños después de salir del trabajo. Sin embargo, recibe una llamada telefónica informándole que el hermano de su esposo tiene problemas en la oficina de policía y no encuentran a Chen Yu, el marido de Zhong Xiaoquin; así que es ella la que ha de ir a resolver el problema, tras lo cual vuelve a casa, bajo la lluvia, avergonzada por lo ocurrido. Su marido, Chen Yu, mientras tanto va a buscarla al trabajo, pero no la encuentra porque		

ya se ha marchado porque ha ido a la oficina de la policía.

Cuando se encuentran en casa, la tensión acumulada hace que Zhong Xiaoqin estalle y discuta agriamente con su marido. Se queja de que él no ha contestado el teléfono ni respondido los mensajes en toda la tarde. Se queja de que, a excepción del pez que tienen en casa, ignora todos los asuntos domésticos, como reparar la cerradura que estuvo rota mucho tiempo, y que provoca que el gato de ella se escape, entre otros reproches. Zhong Xiaoqin acusa a Chen Yu de no preocuparse por ella, ni por el gato ni por la familia, solo del pez, al que adora. La mujer se siente decepcionada ante un cumpleaños tan desafortunado. Pero el marido, Chen Yu no cree haber hecho nada malo, y no es consciente de las razones por las que su esposa está tan enfadada. Chen Yu, al contrario, dice que se casaron para tener una vida relajada y feliz, cosa que enfurece aún más a Zhong Xiaoqin. Ella, airada, tira todo lo que hay encima de la mesa, incluido el pez. De hecho, cuando se rememora su historia, el pez solía ser testigo de su buen matrimonio y relación.

Tras la violenta discusión en la que se plantean que la única solución es el divorcio, ella se va de casa.

Después de sentarse fuera en la escalera y llorar un rato, Zhong Xiaoqin camina por la calle, pasa por una panadería, se compra un trozo de tarta y finalmente encuentra un hotel donde alojarse. Enciende una vela de su cumpleaños y pide un deseo: "Espero que en el futuro todos los días sean mejores que hoy". Luego, sopla la vela.

Tabla 61: Cuadro sinóptico del fragmento

Tipo de personaje	Zhong Xiaoqin (la protagonista): mujer normal Chen Yu (el personaje secundario): hombre normal,
Rol que juegan los personajes	Zhong Xiaoqin: esposa Chen Yu: esposo

Relaciones sociales	De Zhong Xiaoqin con su esposo: relación sentimental
Escenario	Casa de Zhong Xiaoqin y Chen Yu: espacio privado, interior y genérico Calle: espacio público, exterior y genérico
Tipo y resolución de conflicto	Conflicto de relación sentimental Quién soluciona el conflicto: irresuelto
Estereotipos de género	Este fragmento trata de una discusión provocada por la insatisfacción de la protagonista con su pareja y el sentimiento de fracaso que la mujer experimenta ante la actitud pasiva del marido, que no es consciente del deterioro de la relación. Por otro lado, este fragmento muestra la dependencia de la protagonista y el control y poder de decisión del personaje secundario (el marido) en unos aspectos y su dejación en otros. Este fragmento sí incurre en algunos estereotipos de género asociados con lo masculino y lo femenino. Por ejemplo, para los asuntos triviales, como pequeños arreglos domésticos, la mujer espera que sea el marido quien se ocupe, mientras que el marido no tiene habilidades comunicativas y desatiende el aspecto afectivo y emocional de la esposa.

Análisis interpretativo del fragmento 23

La protagonista de este fragmento es Zhong Xiaoqin, representante del grupo de mujeres casadas y sin hijos. El contenido principal es que el día de su cumpleaños ella está irritada con su marido, Chen Yu, debido a una serie de pequeñas cosas que se han ido acumulando; la insatisfacción y la irritación van in crescendo hasta que, tras una acalorada discusión, plantean el divorcio como salida a la crisis que atraviesan. Los personajes principales que aparecen en este fragmento son la protagonista femenina, Zhong Xiaoqin, y el

personaje secundario Chen Yu, su marido. Estos personajes pueden clasificarse como un hombre y una mujer de aspecto normativo, ambos con ocupación laboral. El rol de la protagonista Zhong Xiaoqin en la historia de este fragmento es el de esposa, y el rol del personaje secundario Chen Yu es la de marido. La interacción que se produce tiene lugar en el marco de una relación sentimental.

El escenario principal del fragmento seleccionado, en el que ambos discuten, es su casa, un lugar privado e interior. Sin embargo, desde el punto de vista del contenido del fragmento, es un espacio de significado universal, no uno que se refiera específicamente a un grupo concreto de personas.

El contenido principal del fragmento seleccionado es la discusión entre ambos, lo que origina un conflicto que puede acabar con la ruptura de la pareja, por tanto, un conflicto sentimental. El origen del conflicto es que durante el cumpleaños de Zhong Xiaoqin, después de haberse arreglado mucho, no sólo no tiene una cita romántica con su marido como esperaba, sino que tiene que acudir al rescate de su cuñado, y luego volver a casa bajo una lluvia torrencial en un estado de desánimo. Además, no puede entrar en su casa porque la cerradura no se ha reparado a tiempo, y son todas estas pequeñas cosas que la cansan y la ponen en un estado de furia y angustia que arruinan su buen humor el día de su cumpleaños.

Más adelante, se irrita aún más al ver que Chen Yu, su marido, no tiene ni idea de los problemas a los que se ha enfrentado. Después de entrar en la casa, se percata de que su marido no es consciente de la decepción de ella, dedicándose amorosamente a cuidar de sus peces, cosa que aumenta la ira de ella. Su profunda insatisfacción explota en este momento, lo que acaba resultando en una acalorada discusión con Chen Yu. En el transcurso de la discusión, el gato mascota de Zhong Xiaoqin se pierde al haber dejado la puerta abierta. Desde el punto de vista de Zhong Xiaoqin, ella desea tener una vida agradable, disfrutar de la vida y tener momentos románticos, pero siente que su marido, Chen Yu, no se preocupa por la familia ni por ella. Desde el

punto de vista del marido, él no está de buen humor porque está atravesando un momento difícil en su profesión. Ambos se hacen reproches mutuos y ambos se sienten cansados de su relación. El conflicto entre los dos, irresuelto en este fragmento, se intensifica, lo que lleva a que se planteen el divorcio, algo que ya debe venir de lejos, pues una simple discusión no es motivo para divorciarse.

La discusión entre ambos revela algunas de las características de los dos personajes, algunas de las cuales podrían corresponderse con estereotipos de género. En primer lugar, Zhong Xiaoqin es una mujer que busca el romance y se muestra más dependiente de él que su marido de ella. Por ejemplo, cuando la cerradura de la puerta no funciona, se limita a decirle a Chen Yu una y otra vez que la arregle y luego se queja de que él no ha resuelto el problema; pero, en realidad, ella podría haber resuelto el pequeño problema por sí misma. No es lo suficientemente independiente y espera que su marido resuelva los aspectos que suelen ser atribuido a los hombres: arreglos hogareños, enchufes, pequeños desperfectos, etc.

Por otra parte, muchas de las quejas que ha acumulado contra su marido tienen su origen en el hecho de que ella siente que Chen Yu no ha sido lo suficientemente atento con ella, que la ha descuidado en muchos aspectos. Esto demuestra precisamente su dependencia. Se trata de un estereotipo frecuente en los personajes femeninos. El personaje masculino secundario, Chen Yu, en cambio, es un poco controlador y con poca inteligencia emocional. Zhong Xiaoqin confía en él para resolver algo, pero el marido no es tan diligente como ella querría. El marido es demasiado perezoso e indolente no solo para los arreglos domésticos, sino también para tener detalles románticos con ella y, cada vez que Zhong Xiaoqin plantea un dilema, se limita a dar una solución simple, sin entrar en profundidades. Ser el miembro dominante de la familia y, al mismo tiempo, no ser bueno comunicándose son características que entran dentro de los estereotipos que se suelen asociar a los personajes masculinos. Pero el hecho de que los dos discutan y finalmente planteen el divorcio parece

que ambos asuman que la relación no es satisfactoria. Para la protagonista femenina, Zhong Xiaoqin, por un lado, es una oportunidad para romper con una relación marital dominada por el hombre que no la satisface y, por otro, puede representar un paso hacia la independencia y la madurez y explorar sus propios deseos.

8.4.3. Fragmento de la serie *Nothing But Thirty* (2020), de la protagonista Wang Manni

(Imagen: captura de pantalla del episodio 24 de Nothing But Thirty)

Enlace del vídeo (con subtítulos en inglés):
https://www.youtube.com/watch?v=JCUsM6EXq0M&list=PLpghCOjR4Qqon5cXWN-zpOY8hO73fZ1JT&index=24

Tabla 62: Descripción del fragmento 24

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
Nothing But Thirty (2020)	24	15:30-24:27
En este fragmento hay dos sub-historias: 1) Wang Manni, la protagonista de		

la serie se encuentra en una cafetería con Zhao Jingyu, novia antigua de Liang Zhengxian, con quien Wang Manni tiene una relación. El caso es que ella desconocía que él mantuviera una relación anterior permanente con otra mujer. Parece ser que Liang tiene relaciones con muchas chicas y Wang Manni es sólo una más. Cuando Liang Zhengxian se cansa, Zhao Jingyu es la que tiene que encargarse de desembarazarse de ellas y resolver el problema. Zhao está cansada de ejercer este papel de tener que resolver los problemas a su novio. Pero debido a factores personales, familiares, financieros y de otro tipo, Zhao sigue manteniendo esa relación con Liang Zhengxian, que parece que no va a cambiar en un futuro próximo. 2) Wang Manni se da cuenta de que Liang Zhengxian no ha sido sincero con ella y le ha ocultado que tiene otra relación fija con otra mujer, por lo que propicia un encuentro con él para esclarecer el tema. Wang Manni se encuentra con Liang en un restaurante, y allí discuten sobre su situación: ella no quiere seguir manteniendo esta relación que significa aceptar que él mantenga relaciones simultáneas. Él considera que esa actitud es normal, ya que está soltero, y quiere convencerla de que no interfiera en su relación con la otra chica. Además, le dice que gracias a él tiene ropa bonita, zapatos caros y joyas. Esta referencia enfurece a Wang Manni, que cuando se da cuenta de que todo lo que lleva puesto se lo ha comprado Liang, empieza a desnudarse para devolvérselo. A punto está de quedarse desnuda cuando una camarera se solidariza con ella y le presta ropa. Wang Manni deja todo lo que su amante le ha comprado y abandona el restaurante.

Tabla 63: Cuadro sinóptico del fragmento

Tipo de personaje	Wang Manni (la protagonista): mujer normal Liang Zhengxian (el personaje secundario): hombre normal (vividor)

Rol que juegan los personajes	Wang Manni: novia (amante) de Liang Zhengxian Liang Zhengxian: novio de Wang Manni y de Zhao Jingyu (amante de ambas)
Relaciones sociales	De Wang Manni: relación de rivalidad (entre las dos mujeres) Relación sentimental (entre Liang y Wang Manni
Escenarios	Cafetería: Un espacio público, exterior y genérico, Restaurante: un espacio público, interior y genérico
Tipo y resolución de conflicto	Conflicto de relación sentimental Quién soluciona el conflicto: Wang Manni
Estereotipos de género	En este fragmento vemos que la protagonista femenina -que desconoce que su novio tiene una novia antigua fija- desafía los estereotipos de género al plantar cara al dominio que ejerce su amante sobre ella y afrontar la ruptura. Sin embargo, también reproduce en cierta manera el estereotipo de género según el cual entre las mujeres suele darse una relación de rivalidad; también se encuentra el estereotipo masculino del hombre que mantiene varias relaciones sentimentales simultáneas, que lo encuentra normal, pero las oculta.

Análisis interpretativo del fragmento 24

La protagonista de este fragmento es Wang Manni, la representante del grupo de solteras y sin hijos de las tres protagonistas femeninas. Este fragmento seleccionado puede dividirse en dos partes. Una es el encuentro de la protagonista con la novia antigua de Liang (al que considera su novio) y la segunda es la ruptura entre Wang Manni y Liang Zhengxian cuando se entera de que él tiene otra amante en Hong Kong, con la que mantiene una relación de muchos años.

La primera parte tiene lugar en una cafetería por iniciativa de la novia de Liang Zhengxian en Hong Kong, Zhao Jingyu, que invita a Wang Manni a tomar un

café para mantener una charla en la que le desvela que ella es novia de Liang desde hace tiempo.

La segunda parte de la historia es cuando Wang Manni rompe con Liang Zheng Xian después de darse cuenta de la farsa de su relación con este, y del tipo de persona que es, capaz de mantener dos relaciones simultáneas o cambiar con frecuencia de amante.

Hay tres personajes que aparecen en este fragmento seleccionado, que son el personaje femenino principal, Wang Manni, el personaje masculino secundario Liang Zhengxian, y el personaje femenino Zhao Jingyu. Wang Manni es una de las protagonistas de esta serie, Liang Zhengxian es uno de los personajes secundarios, y aunque el personaje femenino Zhao Jingyu ejerce un papel crucial en este fragmento, no es un personaje importante en toda la serie, así que no se analiza en esta investigación. Según las variables de la categoría del tipo de personajes, Wang Manni es una mujer normal, trabajadora, mientras Liang Zhengxian, es más bien un hombre convencional adinerado: tiene buen físico y un estatus social alto, y utiliza esta situación para tener varias novias al mismo tiempo. La serie no habla de su carrera, pero por las palabras de Zhao Jingyu, su antigua amante, se desprende que la fama y el dinero que tiene proviene de su familia en Hong Kong, por eso, él aparece más bien como un hombre aprovechado, lo que se diría un vividor.

La protagonista femenina, Wang Manni, ejerce el rol de novia de Liang Zhengxian; a los ojos de Zhao Jingyu y Liang Zhengxian, Wang Manni es una amante. El rol de Liang Zhengxian, en cambio, es la de su novio a los ojos de Wang Manni. Y en este momento del fragmento, ella se da cuenta claramente que Liang Zhengxian también era novio, o amante, de Zhao Jingyu.

La relación principal de la protagonista mostrada en este fragmento es de rivalidad con Zhao Jingyu y la relación sentimental con Liang Zhengxian.

Como ya se ha mencionado, este fragmento se puede dividir en dos partes. La primera, la escena en la que Wang Manni charla y toma café con Zhao Jingyu, tiene lugar en los asientos al aire libre de una cafetería que está situada cerca

del barrio en el que vive Liang Zhengxian, que Wang Manni no conoce. La escena es exterior, en un espacio público, genérico, pues no tiene un perfil o alude a ningún grupo concreto.

La segunda parte, el lugar donde Wang Manni y Liang Zhengxian rompen, es un restaurante, y este espacio es también un espacio público, interior y que tampoco está relacionado con ningún grupo determinado, por lo que también se considera genérico.

No cabe duda de que el principal conflicto de este fragmento es sentimental. La primera parte se centra en la relación de rivalidad entre Wang Manni y Zhao Jingyu, y el motivo de la rivalidad es Liang Zhenxian, porque ambas son novias o amantes de él, aunque Wang Manni desconoce que su novio tiene otra amante. A pesar de su relación de rivalidad, esta conversación entre ellas no es conflictiva, sino casi de complicidad. Al principio, Wang Manni piensa que Zhao Jingyu quiere alardear de ser la verdadera novia de Liang Zhenxian, pero la verdad es justo lo contrario: Zhao Jingyu la cita para que que Wang Manni se dé cuenta de la realidad y no siga sus propios pasos, lo que en cierta forma es un gesto de honestidad por parte de Zhao Jingyu.

En la segunda parte, la conversación entre Wang Manni y Liang Zhengxian se centra más en el conflicto causado por la relación sentimental entre ambos, momento en que se desvela la ocultación y el engaño al que la ha sometido el hombre que ella creía que era su novio en exclusiva.

Liang Zhengxian es un hombre en realidad inmaduro y convencional: sobre el amor tiene ideas abiertas cuando le conviene, pero no está dispuesto ni es capaz de garantizar la fidelidad afectiva. Cree que ofreciendo dinero, joyas, y estatus es suficiente para compensar la infidelidad. Esto resulta inaceptable para Wang Manni, que cree que una relación así es indigna. La relación entre ambos ha llegado a un punto muerto. Después de la conversación entre los dos, al final ella opta por romper, poniendo fin a la relación y a este conflicto sentimental.

Este fragmento está plagado de estereotipos de género. El primero es la

relación de rivalidad entre las mujeres, que parecen competir por un hombre. La relación de rivalidad entre Wang Manni y Zhao Jingyu puede verse claramente a través del diálogo entre ellas, aunque las dos son mujeres que han sido engañadas y heridas por Liang Zhengxian; al principio hay recelo entre ambas, que se desprende de sus palabras: por ejemplo, cuando Zhao Jingyu menciona el billete de barco comprado por Liang Zhengxian, la primera intuición de Wang Manni es pensar que se trata de un alarde fantasioso de Zhao; otro ejemplo es cuando Zhao Jingyu confiesa que piensa que Wang Manni es diferente a otras mujeres y que podría ser una amenaza para su estatus, razón por la cual fue al lugar de trabajo de Wang Manni para buscarle problemas. Todas estas son rivalidades evidentes entre mujeres, aunque el origen del problema no sea ellas mismas, sino su relación con el mismo hombre. Este tipo de relación femenina de competir por el amor de un hombre crea hostilidad entre ellas, cosa que encaja en el estereotipo convencional.

Sin embargo, el hecho de que Zhao Jingyu quiera hablar con Wang Manni muestra que esta ha adoptado un rol generoso, al advertirle de que su novio suele cambiar de chica con frecuencia, mientras que ella permanece.

El segundo punto es la situación en que se encuentra Wang Manni y su elección. Lo que Liang Zhengxian le dice a Wang Manni y esta no niega, es el bienestar material y el estatus social de que disfruta por estar con él. Pero ella no está dispuesta a seguir con la relación, y en un deseo de mantener su dignidad, Wang Manni se despoja en público de las prendas de ropa que Liang Zhengxian le ha comprado, hasta darse cuenta de que todas ellas, excepto el bolso, fueron regalos que él le hizo. Es difícil juzgar si se trata de una mujer independiente o dependiente de los hombres, pero en este fragmento se muestra que la joven es consciente de la situación de dependencia que tiene hacia el que creía su novio, de manera que tiene la necesidad de mostrarle que es capaz de prescindir de los regalos que le ha hecho. Por la ropa y las joyas que le devuelve a Liang Zhengxian, se ve que acepta y disfruta mucho de los objetos materiales que este le da. Si Liang Zhengxian no tuviera

múltiples relaciones sentimentales, Wang Manni no habría roto con él, y no habría rechazado la lujosa vida que le proporciona este hombre. En otras palabras, aunque la propia Wang Manni trabaja y tiene sus propios ingresos, depende de los hombres para tener una vida más lujosa y de mayor calidad. Y la propia existencia de este hecho concuerda con los estereotipos de género de la feminidad y la masculinidad. Liang Zhengxian es una persona de mentalidad tradicional porque intenta utilizar su estatus y su riqueza para mantener sus múltiples relaciones afectivas. Así es como mantiene su relación con Zhao Jingyu, y cree que debería ser también con Wang Manni. Él cree, en su soberbia patriarcal, que a ella le favorece mantener la relación con él, de modo que piensa que no solo es beneficioso para él, sino también para ella.

El estatus social alto y las condiciones de vida superiores del personaje secundario masculino, Liang Zhengxian, revierten también en las condiciones y estatus social de la protagonista femenina, Wang Manni. De este modo, esta relación desigual, jerárquica, está en consonancia con las relaciones convencionales entre hombres y mujeres, y por tanto perpetúa y reproduce los estereotipos de género asociados a lo masculino y lo femenino.

Se sostiene la idea de que el estatus social y las condiciones de vida de las mujeres dependen de la situación de sus novios, maridos o amantes. Según algunas investigaciones recientes chinas muestran que los hombres son a menudo la principal fuente económica de una familia. Son la principal fuerza laboral en las actividades de producción, mientras que las mujeres están más centradas en las tareas domésticas no remuneradas. Incluso después de que las mujeres ingresen al ámbito laboral y participen en actividades productivas, no reciben las mismas oportunidades y trato que los hombres, y una mayor parte de sus ingresos se invierte en gastos familiares. En este sistema, los hombres determinan la calidad de vida de las mujeres y las hacen más dependientes de ellos (Chizuko Ueno, 2020).

Las opiniones que expresa Liang Zhengxian y el modo de vida lujoso de Wang Manni antes de romper con él, incluyendo el estatus social de Zhao Jingyu, su

anterior amante, confirman este aspecto. Puede decirse que el desenlace de la relación, y lo que Wang Manni dice durante la ruptura puede ser interpretado como un desafío a los convencionales estereotipos de género en un contexto patriarcal que queda bien reflejado en este fragmento.

8.4.4. Fragmento de la serie *Nothing But Thirty* (2020), de todas las protagonistas

(Imagen: captura de pantalla del episodio 13 de Nothing But Thirty)

Enlace del vídeo (con subtítulos en inglés):

https://www.youtube.com/watch?v=IyMVHlElxaE&list=PLpghCOjR4Qqon5cXWN-zpOY8hO73fZ1JT&index=13

Tabla 64: Descripción del fragmento 25

Serie de ficción	Episodio	Time in y Time out
Nothing But Thirty (2020)	13	14:30-18:40
Gu Jia, Zhong Xiaoqin y Wang Manni, las tres amigas se reúnen en unas Aguas Termales para la celebración del 30 cumpleaños de Zhong Xiaoqin.		

Las tres buenas amigas discuten sus ideas y expectativas cuando van a cumplir 30 años. Gu Jia espera obtener más seguridad. Dice que todavía se enfrenta a una gran presión financiera debido a los préstamos de la empresa y el de su propia su casa. Esto la hace sentir insegura. Wang Manni siente que ya tiene una vida satisfactoria, con una familia feliz y condiciones de vida aceptables; ella expresa su esperanza de quedarse en Shanghai para trabajar duro, pero también consideraría trasladarse a Hong Kong si tuviera la oportunidad, porque su novio Liang Zhengxian vive allí. (Hay que recordar que este fragmento ocurre antes de que la joven se entere de que su novio le es infiel, narrado en el episodio 24). Zhong Xiaoqin, quien acaba de celebrar su 30 aniversario, dice que no desea nada, y comunica a sus dos amigas que acababa de recibir el certificado de divorcio. Su postura ante la vida es que si se considera que la vida no es buena, entonces hay que cambiar con valentía para intentar conseguir una vida mejor. Con respecto a la actitud de Zhong Xiaoqin y su elección de divorcio, tanto Gu Jia como Wang Manni le expresan su apoyo y bendiciones.

Tabla 65: Cuadro sinóptico del fragmento

Tipo de personaje	Las tres protagonistas: mujeres normales
Rol que juegan los personajes	Amigas que comparten confidencias
Relaciones sociales	De las tres protagonistas: relación de amistad
Escenario	Agua termales Espacio público, exterior y genérico
Resolución de conflicto	No hay conflictos
Estereotipos de género	Según los temas sobre los que charlan las protagonistas en este fragmento, las tres protagonistas están más preocupadas por sus necesidades personales y espirituales, y no presentan

	muchas características que revelen estereotipos de género asociados a los personajes femeninos. Al contrario, las tres son conscientes de sus propios deseos, que parece ser que van a poner por delante al cumplir años. Una, Zhong Xiaoqin ha decidido divorciarse, y aunque al principio crea sorpresa en las demás, al final todas creen que es lo mejor y se desean suerte mutuamente. Wang Manni espera un mejor desarrollo tanto de su trabajo como de su relación sentimental con su novio, y Gu Jia espera poder resolver los problemas que aún tiene en la empresa y obtener más seguridad económica.

Análisis interpretativo del fragmento 25

El fragmento elegido es uno en el que las tres protagonistas están juntas en unas aguas termales. El momento es el día después del cumpleaños de Zhong Xiaoqin, tras divorciarse de su marido Chen Yu. Están celebrando el cumpleaños como buenas amigas.

Por lo tanto, los personajes principales de este fragmento son estas tres protagonistas femeninas que ocupan el rol de mujeres de aspecto normal que actúan en la sociedad como sujetos autónomos, sin relación con otro tipo de mujer, como la mujer objeto, ama de casa, la de relleno o incluso el “ángel”. La relación entre las tres protagonistas es de amistad.

Lo que hacen las tres cuando se reúnen para hablar es darse un chapuzón en unas aguas termales, que es un espacio público, exterior y genérico que no alude a ningún grupo específico de personas con unas características concretas.

El contenido de su conversación versa más sobre el 30 cumpleaños de Zhong Xiaoqin, lo que lleva a una discusión sobre la llegada de la treintena en las mujeres y sus sentimientos al respecto, y no hay contradicción ni conflicto en el contenido de la trama en sí.

El contenido del diálogo entre las tres protagonistas femeninas es importante para analizar si este fragmento transmite estereotipos de género o los desafía. El contenido de su diálogo puede dividirse en dos partes principales. La primera parte del diálogo trata del hecho de cumplir 30 años. Las tres protagonistas femeninas se acercan a los treinta años – o los han cumplido– y sienten curiosidad y nerviosismo por pasar de ser veinteañeras a treintañeras. Zhong Xiaoqin dice que no ha pedido ningún deseo y que no ha experimentado ningún cambio después de cumplir los 30; su vida sigue siendo la misma de siempre. Gu Jia exprea su deseo de vivir una vida más segura, y su deseo se basa en el hecho de que su familia dirige una empresa de fuegos artificiales, y los fuegos artificiales son originalmente un producto de riesgo, y a la vez que ha de hacer frente al pago de una hipoteca. El deseo de Wang Manni de ir a Hong Kong está relacionado con su relación sentimental con Liang Zhengxian (del que todavía ignora que tiene otra amante, como se ha explicado en el fragmento 24), y con un posible cargo de vendedora de una marca de lujo. Ir a Hong Kong podría significar una oportunidad de ascender en la escala laboral. No hablan demasiado de hombres ni de amor, sino más bien de sus esperanzas, basadas en las realidades a las que se enfrentan, y sobre sus proyectos de futuro.

En la segunda parte, Zhong Xiaoqin confiesa a las otras dos que se ha divorciado, lo que sorprende a sus amigas. Cree que su matrimonio y su relación con Chen Yu era insatisfactoria, y cree que si no hace cambios el resto de su vida previsiblemente no mejorará; cree que el divorcio al menos le dará una salida, con un 50% de posibilidades de mejorar. Pese a la sorpresa inicial, recibe el apoyo de las otras dos amigas. Aunque el divorcio suena como algo negativo, Zhong Xiaoqin consigue escapar de su opresivo matrimonio, y quiere centrarse en la búsqueda de sus propios objetivos: ella está saliendo de una relación desigual que la incomoda, y escoge la libertad en lugar de estar atada por un trozo de papel que la atrapa en un matrimonio infeliz.

Del diálogo entre las tres protagonistas femeninas se desprende que las tres

tienen personalidades diferentes, pero el fragmento desprende complicidad y sororidad, de manera que en este sentido no hay una expresión o transmisión de estereotipos de género convencional. Las tres están decididas a prestar más atención a su propia situación, más acorde con sus propias preferencias. Hay una breve mención al novio de Wang Manni, Liang Zhengxian, pero se trata más bien de una desconfianza hacia este personaje, sobre el que sus dos amigas le advierten que debe protegerse. (Hay que recordar que este fragmento es elegido del episodio 13 mientras el fragmento 24 es elegido del episodio 24 de la serie. Este fragmento ocurre después del fragmento anterior. Es decir, en este momento Wang Manni todavía no sabe que es engañada por su novio, Liang Zhengxian, y sus conflictos sentimentales no han sido explorados). Aparte de eso no hay ninguna otra discusión sobre el tema de los hombres y el amor. Este fragmento básicamente no transmite ni muestra estereotipos de género convencionales asociados al rol femenino, sino más bien los desafía al presentar a tres amigas que comparten confidencias y deciden apoyarse mutuamente en sus decisiones.

8.5. Resumen de los resultados y discusión por categoría de análisis

Para avanzar en el análisis de contenido de las series de ficción chinas actuales protagonizadas por un grupo de mujeres, y comprobar si reproducen o desafían los estereotipos de género, tanto femeninos como masculinos, se han seleccionado los fragmentos anteriores (del 1 al 25), a los que se ha sometido a un pormenorizado análisis interpretativo. Como se dijo en capítulos anteriores, estos fragmentos han sido seleccionados porque se hicieron muy populares en las redes sociales en China, convirtiéndose incluso en virales. Eso demuestra el alto interés de la ciudadanía china en los contenidos vehiculados a través de las series de ficción centrada en las vidas de jóvenes veinteañeras o treintañeras. Esos fragmentos no son suficientes para analizar completamente las series de ficción ni conocer su estilo general, pero sí son

suficientemente significativos como para que se propaguen por las redes y capten el interés de la audiencia. Se pueden encontrar diversas razones para tal éxito: por ejemplo, es posible que las protagonistas expresen ideas que resuenan entre el público o los internautas; también podría deberse a que en estos fragmentos se abordan conflictos intensos que conectan emocionalmente con el público; también se puede contemplar que abordan temas novedosos, que presentan situaciones poco convencionales o que finalizan de manera inesperada para lo que la audiencia espera. Las posibilidades interpretativas de por qué estos fragmentos y escenas conectaron con el público son muchas. Por eso el segundo nivel de análisis se ha centrado en estos fragmentos, para completar así el análisis global de las cuatro series realizada en el capítulo 7.

Aunque estos 25 fragmentos por sí solos no bastan para reflejar la complejidad de las cuatro series en su conjunto, unidos al análisis global llevado a cabo de los personajes y las tramas, nos puede dar una idea bastante aproximada de los intereses de la ciudadanía china actual. Estos fragmentos analizados tuvieron una amplísima difusión en redes, lo que significa que si contienen o desafían los estereotipos de género bien podrían influir en la audiencia y contribuir a la reproducción o desarticulación de esos comportamientos en la vida y actitudes de la ciudadanía, ayudando, además, a configurar el imaginario colectivo, siguiendo la inicial teoría del cultivo de Gerbner, que nos ha servido de inspiración, así como las ulteriores adaptaciones de su teoría.

Según hemos visto en el apartado teórico, los contenidos audiovisuales tienen una gran importancia en la permanencia o transformación de las mentalidades. Una amplia difusión significa que son vistos por un gran número de espectadores e internautas que reciben viejas o nuevas formas de representación de hombres y mujeres. La reproducción de convencionales estereotipos de género, según los estudios de productos audiovisuales que hemos referenciado en el apartado teórico, producirían un impacto negativo cuando se trata de conseguir la igualdad entre los sexos, mientras que si el

contenido de los productos audiovisuales presenta situaciones que desafían o evitan los estereotipos, quizá tengan un impacto positivo a la hora de conseguir mayor independencia y autonomía de las mujeres y a eliminar las desigualdades por razón de sexo que se han aceptado como si fuesen naturales.

A continuación, se presenta un resumen de los contenidos de los fragmentos según las categorías que se han utilizado en este análisis de contenido.

8.5.1. Tipo de personajes: la normatividad es la regla principal

Generalmente, del tipo de personajes de las protagonistas y personajes secundarios masculinos de los fragmentos seleccionados son mujeres y hombres normales, según se define en los trabajos de Inmaculada Sánchez-Labella Martín (2016), Núñez Domínguez (2008), y el grupo de investigación Admira (2013). Según hemos podido analizar, la mayoría de las mujeres entran dentro de la mujer normales, no son retratadas como mujer objeto que tienen de todo como buen físico, dinero o fama, ni como mujer de 'relleno' o ama de casa. Por su parte, la mayoría de los personajes masculinos también son retratos como hombres normales, no como hombres de "relleno", ni según el nuevo concepto de "nueva masculinidad" (que todavía no ha aparecido en las series chinas) o amos de casa (que tampoco se corresponde con la realidad) aunque aparecen tipo de personaje masculinos como hombres profesionales y, en algún caso, como hombre adinerado, aprovechado o "vividor".

Hay algunas situaciones específicas que conviene poner en relieve.

Una se refiere al tipo de personaje de Jin Xiaoni, una de las protagonistas de la serie *Youth Fight* (2019). Aunque el personaje puede ser considerado como una mujer normal desde la perspectiva de toda la serie, en el fragmento seleccionado este personaje es presentado como una mujer dependiente, así que según la definición en las variables establecidas para la categoría de tipo de personaje, en ese fragmento Jin Xiaoni se acerca más a la figura del ama

de casa aunque nunca la vemos hacer las tareas domésticas, solo la vemos representar el rol de esposa que espera a que su esposo vuelva a casa tras el trabajo.

Hay tres personajes secundarios masculinos que se corresponden con las características de hombre profesional, son Zhou Xun, un personaje secundario de la serie *Twenty Your Life On* (1ª temporada, 2020), Jiang Lanzhou, un personaje secundario masculino de la serie *Twenty Your Life On* (2ª temporada, 2022) y Lu Hao, un personaje secundario de la serie *Love Yourself* (2020). Estos tres personajes suelen aparecer como hombres profesionales con poder y estatus social elevado, pero en los fragmentos seleccionados los personajes Zhou Xun y Lu Hao solo interactúan con las protagonistas femeninas en los aspectos sentimentales, razón por la cual sus características profesionales no se destacan demasiado. Mientras en el fragmento donde aparece el personaje Jiang Lanzhou como el jefe de Liang Shuang, éste le ofrece un plan para solucionar su problema, pero Liang Shuang no lo utiliza, sino que soluciona el problema con su forma personal, así que las características profesionales de Jiang Lanzhou tampoco se han destacado mucho.

Asimismo, un personaje secundario masculino Liang Zhengxian, de la serie *Nothing But Thirty* (2020), es más bien un hombre convencional, lo que se podría considerar un “aprovechado” sin demasiados escrúpulos, que dispone de un alto estatus social y económico gracias a la situación de su familia de Hong Kong, que le permite vivir bien y mantener al mismo tiempo varias relaciones sentimentales.

También recordamos que, en los fragmentos seleccionados, aparece un personaje como hombres de ‘relleno’. Este personaje de ‘relleno’ es Zhao Youxiu, un personaje secundario de la serie *Twenty Your Life On* (1ª temporada, 2020), que aparece en el fragmento 11. Es un fragmento que se centra en la discusión de todas las protagonistas sobre el comportamiento sexual entre amantes, mientras los otros dos personajes secundarios masculinos también están hablando sobre la intimidad cuando uno de ellos reserva la habitación

del hotel. El personaje Zhao Youxiu aquí en este fragmento es un hombre de ‘relleno’ porque como simple cliente del restaurante, su aparición marca el fin de discusión de los otros dos personajes secundarios masculinos sobre la conveniencia de reservar una o dos habitaciones para su próximo encuentro con la chica. Zhao Youxiu no ha participado nada en la discusión del tema.

En las series analizadas y fragmentos seleccionados las protagonistas femeninas no parecen mucho como ama de casa, mujer objeto ni de ‘relleno’. Casi todas las protagonistas y personajes secundarios aparecen como tipos de personajes normales, y sólo unos pocos aparecen como ama de casa y hombres profesionales. La gran mayoría de los personajes secundarios son masculinos.

En otras palabras, las series de chinas actuales que se centran en la historia y el desarrollo de grupos femeninos tienden a utilizar mujeres normales como personajes principales, que desarrollan una ocupación profesional, mientras los hombres son también normales, pero aparecen como secundarios. Estas series prefieren contar historias que muestran el desarrollo y el crecimiento de las mujeres después de experimentar varias dificultades personales. Tampoco aparecen muchos personajes femeninos catalogados como ama de casa, como si de alguna manera el ser ama de casa se hubiera convertido en algo desfasado. En estas series televisivos con una perspectiva femenina, en primer lugar, se asegura que las mujeres dominen la historia. Ellos casi siempre son del tipo de hombre profesional. Es decir, parece que se intente evitar la creación de personajes estereotipados, aunque esto no se consigue del todo. Y vale la pena señalar que en la representación de papeles secundarios masculinos aparecen muy pocos tipos –por no decir ninguno– que pudieran entrar en lo que se denomina “nuevas masculinidades”, es decir, aquellos que con capaces de aceptar sus debilidades, sus vulnerabilidades, sus inseguridades emocionales y profesionales, etc., tal y como los que define el grupo de investigación Admira (2013) o Salazar (2018). Se puede decir que, si bien las series de ficción que se centran en la vida de las mujeres han mejorado

la posición de las mismas en sus tramas y han reafirmado su capacidad para ingresar a la esfera pública y participar en actividades profesionales, esto no ha reducido ni debilitado la posición dominante de los hombres en la mayor parte de las historias.

En todas las series analizadas, así como en los fragmentos seleccionados, no aparecen otros tipos de personajes que no sean mujeres femeninas y hombres masculinos (por ejemplo, no aparecen en ningún momento mujeres con un aspecto más masculino u hombres con ciertos rasgos femeninos); tampoco aparecen hombres dependientes de las mujeres o con menor estatus que ellas. Es decir, las series de ficción actuales de China que se focalizan en la historia y el desarrollo de un grupo de mujeres prefieren las mujeres y los hombres de aspecto *normal* como su principal tipo de personajes. Por *normal* se debe entender que se evitan los personajes que no encajan con lo que habitualmente se ha considerado *femenino o masculino,* huyendo de extremismos, extravagancias o pintoresquismo: no se representan tipologías de personajes que no se adecuen a los modelos tradicionales, aunque las situaciones presentadas sí pueden desafiar los estereotipos convencionales, como ya ha quedado descrito en el apartado anterior.

8.5.2. Roles que se desempeñan: más trabajadoras sin renunciar al papel de esposa, novia e hija

De los 25 fragmentos analizados, hay 20 fragmentos que se centran en una única protagonista femenina. En 7 de estos 20 fragmentos el rol que juega la protagonista está relacionado con un asunto laboral o de amistad, apareciendo como trabajadora o amiga; en el resto de los 13 fragmentos, la protagonista femenina desempeña el rol de esposa, novia o hija. Y en los 5 fragmentos que presentan a las protagonistas juntas ellas siempre desempeñan el rol de amigas.

Este resultado, por un lado, puede estar relacionado con el hecho de que la

mayoría de los clips seleccionados para el análisis, es decir, aquellos fragmentos que tienen un alto número de visualizaciones en internet, se basan en escenas de relaciones de las protagonistas con otros personajes secundarios, mayoritariamente hombres o familiares, no con las otras protagonistas, por lo que es bastante lógico que las protagonistas están desempeñando el rol de novia, ex novia, esposa o hija en la mayoría de estos fragmentos.

Por otro lado, también se evidencia que los estereotipos de género siguen reproduciéndose con frecuencia en la mayoría de estas series, en las que a los personajes femeninos todavía les cuesta deshacerse de las identidades tradicionalmente asociadas con las mujeres. como esposa, novia, madre o hija. En consonancia con lo anterior, los personajes secundarios masculinos con los que interactúan las protagonistas desempeñan los roles de maridos o novios, y en menor medida amigos. Es el corolario de aparecer en situaciones que tienen como trasfondo mayoritario las relaciones afectivas.

En los fragmentos en los que aparecen todas las protagonistas, suelen jugar el rol de amigas, reforzando en este sentido las relaciones de solidaridad y complicidad entre mujeres. En este sentido se puede considerar que se desafía al estereotipo femenino sobre la rivalidad femenina. Sin embargo, como hemos dicho, siguen apareciendo algunas protagonistas que juegan el rol de novia, esposa o madre. Por ejemplo, en el fragmento 6 sobre el encuentro de las protagonistas de la serie *Youth Fight* (2019), una de las razones que conduce al encuentro de las chicas es el conflicto entre la protagonista Yu Hui y su novio, Lin Sen. En la reunión, las chicas intercambian opiniones sobre las relaciones sentimentales de todas ellas. Además, en el fragmento 11, dónde se reúnen las protagonistas de la serie *Twenty Your Life On* (1ª temporada, 2020), la protagonista Luo Yan juega el rol de novia y discuten sobre el posible comportamiento sexual a adoptar en el viaje con su novio. Además, Sun Yihe de la serie *Love Yourself* (2020) saca a colación su relación sentimental cuando está con las otras protagonistas, y adopta el rol de novia preocupada por cómo

satisfacer los deseos de su novio; Gu Jia de la serie *Nothing But thirty* (2020) también menciona su estrés como una ama de casa cuando está junto a las demás.

Es decir, los papeles de novia, esposa, madre o hija siguen siendo roles habituales con los que la audiencia está familiarizada (pues no en vano todas las personas tenemos lazos familiares que nos identifican), pero los personajes femeninos de estas series también empiezan a jugar otros papeles que estaban menos presentes, como sujetos autónomos que ejercen una profesión que las dota de identidad (Gallego, 2021). Esta nueva representación de mujeres independientes, menos centradas en las relaciones familiares que en las profesionales llama poderosamente la atención del público, que comparte y visualiza repetidamente estos fragmentos, lo que evidencia un vivo interés por estos nuevos modelos femeninos que están sustituyendo en el imaginario colectivo a los modelos convencionales. El surgimiento de imágenes femeninas con ricas connotaciones y personalidades complejas y diversas es un reflejo de las expectativas que el público tiene sobre el comportamiento femenino en la sociedad, y representa un interés genuino por el proceso de auto despertar y concienciación de las mujeres (Si, 2023).

8.5.3. Las relaciones sociales: lazos sentimentales que siguen centrando la atención

También es interesante ver en estos fragmentos cómo se transmiten o no los estereotipos de género a través de las interacciones y relaciones sociales que entablan las protagonistas.

De los 20 fragmentos seleccionados que se centran en una sola de las protagonistas femeninas, en algunos se muestra sólo un tipo de interacción o relación social, mientras que en otros se pueden encontrar varios tipos de interacciones. De los 20 fragmentos, 14 muestran una relación sentimental, 5 fragmentos muestran una relación laboral de la protagonista, 5 fragmentos

muestran una relación familiar de la protagonista y 4 fragmentos muestran otro tipo de relaciones como la relación de rivalidad, relación de amistad y relación de negocios en una ocasión. (En total suma más de 20 porque en algunos fragmentos hay varios tipos diferentes de interacciones).

En los fragmentos seleccionados en los que aparecen todas las protagonistas principalmente muestran la relación de amistad entre ellas.

Dado que el matrimonio homosexual es hasta ahora ilegal y no está reconocido en la legislación china, las relaciones sentimentales que aparecen en todas las series son entre un hombre y una mujer, es decir heterosexuales.

Siendo el papel ejercido con frecuencia el de novia, esposa, hija o madre son las relaciones familiares y sentimentales las que más se representan en estas escenas. El análisis interpretativo de los fragmentos elegidos muestra que las relaciones sentimentales copan la mayor parte de las tramas y problemas de los personajes, siguiendo las relaciones familiares. Dado que los fragmentos seleccionados son los que mayor difusión han obtenido en las redes sociales, podría entenderse que las relaciones sentimentales entre los dos sexos siguen siendo un tema al que los espectadores prestan más atención. Sin embargo, la excesiva exhibición de las relaciones sentimentales y familiares dificulta la representación de una mujer no estereotipada que tenga otros intereses vitales, profesionales o artísticos. 14 de los 20 fragmentos seleccionados que se centran en una sola de las protagonistas tienen las relaciones sentimentales como su principal *leit motiv* y 5 representan relaciones familiares (recordando que algunos fragmentos no solo representan un tipo de relación social de las protagonistas), lo que abunda en la idea de que son este tipo de relaciones las que ocupan el centro vital de las mujeres. Sin duda estas series chinas han intentado introducir otras tramas y argumentos en su desarrollo, pero no deja de ser una evidencia que a la sociedad le interesan mucho más los avatares sentimentales y personales de las mujeres que sus logros profesionales, que son representados con mucha menor frecuencia. Esto lleva a que se reproduzcan estereotipos de género convencionales, según los cuales las

mujeres otorgan centralidad a los problemas sentimentales en mucha mayor medida que a los problemas profesionales o de otra índole. Sin duda es positivo que se representen los aspectos laborales y profesionales de las jóvenes actuales, pero todavía no han logrado desplazar de la representación audiovisual los aspectos más típicos y convencionales.

8.5.4. Escenarios: belleza y moda como referentes femeninos

El escenario donde transcurren las acciones representadas también es interesante de analizar, porque aparecen entornos novedosos, como el laboral o de ocio (termas, gimnasio, yate, restaurantes, tiendas, etc.); o por el contrario escenarios convencionales como el hogar

Recordamos que las variables que establecemos para esta categoría son exterior, interior, público, privado, genérico y diferencial. Es importante recordar aquí las definiciones de espacio genérico y espacio diferencial, que podría generar confusión. Sánchez-Labella Martín (2016) define espacio diferencial aquellos espacios destinados a un colectivo o tipo de personajes en concreto, y un espacio genérico aquel que no representan ningún rasgo específico que lo identifique como pertenecientes a un grupo en concreto.

La mayoría de los escenarios de los fragmentos seleccionados son genéricos, lo que quiere decir que no tienen rasgos específicos que los identifiquen como pertenecientes a un sexo determinado. Pero también han surgido algunos escenarios especiales que pueden apuntar a grupos concretos.

Por ejemplo, el fragmento centrado en la protagonista Xiang Zhen de la serie *Youth Fight* (2019) tiene como escenario la redacción de una revista de moda, donde la mayoría de los trabajadores son femeninos, lo que refuerza la idea de la relación entre mujer y la moda; o el escenario donde se encuentra casi siempre la protagonista, Jin Xiaoni, de la misma serie. El espacio es su casa donde ella siempre espera a su esposo. Es su espacio como ama de casa, algo que está muy relacionado con el estereotipo femenino.

También aparece un espacio diferencial en la segunda temporada de la serie *Twenty Your Life On* (2022), en el fragmento centrado en la protagonista Duan Jiabao. El escenario es un salón de belleza destinado a un grupo de mujeres. Además, en el fragmento de la serie *Love Yourself* (2020) que reúne a todas las protagonistas aparece el escenario de una tienda de zapatos femeninos, que también es un espacio diferencial que señala al grupo de mujeres como sus consumidoras. Estos dos escenarios son espacios públicos que se acostumbra a asociar por defecto como frecuentados por mujeres.

Por último, el espacio que aparece en el fragmento centrado en Gu Jia, una de las protagonistas de la serie *Nothing But Thirty* (2020), es un espacio privado interior y diferencial. De hecho, es un espacio privado porque es la casa de un personaje. Lo que hace especial a este espacio es el ambiente y la ocasión. Es una fiesta infantil, por lo que aparecen los padres de los niños. En realidad, la mayoría de los adultos en este espacio son las madres, ya que los padres están en gran parte ausentes. Así que este escenario es considerado como un escenario diferencial destinado al grupo de madres. Pese a que en los hogares conviven hombres y mujeres, una fiesta infantil parece que sea un acontecimiento donde solo las madres ejercen un papel, lo que entronca con los estereotipos de género relacionados con la maternidad. Los padres no aparecen en estas fiestas infantiles.

Se puede deducir por tanto que, aunque las series pretendan eludir los estereotipos de género, estos siguen existiendo y son evidentes en la mayor parte de las escenas. En algunos casos los escenarios que se eligen son los que propician la aparición de estereotipos de género (revista de moda, casa familiar o de esposa, fiesta infantil), y en otros son los estereotipos los que conducen al uso de esos escenarios (salón de belleza y moda, tienda de zapatos); en cualquiera de los dos casos, el análisis de los fragmentos muestra que se recurre con frecuencia a la reproducción de estereotipos convencionales, y que hay muchas menos ocasiones en que se eludan o evite su utilización.

8.5.5. Resolución de conflicto: Las mujeres toman la iniciativa ante los problemas sentimentales

De los 5 fragmentos de estas cuatro series de televisión (recordemos que de la serie *Twenty Your Life On* incluimos dos fragmentos porque tiene dos temporadas) en los que las protagonistas aparecen todas juntas, hay un fragmento en el que las protagonistas hablan tanto de sus relaciones sentimentales como de sus carreras; dos fragmentos en los que la discusión principal es sobre las relaciones entre hombres y mujeres, un fragmento en el que la discusión principal es sobre problemas personales pero relacionado con la situación laboral, y un fragmento en el que las protagonistas hablan de aspectos de la vida, en general. La mayoría de las protagonistas femeninas muestran una actitud más segura, centradas en ellas mismas cuando abordan temas relacionados con las relaciones sentimentales, mientras que cuando discuten temas laborales se muestran más preocupadas o agobiadas, lo que podría dar a entender que las mujeres están mucho más familiarizadas, por su socialización, con los asuntos afectivos que con los temas de ámbito profesional. Una situación similar se refleja en los resultados de los análisis de los fragmentos que se centran en una sola de las protagonistas.

Del total de 20 fragmentos en los que se centra en una protagonista, 18 fragmentos reflejan algún tipo de conflicto, grande o pequeño, de los cuales 11 están relacionados con los afectos; 7 de estos 11 fragmentos representan una situación en la que la protagonista inicia una ruptura o divorcio. En los otros 4 fragmentos, 2 de ellos muestran que la protagonista femenina desea suavizar o superar la disputa con su pareja, y 2 muestran a los personajes secundarios masculinos iniciando el divorcio o la ruptura.

Estos resultados podrían reflejar, en primer lugar, el hecho de que son las mujeres las que suelen tomar la iniciativa de romper una relación cuando esta las hace sentirse infelices o les infringe algún daño que consideran lesiona su

dignidad; es una de las formas más comunes en las que las series de televisión muestran hoy en día un nuevo modelo femenino y su sentido de la independencia. También, teniendo en cuenta que los fragmentos seleccionados para el análisis son los que han sido ampliamente difundidos en las redes sociales, se puede suponer que las tramas en las que se presenta la ruptura con un hombre inadecuado son también las escenas más esperadas por los espectadores. Como hemos visto, es frecuente la representación del momento en que se escenifica la ruptura sentimental, casi siempre iniciada por la mujer, que manifiesta su deseo de no estar atada a una relación sin afecto. Esto es sin duda una evitación del estereotipo de género convencional, según el cual la mujer aceptaba con resignación situaciones sentimentales para no dañar a la familia. Esta es una nueva manera de representar la autonomía e independencia de las mujeres, que adquieren conciencia de sus propios deseos, que saben identificar y se atreven a tomar decisiones arriesgadas ante situaciones que las hacen infelices.

En comparación, hay un total de 6 fragmentos en los que la protagonista se enfrenta a un dilema laboral, pero excepto el fragmento de Liang Shuang en la segunda temporada de la serie *Twenty Your Life On* (2022), en el que la protagonista femenina resuelve el dilema de forma independiente, en los demás fragmentos, o bien el dilema no se resuelve o la protagonista femenina resuelve el problema con la ayuda de un hombre. Como resultado, se puede ver que las series de ficción centradas en mujeres han recurrido a situar a los personajes femeninos en ambientes laborales, pero en términos de la trama lo que se muestra no es tanto la capacidad de las mujeres para hacer frente a diversos tipos de conflictos en el lugar de trabajo, sino que más bien reflejan situaciones en las que han de enfrentar dificultades, son sometidas a agresiones o han de establecer relaciones de competencia. Los personajes femeninos suelen encontrarse con dos tipos de dilemas en el entorno laboral: la competencia virulenta con sus compañeras de trabajo a causa de los celos, o la situación de inferioridad a la que se ven abocadas respecto de los líderes

masculinos, que siempre tienen mayor poder y prestigio que ellas. Hay dos ideas que ayudan a perpetuar los estereotipos de género en estas series: una es la representación de relaciones de rivalidad entre mujeres, y el otro es el hecho de que los hombres tienen siempre un estatus más elevado que ellas y dominan en el lugar de trabajo. De alguna manera de esta forma se reproducen convencionales estereotipos de género que inciden en la idea de que las mujeres son menos aptas para el trabajo o tienen menos capacidad para acceder a los puestos de decisión que los varones. Esto remite al estereotipo de género según el cual aunque ambos, hombres y mujeres, trabajen fuera de casa, las mujeres siguen siendo las encargadas de las tareas doméstica; este hecho rebaja su imagen de responsabilidad y autoridad laboral, mientras que los hombres continúan manteniendo la imagen de autoridad en el ámbito profesional (Roche Diez, 2015).

8.5.6. Estereotipos de género: disminuyen, pero no desaparecen

Las cuatro series tienen un total de 17 protagonistas femeninas. Observando las cuatro series en su conjunto, la gran mayoría de las protagonistas femeninas no están asociadas con una imagen concreta: aparecen diferentes estados civiles y parentales y diferentes entornos educativos y familiares. La mayor parte de ellas permanecen solteras. Con la excepción de Karen en *Love Yourself* (2020) y Gu Jia en *Nothing But Thirty* (2020) que están relacionadas con la maternidad debido a que ambas tienen un hijo. También está Jin Xiaoni en *Youth Fight* (2019), que deja brevemente su trabajo para ser ama de casa porque contrae matrimonio –aunque luego se divorcia–, e insiste en tener un hijo, es madre después del divorcio y vuelve al trabajo para criar a su hijo, lo que no deja de representar un tipo particular de mujer.

Las otras protagonistas no tienen identidades que se asocien comúnmente con lo que tradicionalmente se ha considerado femenino. En los fragmentos seleccionados para el análisis, a excepción de la protagonista Ding Yixuan, de

Twenty Your Life On (2022) en la segunda temporada, y la protagonista Ding Ding, de *Love Yourself* (2020), que muestran caracteres angelicales y dulces, y la protagonista Gu Jia, de *Nothing But Thirty* (2020), que muestra la imagen de una fuerte madre de familia, las otras 14 protagonistas femeninas no tienen identidades asociadas habitualmente a los modelos estereotípicos de mujer centrados en el espacio doméstico, pues todas ellas mantienen su actividad laboral, tienen objetivos y metas profesionales y proyectos de vida propios.

Sin embargo, esto no significa que estas series no propaguen estereotipos de género en absoluto, y no sólo sobre las mujeres, sino también sobre los hombres. Los estereotipos de género relacionados con la mujer que se pueden observar en los fragmentos seleccionados son la inestabilidad emocional, la dependencia y las relaciones de rivalidad entre personas del mismo sexo.

En cuanto a la estabilidad emocional, los estereotipos convencionales de género suelen identificar a las mujeres como más sentimentales e inestables emocionalmente y a los hombres como más racionales y estables en lo emocional (Roche Diez, 2015; Instituto de las Mujeres, 2020) Este estereotipo de género no es infrecuente en los fragmentos seleccionados. En *Youth Fight* (2019), la protagonista femenina Xiang Zhen, cuando se entera de que la columna que escribe en la revista donde trabaja ha sido cancelada, se precipita inmediatamente a la sala de reuniones para preguntar por qué, y luego corre a pedir explicaciones a la redactora jefe, lo que revela cierta impulsividad y ausencia de templanza.

La protagonista, Qian Beibei, derrama lágrimas y se abofetea a sí misma por la ruptura, mientras que su novio, Shen Yan, no muestra ninguna otra emoción. Jin Xiaoni monta un escándalo porque su marido, Song Yi, le pide el divorcio, mientras éste se limita a observarla en silencio. Yu Hui llora porque no ha conseguido vender el guion que escribió y ha sido ignorada por los jefes, mientras que su novio, Lin Sen, también siente remordimientos e impotencia, pero no derrama lágrimas. Más tarde, cuando se reúnen las protagonistas femeninas, Yu Hui tampoco deja de llorar porque su relación y su trabajo no

van bien. Escenarios similares se pueden encontrar en las otros tres series, como en el caso de Jiang Xiaoguo en la segunda temporada, que, tras ingerir alcohol, regaña a sus compañeros y colegas durante una cena porque se siente agraviada por su trabajo; Sun Yihe en la serie *Love Yourself* (2020) no contiene las lágrimas cuando va a casa de su novio Sam para romper formalmente con él, y en *Nothing But Thirty* (2020), la protagonista Zhong Xiaoqin, vuelve a casa con muchas quejas pero encuentra a su marido soso e indiferente, y llora copiosamente tras decidir divorciarse de él. En general, los personajes femeninos tienden a expresar más emociones y de forma más obvia que los masculinos, especialmente el acto emocional del llanto. Los estereotipos de género convencionales consideran que el llanto es un comportamiento emocional femenino, y que las mujeres son más inestables emocionalmente que los hombres. Además, se cree que los hombres son fuertes, y que el llanto es un signo de debilidad, un rasgo de comportamiento que siempre se atribuye a las mujeres, pero casi nunca a los hombres (Sánchez-Labella Martín, 2015; Roche Diez, 2016)

En estas series a menudo vemos que los personajes masculinos son más introvertidos en sus expresiones de tristeza, y sólo parece que puedan permitirse sentirse deprimidos, mientras que los personajes femeninos son más directos, derraman lágrimas, berrean, o montan una escena, etc. De hecho, llorar es sólo una reacción emocional normal de los seres humanos, no exclusiva de hombres o mujeres, y no debería considerarse una expresión emocional de un determinado sexo. Al mismo tiempo, la estabilidad emocional está relacionada con la personalidad de un individuo, no con su sexo. Los fragmentos de las cuatro series transmiten y profundizan en algunos estereotipos de género en cuanto suelen reflejar la inestabilidad emocional de las mujeres mientras tienen a presentar a los hombres como inexpresivos emocionalmente hablando.

La dependencia también es un aspecto considerado común de las actitudes que suelen distinguir a los hombres de las mujeres. Se trata del estereotipo

que incide en la creencia de que las mujeres son más dependientes y los hombres más independientes. En las cuatro series, especialmente en los segmentos que tratan el tipo de relaciones que se establecen entre personajes, hay casos individuales de dependencia femenina, sobre todo en las series centradas en un grupo de mujeres más juvenil, donde los personajes femeninos principales Xiang Zhen, Qian Beibei, Jin Xiaoni y Yu Hui muestran todos ellos dependencia respecto a sus novios en sus relaciones sentimentales, excepto Ding Lan, cuyas relaciones se encuentran condicionadas por su madre. En el fragmento centrado en la protagonista femenina Zhong Xiaoqin de la serie *Nothing But Thirty* (2020), como he mencionado en el análisis anterior, se evidencia que también es una mujer dependiente, que confía más en su marido, Chen Yu, para resolver los problemas y los asuntos de la casa, que en ella misma.

Pero no todos los personajes femeninos tienen características dependientes. Por ejemplo, Ren Ran en *Love Yourself* (2020) es la que, gracias a que adquiere su propia casa y tiene un trabajo estable y bien pagado, lo hace todo sin depender de la ayuda de su novio, Lu Hao, lo que hace que este no pueda ejercer el dominio que desea y le provoque, en cambio, una sensación de inseguridad. Liang Shuang en *Twenty Your Life On* (2022), por ejemplo, ha ido resolviendo activamente los problemas a su manera a lo largo de las dos temporadas, ciñéndose a su propio punto de vista y no confiando ciegamente en los consejos o soluciones que le da el personaje masculino.

Estas series con perspectiva femenina y protagonizados por un grupo de mujeres son un aspecto clave para retratar a las mujeres y calibrar tanto su autonomía como su dependencia. Los estereotipos suelen asociar la autonomía con los hombres y la dependencia con las mujeres, mientras que la mujer independiente de la nueva era tiene un sentido más fuerte de sí misma, que es lo que estas series con perspectiva femenina intentan retratar. Sin embargo, en las situaciones relacionadas con las emociones, como son las relaciones sentimentales, sigue habiendo una tendencia a representar a las

mujeres como más dependientes, pegajosas y preocupadas por la intimidad, lo que hace que los personajes femeninos sean reflejados con un menor sentido de autonomía personal. Esto también contribuye a extender y que se mantengan en la sociedad los estereotipos de género sobre la autonomía y la dependencia diferenciada en ambos sexos.

Hay otro estereotipo que está muy presente en estas series, y es la relación de rivalidad entre las mujeres. Aunque las relaciones entre los grupos de protagonistas femeninas en las cuatro series son muy cordiales, sigue habiendo algunos momentos que insisten en la competencia y hostilidad entre mujeres, especialmente relaciones de rivalidad debidas a la competencia por los hombres y el amor. En tres de las cuatro series analizadas hay episodios de este tipo en mayor o menor medida. Jin Xiaoni, de *Youth Fight* (2019), compite con su antigua mejor amiga por su novio, Yu Fan, en su primera relación, y más tarde en su matrimonio sospecha que su marido, Song Yi, le es infiel, y a menudo monta una escena.

El fragmento de *Love Yourself* (2020) centrado en Ding Ding retrata a otra mujer que le salpica la cara con agua debido a sus celos. En *Nothing But Thirty* (2020), también aparece la rivalidad y la hostilidad entre mujeres, ya que el matrimonio de Gu Jia se ve amenazado por otra mujer, y Wang Manni es engañada por un hombre infiel que ha mantenido una amante a sus espaldas durante años. Además de la rivalidad a causa de los hombres, también se muestra en ocasiones rivalidad por intereses laborales. En definitiva, las relaciones de rivalidad entre mujeres tienen más de una manifestación en estas cuatro series. Este estado de rivalidad entre mujeres incide a veces en esos estereotipos de género convencionales que ya no descansan en la realidad actual, sino en el imaginario tradicional (Narbona Carrión, 2017). Por lo tanto, estas escenas contribuyen sin duda a la perpetuación y difusión de estereotipos de género, cuando bien podrían desafiarlos representando las relaciones entre mujeres desde otra perspectiva, como la complicidad o la colaboración, como está ocurriendo en algunas de las nuevas series, como por

ejemplo *Creedme (Unbelievable,* 2019) o la más reciente *Night country* (2024) en la que dos mujeres policías muy diferentes colaboran estrechamente hasta resolver los casos que investigan.

Además de los estereotipos de género sobre las mujeres, también existen estereotipos de género sobre los hombres, que se reflejan principalmente en las características machistas. Por ejemplo, en el fragmento de *Love Yourself* (2020) en el que Ren Ran es la protagonista, su novio Lu Hao, en lugar de alegrarse de que su novia se haya comprado una casa, se siente incómodo porque cree que las mujeres deben depender de los hombres, y que son los hombres los que deben tener la iniciativa en estos asuntos. Otro ejemplo, Chen Yu, marido de Zhong Xiaoqin en *Nothing But Thirty* (2020), también es un hombre convencional que toma decisiones sobre las cosas de la casa según sus propias preferencias y no se preocupa lo suficiente por su mujer, Zhong Xiaoqin, ignorando sus sentimientos. También hay personajes masculinos que connotan posesividad, como en la secuencia centrada en Karen de *Love Yourself* (2020), en la que su novio, Yu Tian, se compara a sí mismo con un animal, siendo la mujer la presa y el ex marido de Karen el rival con quien tiene que competir por la hembra. Atribuye comportamientos animales a los hombres, lo que naturaliza que los hombres compitan y luchen por las mujeres.

Las mujeres y los hombres, en la realidad, tienen una personalidad versátil. Aunque todavía hay muchos hombres con comportamientos tradicionales acordes con un sistema de organización patriarcal, y muchas mujeres que han sucumbido y se han acostumbrado a esta mentalidad, lo que refrendaría estas imágenes estereotípicas, también es verdad que hay muchas más personas que viven de forma diferente, y que se están diluyendo y erosionando estos modelos convencionales y siendo sustituidos por unos patrones de comportamiento más igualitarios.

Por lo tanto, si la dirección de las telenovelas y series a la hora de retratar personajes y contar historias reproducen los esquemas del pasado y siguen perpetuando los estereotipos de género convencionales, éstos se mantendrán

de manera indefinida y condicionarán el modo de pensar del público en general, por lo que será difícil que la ciudadanía modifique la percepción estereotipada del mundo para pensar y actuar por sí misma. Las series de ficción no sólo reflejan la realidad para despertar la empatía de la audiencia, sino que también pueden transmitir el modo en que el mundo está cambiando, pueden difundir modelos nuevos de identificación y pueden ser instrumentos efectivos de transformación social que combata la desigualdad y apueste por una sociedad igualitaria donde todos los seres humanos sean equivalentes.

9. Análisis comparativo de las series de ficción

Todas las cuatro series de ficción a analizadas en este trabajo se centran en las peripecias de grupos de mujeres como protagonistas: en dos de ellas sus protagonistas son veinteañeras y en las otras dos sus protagonistas son treintañeras. Por ello se realiza un análisis comparativo con dos objetivos.

Por un lado, se trata de ver qué diferencias o puntos en común tienen las distintas series de televisión a la hora de retratar a personajes femeninos de la misma edad, y qué diferencias o similitudes hay en las perspectivas desde las que se desarrollan las tramas y; por otro lado, también se trata de hacer un resumen retrospectivo de los análisis anteriores sobre los rasgos de los personajes, así como de los contenidos de las tramas de forma comparativa para facilitar las posteriores conclusiones de los resultados de la investigación.

9.1. Comparación entre las series *Youth Fight* (2019) y *Twenty Your Life On* (2020 y 2022)

El primer objeto que se analizará comparativamente son las dos series de televisión protagonizadas por mujeres veinteañeras.

En primer lugar, se hará una breve comparación de las dos tramas. Ambas series están protagonizadas por mujeres veinteañeras; *Youth Fight* (2019) ha

tenido una temporada, mientras que *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) ha tenido hasta ahora dos temporadas, en 2020 y 2022, y la productora tiene la intención de continuar con una tercera temporada, como se insinúa al final de la segunda.

En Douban, una red social china de películas, series de televisión, música y libros con contenido generado por los usuarios (UGC), las dos series han sido calificadas por los internautas con una puntuación de 4,8 sobre 10 para *Youth Fight* (2019) y de 6,3 y 8,0, respectivamente, para las dos temporadas de *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) a fecha de 15 de enero de 2024. Esto demuestra que *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) tiene un índice de aprobación más alto que *Youth Fight* (2019)

En los capítulos 7 y 8, se ha realizado un análisis de las características básicas de los personajes principales de estas series de televisión y del contenido de los fragmentos representativos ampliamente difundidos, con el objetivo final de comprobar si se difundían, eludían o desafiaban los estereotipos de género, tal y como fue conceptualizado en el marco teórico de esta investigación. El siguiente análisis comparativo se basará también en estos dos aspectos.

9.1.1. Análisis comparativo entre *Youth Fight* (2019) y *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) atendiendo a las características de los personajes

Por un lado, los análisis comparativos tienen en cuenta las características básicas de las protagonistas femeninas, tal y como fueron determinadas en el apartado metodológico.

Hay cinco protagonistas en el grupo de *Youth Fight* (2019); en cambio, en las dos temporadas de *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) hay cuatro protagonistas en cada una de las temporadas. El título *Youth Fight* podría significar la lucha que hay que llevar a cabo por uno mismo cuando se es joven. Y el título *Twenty Your Life On* significa que a los veinte es una edad en la que hay que hacerse cargo de la propia vida. Ambas series de ficción pone atención

en las mujeres veinteañeras en un momento en que acaban sus estudios e inician sus profesiones.

Las cinco protagonistas de *Youth Fight* (2019) tienen una imagen similar, con pocas diferencias corporales, siendo casi todas altas, delgadas y guapas, mientras que las cinco protagonistas de las dos temporadas de *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) (cuatro protagonistas en la primera temporada y la incorporación de una quinta en la segunda) tienen diferencias más marcadas: Liang Shuang, es alta, delgada y guapa, mientras Jiang Xiaoguo es bajita y de aspecto más corriente. También está la mediana, delgada y de pelo corto Luo Yan, la regordeta y mona Duan Jiabao; en la segunda temporada, Ding Yixuan, no destaca por su cuerpo y aspecto, pero tampoco puede decirse que sea fea. La imagen de las cuatro protagonistas de la segunda temporada ha cambiado un poco, todas se han vuelto más refinadas y atractivas: visualmente las diferencias de aspecto entre las protagonistas no son tan evidentes como en la primera temporada, pero sigue habiendo ciertos rasgos de carácter. Las protagonistas femeninas de *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) son más diversas que las de *Youth Fight* (2019), y más cercanas a la realidad, más acordes con la población femenina real.

Además, es importante de destacar que las historias de ambas series ocurren en ciudades grandes de China. Los trasfondos de la serie *Youth Fight* (2019) principalmente son Pekín y Shenzhen, mientras el escenario de la serie T*wenty Your Life On* (2020 y 2022) es Shenzhen. Todas ellas son ciudades económicamente desarrolladas. Estos escenarios significan que las protagonistas de ambas series son urbanas de una clase social media acomodada, que se gradúan en universidades de élite y tienen posibilidad de aspirar a cada vez mejores oportunidades de empleo y trayectorias laborales diversificadas.

El segundo punto es la relación entre los personajes secundarios masculinos y las protagonistas femeninas. En la serie de ficción *Youth Fight* (2019) hay un total de 14 personajes secundarios masculinos importantes, y la aparición de

cada uno de ellos implica una relación afectiva con una de las 5 protagonistas femeninas. Cada uno de los 14 personajes masculinos aparece como novio, enamorado o se siente atraído por el aspecto físico de una de las protagonistas a la que conoce tras entablar conversación con ella.

Por lo que respecta a *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) aunque el número total de personajes masculinos secundarios que aparecen en los episodios de las dos temporadas de la serie es de nueve, hay cinco personajes masculinos secundarios significativos en cada temporada, uno de los cuales aparece en ambas temporadas. En la mayoría de los casos, la relación entre estos personajes secundarios masculinos y la protagonista femenina comienza con una relación laboral, como la de Zhou Xun con Jiang Xiaoguo, Zhao Youxiu con Liang Shuang y Duan Jiabao en la primera temporada; Qi Song con Jiang Xiaoguo, Jiang Lanzhou con Liang Shuang, Yin Shang con Duan Jiabao y Ding Yixuan con Zhu Zhouchen en la segunda temporada, o una relación de parentesco, como la de Duan Jiabao y Duan Zhenyu, que son hermanos. La mayoría de los personajes secundarios masculinos son personas a las que las protagonistas conocen de su trabajo, y con algunos de ellos aparece el amor sólo después de un periodo de contacto y de llevarse bien como compañeros. La elección amorosa de las protagonistas femeninas es producto más bien de su propia convicción y sus deseos, y no tanto del hecho de trabajar juntos. Las protagonistas femeninas no se enamoran de más de un hombre a la vez, por lo que no tienen muchas relaciones románticas con sus homólogos masculinos en las dos temporadas. Las relaciones sociales entre hombres y mujeres son también un punto que diferencia las dos series en cuanto a caracterización.

Youth Fight (2019) pone más énfasis en la feminidad y en las relaciones sentimentales entre los sexos, con muchas relaciones afectivas para las protagonistas femeninas en un solo episodio. *Twenty Your Life On* (2020 y 2022), por el contrario, pone más énfasis en las coloridas y estimulantes vidas de las protagonistas femeninas, en sus carreras, familias y amistades. Además, el romance no tiene mucho peso, y no se hace hincapié en la atracción de las

mujeres por los hombres. El desarrollo de las relaciones entre hombres y mujeres se basa más en llevarse bien entre ellos que en la estimulación visual o los encantos femeninos. Desde este punto de vista, *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) sigue estando más cerca de la vida y la imagen reales de las mujeres que *Youth Fight* (2019), y reduce la difusión de estereotipos femeninos. *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) muestra un círculo social y un estatus vital más rico para las mujeres, mientras que *Youth Fight* (2019) hace más hincapié en las mujeres y el amor, y en la atracción sexual que ejercen las mujeres hacia los hombres. Se puede observar que muchos personajes secundarios que aparecen en estas series suelen tomar la iniciativa de acercarse a las protagonistas debido a la atracción física que experimentan hacia ellas, que suelen ser bellas, esbeltas, que visten de forma exquisita y a la moda. El énfasis que se pone al destacar el tema de las mujeres y el amor, y en la atracción sexual que ejercen las mujeres en los hombres refuerzan los estereotipos de género convencionales sobre las relaciones entre ambos sexos.

9.1.2. Análisis comparativo entre *Youth Fight* (2019) y *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) desde la perspectiva de las tramas

Otro elemento del trabajo consiste en comparar y contrastar *Youth Fight* (2019) y *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) desde la perspectiva de la trama, teniendo en cuenta el argumento general y el contenido de los fragmentos seleccionados analizados anteriormente.

En primer lugar, la línea temporal de *Youth Fight* (2019) abarca desde el momento en que los cinco personajes femeninos están listos para graduarse en la universidad hasta tres años después de la graduación, y termina con varios personajes femeninos que vuelven a empezar después de algunas dificultades. *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) emitió dos temporadas, cada una centrada en un año distinto. La primera temporada se sitúa en el cuarto y

último año de universidad de las cuatro protagonistas, que tienen 22 años, y termina con la graduación de las cuatro jóvenes. La segunda temporada transcurre tres años después de la graduación, con las cuatro protagonistas de 25 años, y termina con una fiesta en el 25 cumpleaños de una de las protagonistas, Ding Yixuan, después de que las protagonistas hayan resuelto los problemas a los que se enfrentan, e insinúa que volverán a verse a los 28 años. Se deja la puerta abierta, de este modo, a una tercera temporada. Así pues, en términos de contenido argumental, los episodios de *Youth Fight* (2019) abarcan un periodo de tiempo mayor, mientras que *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) se centra en un año de las experiencias de las heroínas por temporada. Hay que tener en cuenta que estos años, de los 20 a los 25 son una época de formación en la vida de las jóvenes, que determinarán hacia dónde se encaminarán en el futuro. También es un momento para la experimentación de nuevas sensaciones, descubrir aspectos nuevos de la vida y desprenderse definitivamente de la época de la adolescencia.

En segundo lugar, *Youth Fight* (2019) presta más atención a las experiencias sentimentales de las protagonistas femeninas. Ya sea por el número de personajes secundarios masculinos o por la relación entre los personajes secundarios masculinos y las protagonistas. Según el análisis de los fragmentos seleccionados, las experiencias emocionales y sentimentales de las cinco protagonistas femeninas ocupan una gran parte de la trama. Por el contrario, en *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) se incorporan otros aspectos de las historias de las protagonistas, especialmente sus experiencias laborales. Muchos de los segmentos de esta serie analizados en el capítulo anterior giran en torno a las experiencias laborales o las relaciones familiares de las protagonistas. Por lo tanto, en términos de contenido, se puede ver que *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) ofrece un retrato más rico y completo de las experiencias de las protagonistas femeninas que *Youth Fight* (2019), y no se detiene demasiado en el plano de las experiencias amorosas. Desde este punto de vista, el retrato que *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) hace del grupo

de las chicas parece que quiere distanciarse más explícitamente de los estereotipos de género.

Además, en términos de la trama general de las dos series las protagonistas femeninas de *Youth Fight* (2019) son del tipo que se ven fácilmente afectadas por las relaciones emocionales. Por ejemplo, Xiang Zhen ha vivido en un estado de confusión debido a la repentina desaparición de su novio, Zhao Cong, y es reacia a buscar trabajo después de graduarse; Qian Beibei deja su buen trabajo en Pekín para acompañar a Shen Yan a Shenzhen y reconducir su relación, para luego volver a Pekín tras la ruptura y pedirle a su padre que la ayude a encontrar trabajo de nuevo; Ding Lan siempre ha querido continuar sus estudios, y ha dejado sus planes en suspenso porque su madre se opone a ello, y luego tiene una oportunidad de hacer un postgrado en la misma universidad que su licenciatura. Para cumplir las expectativas de su madre, intenta casarse con Zeng Haiming y renuncia al puesto que tanto le había costado conseguir. Jin Xiaoni, por su parte, deja su trabajo para ser ama de casa directamente después de casarse, y Yu Hui quiere obstinadamente ser guionista de cine después de conocer al director Lin Sen. La experiencia personal de cada heroína está profundamente influida por las relaciones afectivas con los hombres, lo que puede sorprender al tratarse de chicas que están entre los 20 y 25 años, momento en que lo más importante sería la búsqueda del horizonte profesional.

Esto se corrobora con las heroínas de *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) cuyas experiencias están orientadas a su carrera y su principal preocupación es su futuro y su trabajo. Por eso, puede decirse que cada una de ellas ha elegido ya una profesión o al menos tiene un plan para avanzar hacia su futuro antes de considerar una relación sentimental. Las protagonistas femeninas de *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) se preocupan más por sus sentimientos personales, y no cambian fácilmente sus objetivos y planes en beneficio de los hombres y el amor. Por ejemplo, Jiang Xiaoguo en la primera temporada, a pesar de su amor por Zhou Xun, opta por rechazarlo y dejarlo marchar cuando

queda claro que él no puede darle el amor que ella quería. Liang Shuang, al final de la segunda temporada, ante la atractiva oferta de trabajo de Jiang Lanzhou, opta por rechazarla porque ha encontrado una nueva dirección que quería probar y está dispuesta a crear su propia marca de joyería. Luo Yan, en la primera temporada, cuando se entera de que los padres de Lu Ran están en contra de su relación y les miente tanto a ella como a sus padres para estar con ella, opta voluntariamente por poner fin a la relación; Duan Jiabao, en la segunda temporada, cuando cree perder su dignidad frente a la persona que le gusta, opta por conservar su autonomía, justo cuando los dos estaban a punto de confirmar su relación sentimental pero aún no lo habían hecho; y Ding Yixuan, en la segunda temporada, durante su relación con Zhu Zhouchen, que es veterinario, elige estudiar medicina animal para tener algo en común con él, pero al final opta por ser sincera sobre sus verdaderas aficiones y objetivos, y desea convertirse en escritora. En general, en comparación, las protagonistas femeninas de *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) son protagonistas más conscientes de sí mismas y más acordes con la idea de igualdad entre hombres y mujeres, evitando dar la imagen de una mujer dependiente o dominada por un hombre. Se puede concluir que comparando ambas series *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) reproduce menos estereotipos de género que *Youth Fight* (2019).

9.2. Comparación entre las series de ficción: *Love Yourself* (2020) y *Nothing But Thirty* (2020)

Las otras dos series que analizadas en este trabajo son *Love Yourself* (2020) y *Nothing But Thirty* (2020), ambas centradas en un grupo de mujeres treintañeras. Las protagonistas de estas dos series de televisión no son tan jóvenes como las protagonistas de las dos series de ficción anteriores, lo que también significa que se enfrentan a diferentes dificultades y tienen diferentes objetivos.

El nombre de la primera serie de televisión enfatiza que las mujeres deben amarse a sí mismas primero. De hecho, este es el nombre en inglés de esta serie de televisión. El nombre en chino sirve para decirles a las mujeres que sus novios en realidad no las aman tanto. En comparación, ellos se aman más a sí mismos y las mujeres deberían amarse más. El nombre de la segunda serie de televisión alude a la ansiedad que sienten las mujeres cuando cumplen treinta años, aunque en realidad cumplir treinta años no es gran cosa.

En primer lugar, en la red social con contenido generado por los usuarios (UGC) Douban, *Love Yourself* (2020) tiene una puntuación de 5,6 en la valoración de los internautas y *Nothing But Thirty* (2020) le gana por un punto, con 6,6, respecto a 10. Es decir, el público valora más *Nothing But Thirty* (2020) que *Love Yourself* (2020). A continuación, se procede a hacer la comparación de estas dos series desde dos perspectivas: las características básicas de los personajes principales y las tramas de las series, como hemos hecho en el apartado anterior.

9.2.1. Análisis comparativo entre *Love Yourself* (2020) y *Nothing But Thirty* (2020) atendiendo a las características de los personajes

Por un lado, hay algunas similitudes y algunas diferencias entre las dos series en cuanto a las características y rasgos básicos de los personajes principales. En primer lugar, las protagonistas femeninas de las dos series de ficción no difieren mucho en su aspecto y rasgos físicos; la gran mayoría de ellas son altas, delgadas y atractivas según los cánones de belleza actual, y no aparecen otro tipo de mujeres, como las mujeres gordas, las muy bajitas, etcétera. Sobre esta base, ambas series presentan una imagen muy limitada del físico de las mujeres, y tales limitaciones parece que establece normas relativas al aspecto físico femenino e incurre en convencionales estereotipos de género respecto a cómo deben ser las mujeres.

En segundo lugar, el estado civil de las protagonistas femeninas de las dos

series es diferente. *Love Yourself* (2020) tiene cuatro protagonistas femeninas que están en la treintena y todas ellas son mujeres que se enfrentan a angustias emocionales. Cada una de ellas tiene un problema sentimental diferente: de las cuatro, una de las mujeres es una mujer divorciada que tiene un hijo, y las tres restantes son mujeres solteras. *Nothing But Thirty* (2020), por otro lado, cuenta con tres protagonistas femeninas que están en la treintena. *Nothing But Thirty* (2020) utiliza tres protagonistas femeninas para representar los tres estatus de las mujeres de 30 años: casada con hijos, casada sin hijos y soltera sin hijos. Comparativamente, el estado civil de las tres protagonistas de *Nothing But Thirty* (2020) puede cubrir o reflejar la situación actual de las mujeres de 30 años en la sociedad real, mientras que el estado civil de las protagonistas de *Love Yourself* (2020) es mucho más monótono en comparación. Sin embargo, *Love Yourself* (2020) tiene un personaje femenino divorciado que ha tenido un hijo, cosa que no ocurre en *Nothing But Thirty* (2020).

En cuanto a las relaciones sociales de las protagonistas, *Love Yourself* (2020) es una serie que se centra en las relaciones sentimentales de mujeres de 30 años, y por lo tanto se centra menos en otros aspectos que pudieran darse a esta edad, como las profesionales o laborales. Aparte de la amistad entre las protagonistas femeninas, la mayor parte del tiempo las relaciones sociales e interacciones de las protagonistas femeninas son principalmente relaciones afectivas. Hay ocho personajes secundarios masculinos en total. Casi todos ellos ejercen el papel de exnovio o novio actual, es decir, una relación ya periclitada y otra actual, excepto en el caso de la protagonista femenina, Ding Ding, en la que el rol masculino está representado por dos personas, una de las cuales es el padre y otra el novio actual. Pero el papel del padre también es relevante aquí para las elecciones emocionales de Ding Ding, ya que es el fracaso matrimonial de su padre lo que provoca la resistencia de la hija a mantener sus propias relaciones amorosas. Cabe señalar, sin embargo, que esta serie se centra más en las relaciones sentimentales entre los sexos y las

situaciones por las que atraviesan sus matrimonios, pone más el acento en la forma en que hombres y mujeres interactúan, y no se focaliza tanto en las relaciones hostiles o de rivalidad que las mujeres tienen a causa de sus afectos. Aunque esto aparece, no tiene mucha relevancia.

Nothing But Thirty (2020), por otro lado, tiene una gama mucho más amplia de relaciones sentimentales, incluyendo relaciones sociales, familiares, laborales, afectivas y de amistad. Esta serie no sólo aborda el matrimonio y el amor, sino que también plantea otros temas, como la carrera profesional, los proyectos, las ideas y la vida, en general. Sin embargo, en el aspecto de la relación hombre-mujer, se muestra que dos de las tres protagonistas femeninas tienen que hacer frente al problema de la intervención de un tercero, así como una relación de rivalidad con una mujer. El antagonismo femenino no sólo se expresa en sus relaciones amorosas, sino también en los episodios laborales de las protagonistas. Por lo tanto, se puede decir que, al comparar las dos series, *Love Yourself* (2020) presenta una cierta limitación a la hora de mostrar relaciones sociales amplias de las protagonistas debido a que el tema central del drama son las relaciones sentimentales; tampoco abusan, sin embargo, de las relaciones femeninas hostiles, lo que evita caer en la reproducción de estereotipos de género tan frecuentes en estas series.

Nothing But Thirty (2020) es mucho más amplia en cuanto a su contenido y, por tanto, presenta de forma mucho más rica y variada las relaciones sociales de las protagonistas. Sin embargo, se muestra más de una rivalidad femenina entre los personajes femeninos, ya sea a causa de los hombres o de su trabajo; esta circunstancia podría derivar en la transmisión del estereotipo de género convencional, según el cual las relaciones entre mujeres están determinadas en muchos aspectos por la rivalidad, en lugar de por la cooperación o la complicidad.

9.2.2. Análisis comparativo entre *Love Yourself* (2020) y *Nothing But Thirty* (2020) desde la perspectiva de las tramas

A partir de los fragmentos seleccionados en el análisis de contenido de las series realizada en el capítulo anterior, hay algunas similitudes y algunas diferencias entre las dos series que tratan sobre mujeres en la treintena si las comparamos desde la perspectiva de las tramas

En primer lugar, veamos el tema principal de las series, y la trama general de ambas. *Love Yourself* (2020 significa amate a ti misma, y se centra en la historia de la relación de mujeres de 30 años, abordando la situación, el estatus y la condición de las mujeres de esta edad en su relación con los hombres. El tema principal de *Nothing But Thirty* (2020) es la actitud de las mujeres de 30 años ante todos los aspectos de la vida, no limitándose a los hombres o a la familia, ya que aborda relaciones sentimentales y profesionales, así como una mayor gama de interacciones sociales.

Con la diferencia que viene determinada por el tema central que se aborda en cada una de ellas, no hay duda de que los personajes principales de *Love Yourself* (2020) hablan más sobre el amor y las relaciones sentimentales, mientras que los personajes principales de *Nothing But Thirty* (2020) hablan más sobre su comprensión y actitud hacia diferentes aspectos de la vida a esta edad, como son la educación, la elección de carrera, las relaciones familiares y las relaciones afectivas. Por lo tanto, sobre esta base, *Love Yourself* (2020) trata sobre todo de las relaciones sentimentales, con unos pocos episodios relacionados con la carrera y el trabajo, pero que en realidad sirven para preparar el escenario para la relación de la protagonista con los personajes secundarios masculinos.

La historia de las protagonistas femeninas de *Nothing But Thirty* (2020) es un poco más rica, como por ejemplo el caso de Gu Jia que se relaciona con un círculo de esposas poderosas, que despertó mucha atención y debate en entre la audiencia de la seri en internet. Tras entrar en razón y reflexionar sobre el hecho de que el círculo de esposas poderosas no la trataré con sinceridad y no le proporcionaré ninguna ayuda real a su negocio, Gu Jia abandona el

círculo de esposas ricas y decide confiar en sus propias fuerzas para salvar la fábrica de té que estaba a punto de quebrar. Gu Jia había comprado la fábrica de té porque confiaba en las esposas poderosas, para poco a poco reactivarla y darle vida; pero en el proceso de dirigir la fábrica de té, se desprende del papel de esposa y madre y encuentra su propio yo. Este es el argumento principal y la transformación de la identidad del personaje de Gu Jia en esta serie. Desde la primera etapa en la que su identidad viene dada por el hecho de querer ser buena esposa y buena madre, exigiéndose mucho a sí misma cada día y haciendo todo lo posible por encajar en estos roles, hasta el posterior momento en que parece encontrar su propia identidad, la familia, el amor, la carrera y la vida social se muestran como complementarios y no excluyentes de este personaje.

Otro ejemplo es el de la protagonista Wang Manni que sufre traumas físicos y emocionales durante su estancia en Shanghai. Por un lado, descuida su salud debido al intenso trabajo que debía hacer para conseguir un ascenso y, por otro, en el aspecto emocional, es engañada en su relación con Liang Zhengxian. Estos traumas se convierten en la razón por la que sus padres le sugieren que abandona Shanghai y regrese a su ciudad natal. Aunque se puede vivir una vida más cómoda y también hay mucha menos presión en el trabajo en su localidad de nacimiento, ella insiste en quedarse en Shanghái con la esperanza de conseguir el estilo de vida que desea con sus propias habilidades, en lugar de simplemente disfrutar de una vida cómoda. Solo en Shanghái puede llevar a cabo sus metas.

Zhong Xiaoqin, en cambio, no está motivada por su trabajo, y su jefe quiere ascenderla, pero ella se niega porque quiere tener un hijo y vivir una vida con menos estrés laboral. Zhong Xiaoqin escribe cada día algo nuevo sobre sus experiencias y sensaciones, lo que acabará convirtiéndose en un libro de éxito. *Nothing But Thirty* no se detiene en las relaciones entre los sexos, ni focaliza o realza los papeles de esposa, madre o hija, sino que muestra diversas experiencias femeninas en distintos momentos de la vida.

Considerando el propósito de los dos dramas, el desarrollo de las historias de las protagonistas y sus finales, *Love Yourself* (2020) pretende expresar que las mujeres deben prestar más atención a sus propios sentimientos en las relaciones, no perderse en el amor y a sí mismas, no descuidarse y comprometerse por amor (lo que hace honor a su título) y *Nothing But Thirty* (2020) pretende ayudar a las mujeres, independientemente de su clase social o estado civil, a reorganizar sus vidas y enfrentarse a los diversos retos que la existencia tiene preparados. El objetivo de *Nothing But Thirty* (2020) es reflejar la vida de mujeres que desean dejar atrás los papeles que les han asignado en la vida para volver a ser ellas mismas. Puede decirse que ambas series contienen un mensaje optimista y positivo que anima a las mujeres a buscar su independencia y apoyarlas para que se traten bien a sí mismas y disfruten de la vida; en ambas series es visible una cierta crítica al sistema patriarcal e intenta no incurrir en estereotipos convencionales sobre la mujer, aunque no siempre lo consiguen.

El contenido y la intención de *Nothing But Thirty* (2020) es más amplio y profundo en comparación con *Love Yourself* (2020).

Además, ambos dramas presentan alguna rivalidad entre personas del mismo sexo, pero el contenido de las tramas difiere: aunque *Love Yourself* (2020) es una serie que se centra en las experiencias de la mujer en la treintena y su relación con hombres y mujeres, no hay muchos episodios que presenten la rivalidad entre personas del mismo sexo. En el capítulo anterior, recordamos que en un fragmento relacionado con el personaje de Karen pudimos ver que la rivalidad entre los hombres estaba motivada por el deseo de poseer al personaje femenino, mientras que Karen intenta poner fin a la rivalidad comunicándose con ellos. Y en el fragmento relacionado con la protagonista Ding Ding, esta es objeto de un comportamiento agresivo por parte de las otras admiradoras de su novio, pero eso también se resuelve en unos pocos minutos del episodio. Se puede ver que, aunque no falta la rivalidad entre personas del mismo sexo por el afecto y la posesividad de un tercero, en *Love Yourself* (2020)

los episodios relacionados con este tema no duran mucho, casi todos aparecen y terminan brevemente. La rivalidad y el conflicto entre personas del mismo sexo no ocupa la centralidad de la trama; los guionistas se inclinan más por mostrar la actitud de la protagonista y la forma de resolver este tipo de conflictos.

La rivalidad entre personas del mismo sexo en *Nothing But Thirty* (2020) tiene más peso que en *Love Yourself* (2020) en cuanto a contenido argumental y duración, y cada una de las tres protagonistas femeninas experimenta algún episodio relacionado con ella. Para empezar, vislumbramos un aspecto de esta rivalidad en un fragmento seleccionado del capítulo anterior centrado en la protagonista femenina, Wang Manni. El fragmento presenta a otra mujer, Zhao Jingyu, que compite con ella por un hombre, Liang Zhengxian. Pero este fragmento es sólo el final, y no muestra la secuencia de rivalidad completa. Antes de que estas dos mujeres mantuvieran su última conversación, Zhao Jingyu había acudido repetidamente al lugar de trabajo de Wang Manni para molestarla, provocando que perdiera su empleo. En lugar de unos breves minutos de contenido, la trama de la rivalidad entre estas dos mujeres se muestra a lo largo de los episodios 21 a 25.

En el caso de la otra protagonista Gu Jia, que había sido engañada por su marido, la intromisión de un tercero en la vida de la pareja y la resolución final del asunto se muestran a través de capas y capas de contenido hasta llegar al clímax, comenzando en el episodio 12 del drama y terminando sólo en el 41 y penúltimo. La tercera protagonista, Zhong Xiaoqin, pasa por un divorcio, la persecución de un colega masculino y un nuevo matrimonio con su marido. Lo que se destaca en su historia es una rivalidad entre dos hombres a causa de ella. Sin embargo, no hay mucho conflicto en esta rivalidad porque los dos hombres no tienen mucho contacto directo en el drama.

Los triángulos emocionales, más detallados y ricos en detalles, realzan los episodios dramáticos, los hacen más interesantes de ver y permiten que se exprese más conflicto en el drama. Pero, por otro lado, también aumenta la

representación de la rivalidad y el conflicto entre mujeres, lo que puede conducir a la propagación de estereotipos de género que bien podrían evitarse.

10. Conclusiones

La presente tesis ha pretendido analizar la representación y construcción de los roles femeninos y masculinos en las series de ficción chinas actuales (2019-2022), con la finalidad de ver si se reproducen (o se evitan) los estereotipos de género en la representación que se hace de mujeres y hombres, aunque incidiendo en la representación femenina. Se ha considerado interesante analizar las series, por un lado, por el interés evidente de la sociedad china hacia temas como el feminismo, la igualdad entre hombres y mujeres y las cuestiones de género, así como por el interés y el impacto que despiertan las series centradas en las vidas de las mujeres.

En nuestra investigación se han seleccionado las series: *Youth Fight* (2019), *Love Yourself* (2020) *Nothing But Thirty* (2020), *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) por creer que representan muy bien esta tendencia que se ha planteado en párrafos anteriores.

Teniendo presente el despliegue teórico y metodológico descrito, se ha procedido a llevar a cabo un doble nivel de análisis: por un lado, las características de las protagonistas y personajes secundarios de las cuatro series y, por otro lado, los contenidos que se han propagado en las redes sociales mediante la selección de los fragmentos más representativos de las series elegidas (con un total de 25).

Se ha aplicado una metodología de análisis de contenido de tipo interpretativo, en la línea de las tendencias actuales para el análisis de productos audiovisuales (Aumont & Marie, 1990; F. Casetti y F. Di Chio 1990; Menéndez, 2008, Fernández Morales, 2017; Gavilán, Martínez-Navarro y Ayestarán, 2019; Cima, 2020; Gallego, 2021; Torres Romay e Izquierdo Castillo, 2022)

Los aspectos que se han elegido para analizar las series de ficción han sido

fundamentalmente tres: 1) el rol o papel que juegan las mujeres 2) las relaciones sociales que mantienen y las interacciones que se producen y 3) y los conflictos o desafíos a los que se enfrentan las protagonistas.

Como se ha comentado, no solo se han analizado las series de ficción globalmente consideradas, sino que se han analizado pormenorizadamente los 25 fragmentos correspondientes a las cuatro series, fragmentos que se hicieron virales a través de las redes sociales y han sido muy significativos a la hora de analizar si se transmiten, reproducen, evitan o desafían los estereotipos de género que previamente se conceptualizaron en el marco teórico de esta tesis.

Antes de entrar en el detalle concreto de si se han confirmado o no las hipótesis y contestado las preguntas de investigación formuladas, una conclusión global sería que estas series reflejan por lo general un entorno urbano, de clase media acomodada, con un nivel social y cultural elevado, cosa que se evidencia en el hecho de que todas las protagonistas tienen estudios superiores, ejercen profesiones de cierto nivel y tienen un estatus social alto. Esto podría ser reflejo de las transformaciones económicas que han tenido lugar en China en los últimos años. Aunque el sistema político y económico de China es oficialmente comunista, en la práctica las series presentan un entorno equivalente al de las sociedades capitalistas occidentales: la indumentaria, los automóviles, los complementos, las marcas que aparecen –por ejemplo, Jimmy Choo– tienen un marcado tono aspiracional de una población que ha accedido a un nivel de confort inimaginable unas décadas atrás. En estas series no se observan por ejemplo situaciones marginales –pobreza, trabajo precario, paro, etc.– sino que toman como población de referencia un segmento que sin duda está adquiriendo centralidad en la China actual, aunque eso no signifique que toda la población china actual goce del nivel de vida que se representa en estas series de ficción. Quizá por eso tienen tanta aceptación entre la ciudadanía, y concretamente, entre las mujeres. Otra conclusión global sería que los aspectos que se abordan no se plantean nunca como problemas socialmente

considerados, sino que se centran en las realidades individuales, cotidianas de las mujeres protagonistas. Nunca se hace referencia a problemas laborales, medioambientales, deportivos, sociales, culturales o políticos más allá de la esfera estrictamente personal de los escenarios particulares en los que se desenvuelven los personajes.

Ahora se recuperan las hipótesis iniciales con el propósito de confirmar o refutar lo propuesto en ellas.

La hipótesis principal era que las protagonistas femeninas en las series de ficción chinas actuales han experimentado una transformación importante respecto al modelo de mujer tradicional sin llegar a superar por completo los estereotipos de género convencionales.

En esta hipótesis principal se subsumían los siguientes enunciados: 1) Las protagonistas femeninas se han incorporado plenamente al mundo laboral. 2) Las series de ficción han sustituido las relaciones de rivalidad entre mujeres por las relaciones de amistad. 3) Las mujeres protagonistas tienden a solucionar sus problemas sin depender de la ayuda de los hombres. 4) Los temas fundamentales que preocupan a las protagonistas están relacionados con el ámbito privado. 5) Las protagonistas suelen tener dificultades para compaginar a la vez trabajo estable con una relación sentimental satisfactoria. 6) Los protagonistas masculinos están focalizados en el ámbito laboral y sentimental, sin implicación en el ámbito doméstico.

Y junto con la hipótesis planteada, intentamos contestar también a las preguntas de investigación que se formularon y que repetimos a modo de recordatorio: 1) ¿Cuál o cuáles son los perfiles de las mujeres representados mayoritariamente? 2) ¿Qué estereotipos de género se reproducen en las series de ficción? 3) ¿Qué estereotipos de género se evitan, si es el caso? 4) ¿Qué mecanismos se emplean para reproducir estos estereotipos de género? 5) ¿Qué temas son los principalmente abordados en estas series de ficción? 6) ¿Cómo representan las series las relaciones entre mujeres? 7) ¿Cuáles son los centros de interés fundamentales de las mujeres representadas? 8)

¿Cuáles serían los principales conflictos o a qué tipo de dificultades se enfrentan principalmente las mujeres protagonistas? 9) ¿Cuáles son los temas que prioritariamente preocupan las mujeres protagonistas? 10) ¿Qué relaciones establecen las mujeres con los hombres en estas series de ficción? Las hipótesis se confirman en cuatro enunciados, que son los enunciados 1, 2, 4 y 6. A continuación, se desarrollan los argumentos:

En las cuatro series de ficción analizadas hay un total 17 protagonistas femeninas. Se puede ver que todas las protagonistas femeninas de esas series tienen una ocupación laboral, es decir, todas ellas tienen un trabajo y/o muestran deseos de trabajar, la primera característica fundamental que podría contrastar con los roles tradicionales, según los cuales las mujeres tenían como prioridad el hogar, y solo de forma secundaria, la profesión. Así que el primer enunciado de la hipótesis se confirma.

Con respecto a las relaciones que establecen las protagonistas o bien entre ellas o con otros personajes de las series, encontramos que las protagonistas femeninas mantienen más relaciones de amistad que relaciones hostiles o de rivalidad. En realidad, la mayoría de las protagonistas no mantienen una relación hostil o de revalidad con otras protagonistas ni con otros personajes. Así, podemos confirmar este enunciado sobre la relación entre los personajes femeninos principales: las series no presentan una relación de rivalidad u hostilidad de las protagonistas femeninas, sino que prefieren presentar una relación de amistad. Así que el segundo enunciado de la hipótesis se confirma también.

Otro aspecto a tener en cuenta es el nivel de dependencia o independencia con el que se representa a las protagonistas de la serie: Del total de 17 protagonistas femeninas hay 4 protagonistas que dependen de su familia, es decir, que son mujeres dependientes. A través del análisis de contenido de los fragmentos elegidos (específicamente los que se centran en la relación sentimental de las protagonistas) encontramos que algunas de ellas son más dependientes en las relaciones afectivas, y que algunas dependen en cierta

medida de sus novios o maridos. Además, las series muestra la habilidad de las protagonistas de solucionar los problemas o enfrentarse a los conflictos. Hay que añadir, no obstante, que la mayor parte de los conflictos que solucionan las protagonistas femeninas son los sentimentales y tienen más dificultades para enfrentarse a los conflictos del entorno laboral. En este sentido se puede ver que los aspectos sentimentales ocupan gran parte de las tramas de las series, lo que podría considerarse que sigue la tradición de considerar que los aspectos afectivos, amoroso o románticos siguen determinando las vidas de las mujeres. No obstante, la mayoría de las protagonistas son independientes, osadas y decididas y sí tienen habilidad de enfrentarse a los conflictos y solucionarlos, aunque pueden parecer incapaces de resolver los problemas o necesitar la ayuda de los hombres en conflictos de otro tipo. En este sentido, el tercer enunciado de la hipótesis no se confirma en su totalidad.

Con respecto a los temas de los que hablan las protagonistas femeninas cuando están juntas, tras el análisis pormenorizado de los fragmentos se puede afirmar que casi todas las conversaciones que mantienen las protagonistas en sus reuniones están relacionadas con los hombres o el amor de una forma u otra, o con su familia. Entonces, el cuarto enunciado de la hipótesis se confirma.

Para confirmar la siguiente hipótesis secundaria, referida a si pueden compatibilizar los aspectos sentimentales con los profesionales, algo que siempre ha sido puesto en duda en los relatos tradicionales, es necesario cotejar brevemente los finales de cada una de las protagonistas femeninas de las cuatro series de ficción.

De las cinco protagonistas femeninas de *Youth Fight* (2019), solo una tiene un buen final en el amor y en su carrera. Las demás se sienten frustradas en los aspectos sentimentales y empiezan a tener problemas con sus profesiones. Es decir, la mayoría de las protagonistas de la serie Youth Fight (2019) no pueden compatibilizar los aspectos sentimentales con los profesionales.

Y respecto a la serie *Twenty Your Life On* (2020 y 2022), en la primera temporada solo hay una protagonista que tiene un final positivo tanto en el amor como en la carrera profesional. Las cuatro protagonistas están al principio de sus carreras, y no hay correlación ni conflicto con el romance o el matrimonio, por lo que no cabe preguntarse si están equilibrando o no sus carreras con las relaciones sentimentales. Hay que tener en consideración que la serie empieza cuando las protagonistas tienen unos 20 años, edad en la que todavía no se tiene demasiada experiencia en estas cuestiones.

El final de la segunda temporada de esta serie consiste en que las cuatro protagonistas femeninas, a la edad de 25 años y tres años después de graduarse, ya han tenido cierta experiencia laboral, todas han superado algunos retos laborales y vitales, tienen pequeños éxitos profesionales y están en una nueva relación romántica.

Por su parte, *Love Yourself* (2020) centrada en mujeres en la treintena, presenta a cuatro protagonistas con trabajos e ingresos estables, y refleja sobre todo la vida amorosa de los cuatro personajes femeninos principales. Básicamente, las cuatro protagonistas también hacen malabarismos para intentar compatibilizar sus carreras profesionales con los aspectos afectivos y sentimentales. Tres de ellas han conseguido sus objetivos mientras la otra protagonista tiene un final abierto en su relación sentimental.

En *Nothing But Thirty* (2020), solo una de las tres protagonistas tiene un buen final, tanto en su matrimonio como en su carrera, lo que evidencia la dificultad que representa para las mujeres conciliar los aspectos amorosos con los profesionales.

Así que la parte de la hipótesis que afirma que la mayoría de las protagonistas femeninas no puede conciliar un trabajo estable y un matrimonio o relación romántica feliz a la vez no puede ser confirmada en su totalidad. Entre todas las 17 protagonistas, hay seis protagonistas que empiezan a centrarse en sus carreras después de poner fin a sus relaciones sentimentales, o priorizan sus carreras profesionales mientras renuncian al aspecto amoroso. Hay tres

protagonistas femeninas que al final no tienen amor ni profesión, pero su búsqueda de carreras personales no tiene nada que ver con su fracaso en el amor. Hay ocho protagonistas que pueden conciliar sus profesiones con una relación sentimental satisfactoria al final de la historia.

Podemos concluir que no hay una visión uniforme sobre este aspecto: algunas series representan mujeres fuertes e independientes que no pueden conciliar amor con profesión, y otras en que esto sí es posible, lo que podría entenderse como una ambivalencia respecto a cómo representar en la ficción a las mujeres actuales, que se debaten entre los patrones de comportamiento tradicionales y los nuevos modelos femeninos más igualitarios por lo que respecta a las relaciones entre los sexos.

En cuanto al último enunciado de la hipótesis, en primer lugar, tanto las protagonistas de *Youth Fight* (2019) como de *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) son jóvenes veinteañeras, solteras y sin hijos, y las historias se centran en sus experiencias posteriores a la graduación cuando se incorporan a la sociedad, por lo que casi no hay contenido argumental relacionado con la familia, las tareas domésticas o la crianza de los hijos, ya sea por parte de los personajes secundarios femeninos o masculinos. Esto es comprensible si se tiene en cuenta que las protagonistas son jóvenes que están entre los 20 y los 25 años. Sólo unas pocas tramas de *Love Yourself* (2020) y *Nothing But Thirty* (2020), con protagonistas en la treintena, tratan de la familia y los hijos. En ambas series son las mujeres las que dedican más tiempo a los trabajos domésticos y la crianza de los hijos mientras los personajes masculinos dedican más tiempo en su carrera o su relación sentimental. En las cuatro series, aunque los personajes masculinos no son los protagonistas y la narración de sus historias se centra en sus relaciones románticas con las protagonistas femeninas o en sus carreras, sólo un número relativamente pequeño de los personajes secundarios masculinos se ocupan de sus familias e hijos, y la mayoría de ellos están ausentes. Puede afirmarse que los roles masculinos implican que los hombres dedican más tiempo en sus trabajos o en la parte

romántica de la relación y menos en las tareas del hogar o la crianza de los hijos.

Algunas preguntas de investigación han sido contestadas junto con la confirmación de los enunciados anteriores. Sin embargo, es conveniente que las revisemos aquí para tener las conclusiones más claras.

Al aspecto de la primera pregunta sobre el perfil de las mujeres presentadas en las series analizadas, la mayoría de las protagonistas femeninas son mujeres de aspecto atractivo, es decir, guapa, delgada y alta, y son mujeres que trabajan o muestran deseos fuertes de trabajar. Desde la perspectiva de la apariencia, existen ciertas limitaciones en la conformación de la imagen femenina.

Respecto de las preguntas 2, 3 y 4 sobre los estereotipos de género que se reproducen con mayor asiduidad, en primer lugar, tanto en el análisis de las características básicas de las protagonistas y personajes secundarios como en el análisis de algunos fragmentos populares de las series hemos encontrado que se reproducen con frecuencia comportamientos que podrían ser considerados estereotipos de género. Por ejemplo, la imagen alta, delgada y guapa de las protagonistas, la profesión de las protagonistas que está muy relacionada con el arte, la belleza, la moda, la literatura o los cuidados; la dependencia de las protagonistas y la habilidad de hacer frente a los conflictos sentimentales, la menor habilidad en los conflictos laborales… todos estos elementos reproducen estereotipos asociados a lo femenino. También se reproducen acciones de los personajes masculinos que se corresponderían con los estereotipos de género masculinos. Los personajes secundarios masculinos que aparecen en las cuatro series de ficción dedican más tiempo a su carrera y tienen un mayor estatus social y laboral que los personajes femeninos. Ellos casi siempre son los jefes, tienen más éxito económico y sus profesiones son más diversas, relacionadas con la tecnología, la economía o la empresa.

También se puede afirmar que las series de ficción analizadas en esta

investigación tratan de evitar varios estereotipos de género. Por ejemplo, evita establecer el tipo de personaje femenino como ama de casa; casi todas las protagonistas tienen un trabajo o muestran deseos de trabajar, incluso presentan gran pasión por sus carreras. Además, las series prefieren presentar la relación de amistad más que la relación de rivalidad u hostil entre las mujeres, cosa que evita el estereotipo tradicional sobre la rivalidad entre mujeres. Asimismo, la mayoría de las protagonistas de las cuatro series analizadas son más independientes respecto a sus padres. De igual forma, las mujeres muestran una actitud más proactiva para enfrentar y solucionar sus respectivas dificultades familiares o de pareja. En realidad, esto refleja que la mayoría de las protagonistas tienen una conciencia subjetiva fuerte, en lugar de estar dominadas pasivamente por los hombres.

Para contestar a la pregunta 5, podemos recordar que las series *Youth Fight* (2019) y *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) tratan sobre mujeres de unos 20 años que están en un momento decisivo cuando se incorporan al ámbito profesional después de graduarse de la universidad y luchan por sí mismas y su futuro. *Youth Fight* (2019) trata más a las experiencias sentimentales de las protagonistas y *Twenty Your Life On* (2020 y 2022) trata más a las experiencias laborales. Las protagonistas de las series *Love Yourself* (2020) y *Nothing But Thirty* (2020) son las mujeres que tienen 30 años. Las relaciones sentimentales es el tema principal de la serie *Love Yourself* (2020), mientras que *Nothing But Thirty* (2020) trata más de las dificultades que han de enfrentar las mujeres de esa edad, como carrera, matrimonio, crianza de hijo, relación sentimental, etc.

Para contestar las preguntas 6 y 7, como lo que hemos dicho anteriormente, en todas las cuatro series analizadas las protagonistas femeninas mantienen relación de amistad entre ellas, sustituyendo a la rivalidad u hostilidad entre mujeres tan frecuentes en las series de ficción del pasado y en el imaginario colectivo. El amor, los hombres o los hijos siguen siendo los principales temas de los que hablan las protagonistas, aunque también encontramos en la segunda temporada de serie *Twenty Your Life On* (2022) que las protagonistas

hablan mucho sobre sus experiencias laborales.

Por último, para responder a las preguntas 8, 9 y 10 sobre qué tipo de conflictos son los principales que las protagonistas han de enfrentar, vemos que efectivamente los conflictos sentimentales son los más frecuentes. Las relaciones sentimentales son consideradas los temas que más preocupan a las mujeres, al menos en la ficción.

Sobre la relación entre hombres y mujeres es interesante poner de relieve que de los 25 fragmentos elegidos de las cuatro series hay seis que se centran en la protagonista iniciando una ruptura con su novio o divorciándose de su marido, de las cuales cuatro son por iniciativa de la protagonista. Las razones de las rupturas son debidas más o menos al pensamiento o actitud tradicional de los personajes secundarios masculinos, que parecen no aceptar del todo que las mujeres tomen sus propias decisiones.

Podemos considerar que las tramas abren las puertas (en el contexto sociocultural chino) a una libertad más compleja y comprometida con las premisas feministas porque estas mujeres están más preocupadas por sus propios sentimientos y autoestima, en lugar de quedar atrapadas en una relación insatisfactoria cuyo valor definan los hombres. Aun así, hay que destacar que, aunque esas protagonistas prefieren prescindir de la relación, aún las vemos actuar en una posición subordinada respectos a los hombres con los que se relacionan, y la mayoría de ellas se comportan de manera sumisa y complaciente. La razón fundamental para romper la relación a menudo no es que deseen reafirmar su autonomía e independencia, sino que continuar esa relación no les proporciona la promesa del amor romántico que esperan. En otras palabras, en estas tramas vemos que si, por una parte, las mujeres prestan más atención a sus propias emociones y valores y se muestran resistentes al comportamiento controlador o crítico de los hombres, por otra se constata que aún no se han desprendido de los patrones tradicionales que hacen que las mujeres sigan soñando con una relación romántica que ha sido crucial en la socialización femenina.

Los rasgos tradicionales masculinos se ponen de relieve en algunos de los personajes secundarios presentados como controladores, egocéntricos, centrados en sus propios deseos o necesidades, deseosos de que las mujeres muestren dependencia respecto a ellos o siendo intensamente posesivos. En general se puede afirmar que los hombres aún no consiguen aceptar a las mujeres como sus iguales, sino más bien como un “segundo sexo” a su disponibilidad.

A estos comportamientos masculinos convencionales se oponen, a veces con rotundidad, a veces con cierta tristeza, las mujeres protagonistas a través de rupturas, divorcios o rechazos verbales.

En conclusión, las series de ficción chinas de años recientes que tienen a las mujeres como protagonistas sí representan en cierta medida una imagen diferente a la que se consideraba tradicional: ellas tienen trabajos y son más independientes, fuertes y decididas, además de mantener relaciones más de amistad que de rivalidad. Las series de ficción también empiezan a prestar atención a mostrar una cierta crítica a los roles masculinos convencionales, lo que se puede ver como una decadencia del discurso hegemónico tradicional. Sin embargo, todavía no se han eliminado por completo los comportamientos y actitudes tradicionalmente adjudicados a las mujeres y a los hombres, por lo que con frecuencia se incurre en la reproducción y transmisión de algunos estereotipos de género, tanto femeninos como masculinos. Las relaciones sentimentales y la importancia de los hombres en las vidas de las mujeres siguen siendo los principales temas representados, y esto es fácil de observar tanto cuando la acción se centra en las conversaciones que mantienen las protagonistas cuanto en los contenidos globales de las series en sí mismas. En definitiva, la representación que se hace de las mujeres en estas series insiste en presentarlas como el sexo subordinado pese a los tímidos intentos de emancipación.

11. Sugerencias para futuros estudios

Esta investigación ha centrado su atención en la representación de género que proponen las nuevas series de ficción chinas, a través del análisis de sus personajes y de las tramas. Sin embargo, el proceso de la producción de las series también es muy importante en la transmisión de estereotipos de género. Por ello sería muy interesante profundizar en futuros estudios sobre la manera en que el grupo de personas que crean las series abordan estos temas. ¿Los directores de las series son mujeres u hombres? ¿Los editores de las series son hombres o mujeres? ¿Cómo se decide la perspectiva desde la que se crea una serie de ficción? ¿Cuál es la proporción de personal masculino y femenino en los equipos de producción de esto tipo de series? Aunque se cuenta con datos en este sentido en Estados Unidos (Lauzen, 2023) o Europa (*European Audiovisual Observatory*, 2023), en China es difícil encontrar datos sobre estos temas, porque aún no están sistematizados.

Analizar el contenido de las series no es suficiente para determinar cómo se reproducen y transmiten los estereotipos de género, sino que la producción también juega un papel muy importante y constituye un aspecto a desarrollar en futuras investigaciones.

Además, algunos resultados de esta investigación ameritan realizar una investigación más amplia y profunda que incluya otras perspectivas de análisis. Por ejemplo, la cuestión de como impacta en la salud especialmente de las jóvenes la imagen que se proyecta de los personajes femeninos. En este estudio, la mayoría de las protagonistas de las series de ficción son altas, guapas y delgadas. Esta imagen de las mujeres idealizada reflejada en las series de ficción podría provocar ansiedad u otro tipo de insatisfacciones sobre todo entre la audiencia femenina. Es preciso analizar más series de ficción chinas, y desde otras perspectivas, para obtener una comprensión más precisa y completa de este fenómeno tan actual.

12. Bibliografía

1. Alcaide Lara, E. y Núñez Domínguez, T. (eds.) (2023). *Mujer, mujeres andaluzas: proyectando imágenes sociales y narrativas.* Editorial Universidad de Sevilla
2. Alegre, S. (2005) "Dana scully: la heroína limitada" en *Lectora 11*, 115–129.
3. Alemany, & Javier, V. L. (2025). "Género, imagen y representación del cuerpo". *Index de Enfermería*, *17* (1), 39–43. https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1132-12962008000100009#back
4. Altés, E. y Gallego, J. (2004) "Estereotipos y roles de género en los medios de comunicación", en *Manual de Información en género,* Madrid, IORTV
5. Aguilar Carrasco, P. (2017) *El papel de las mujeres en el cine*, Madrid, Santillana
6. Álvares, C. (2019). "Representaciones de género en los medios de comunicación más allá de la televisión: análisis de los estereotipos de entonces y de ahora". *Quaderns Del CAC 45.* Vol. XXII*,* 5-12.
7. Aparicio García, M.E. y Sánchez-López, M.P. (1999) "Medida de la personalidad a través del Inventario Millon de Estilos de Personalidad en España y México". *Revista Mexicana de Psicología,* 16.
8. Arrazquito, A.J. (2023). *La homofobia y el closet en el cine mexicano.* México D. F. Edición La Biblioteca.
9. Beauvoir, S. de (2014) *El segundo sexo*. Shanghai China. Edición Shanghai Yiwen*.*
10. Bell, J. S. (2004) *Write Great Fiction-Plot & Structure: Techniques And Exercises For Crafting And Plot That Grips Readers From Start To Finish.* Cincinnati. Edición de Writer's Digest Books.

11. Beltrán Pedreira, E., Maquieira D'Angelo, V., Álvarez, S., & Sánchez Muñoz, C. (2008) *Feminismos Debates teóricos contemporáneos*. Alianza Editorial S. A.
12. Berger, P. y Luckman, T (1986) *La construcción social de la realidad,* Buenos Aires, Amorrortu editores.
13. Bernárdez A, García I, González S. (2008). *Violencia de Género en el Cine Español. Análisis y guía didáctica*. Madrid: Editorial Complutense. Instituto de Investigaciones Feministas
14. Brunsdon, C. (1993) "Identity in feminist television criticism". *Media, Culture and Society*, Vol. 15, 309-320.
15. Buckingham, D. (1993) *Children Talking Television: The Making of Television Literacy*, London, Edición Falmer
16. Cabrera, X., Carratalá, A. et al. (2016) *Comunicación, Periodismo y Género. Una mirada desde Iberoamérica*. Lulu.com.
17. Cambra-Badii, I.; Mastandrea, P. ; Paragis, M. P. y Martínez, D. (2019) "Big Little Lies: una serie contemporánea sobre la representación de la subjetividad femenina y la violencia hacia la mujer". *Comunicación y Medios*, nº. 39, pp. 14-25.
18. Casetti, F. & Di Choi, F. (1991) *Cómo Analizar Un Film.* 1ª Edición (1990). Milán. Edición Fabbri. Traducido por Carlos Losilla. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica.
19. Castejón, M. (2020) *Rebeldes y peligrosas del cine. Vaqueras, guerreras, vengadoras, femmes fatales y madres*, Madrid, Lengua de Trapo.
20. Castillo-Mayén, R., & Montes-Berges, B. (2014) "Análisis de los estereotipos de género actuales". *Anales de Psicología*, *30*(3).
21. Cao. (2009) "中国女性性观念变迁的社会学思考" (Una reflexión sociológica sobre los cambios en las actitudes sexuales de las mujeres chinas.) *The Chinese Journal of Human Sexuality*, Vol. 18 No. 12, pp. 46-47.
22. Chen, Y.J. & Zhao, Y. R. (2008) *Una breve historia de los primeros series televisivos chinos.* Beijing China. Edición China Film Press.

23. Chen, N. (2022) *大众媒介与社会性别研究 (Medios de comunicación y estudios de género).* Pekín, Clapnet.
24. Chicharro, M. (2013) “Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista: Ally McBeal, Sex and the City y Desperate Housewives”. *Papers*, nº. 98/1, pp.11-31
25. Chizuko, U. (2020) *Patriarcado y capitalismo*. Zhejiang China. Zhejiang University press.
26. Chizuko, U. (2021) *Ueno Sensei, Feminism Ni Tsuite Zero Kara Oshiete Kudasai!” (El Feminismo desde el Principio).* Beijing China. Beijing United Publishing Co., Ltd.
27. CIMA (Asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales) (2020) *Estereotipos, roles, y* relaciones *de género en series de televisión de producción nacional: un análisis sociológico*. Edición de Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades Ministerio de Igualdad.
28. Consejo de Estado de China (2021) *Programa de desarrollo de la mujer en China (2021-2030)*
29. Corominas, M. (2001) *Los estudios de recepción.* Portal de la Comunicación, Institut de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona
30. Cuenca Suárez, S (2024) *Informe Anual Cima 2023: La representación de las mujeres del sector cinematográfico del largometraje español*
31. De-Caso-Bausela, E.; González-de-Garay, B.; Marcos-Ramos, M. (2020) “Representación de género en las series generalistas de televisión españolas emitidas en prime time (2017-2018)”. *El profesional de la información*, v. 29, n. 2, e290208.
32. Diana, G.; Gema, M. N.; Raquel, A. (2019) “Las mujeres en las series de ficción: el punto de vista de las mujeres”. *Investigaciones Feministas.* (Rev). 10(2) 2019, 367-384.
33. Domínguez, Y. (2021) *Maldito estereotipo. Así te manipulan los medios y*

las imágenes, Barcelona, Penguin Random House.

34. Ellemers, N. (2018) "Gender Stereotypes". *Annual Reviews of Psychology*, *2018.69*, 275–298. https://doi.org/10.1146/annurev-psych-122216-
35. Eugene L. Y.; Koeppel, K.; Vazquez, E. (2015) "Men's Standards Of Beauty Around The World". *BuzzFeed;* BuzzFeed. https://www.buzzfeed.com/eugeneyang/mens-standards-of-beauty-around-the-world
36. Fedele, M., Masanet, M.-J., & Ventura, R. (2019) "Negotiating Love and Gender Stereotypes among Youn People: Prevalence of "Amor Ludens" and Television Preferences Rooted in Hegemonic Masculinity". *Masculinities & Social Change*, *8*(1), 1.
37. Fontaine, G. (2023) *Female audiovisual professionals in European TV fiction production 2021 figures A publication of the European Audiovisual Observatory*.
38. Gago Gelado, R; Saavedra Llamas, M; Grijalba de la Calle, N (2022) "La nueva edad de oro de las series de ficción en España: mercado, narrativas y públicos". *Zer*. 327-334
39. Gallego Ayala, J. (2021) "Las mujeres ya no son lo que eran: nuevos modelos femeninos en la narrativa audiovisual". *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*. Número 16: 333-357.
40. Gao, Y. (2021) "El desarrollo y el pensamiento de Cultura 'Ella'—investigación de los signos femeninos y narrativa de género en las obras de cine y televisión". *Radio & TV Journal*. Vol. 2021.1, 45-46.
41. Galán Fajardo, E. (2007) "Construcción de género y ficción televisiva en España". *Revista Científica de Comunicación Y Educación*, *Comunicar, 28*(ISSN: 1134-3478), 229–236.
42. Galán, Elena (2007) *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
43. García, M. E. A. (1999) "Los estilos de personalidad: su medida a través del inventario Millón de estilos de personalidad". *Anales de psicología,* 15(2),

191.

44. Gavilán, D.; Martínez-Navarro, G.; Ayestarán, R. (2019) “Las mujeres en las series de ficción: el punto de vista de las mujeres”. *Investigaciones Feministas.* (Rev.) 10(2): 367-384. https://dx.doi.org/10.5209/infe.66499
45. Geena Davis Institute, (2015) *Gender Bias Without Borders. An Investigation of Female Characters in Popular Films Across 11 Countries*. En: *Geena Davis Institute of Gender in Media.* Disponible en https://geenadavisinstitute.org/research/gender-bias-without-borders-an-investigation-of-female-characters-in-popular-films-across-11-countries/ [10/02/2025]
46. Geena Davis Institute (2019) “The Scully Effect:I want to Believe in STEM”, En: *Geena Davis Institute of Gender in Media.* Disponible en https://geenadavisinstitute.org/research/the-scully-effect-i-want-to-believe-in-stem/ [10/02/2025]
47. Gerke, J. (2010) *Plot Versus Character: A Balanced Approach To Writing Great Fiction.* Cincinnati. Edición de Writer’s Digest Books.
48. Gerbner, G.; Gross, L.; Morgan, M.; Signorielli, N. (1982) “Charting the Mainstream: Television´s Contributions to Political Orientations”. *Journal of Communication.* Vol.32*,* 100-127*.*
49. Gill, R. (2016) *Gender and the Media* 1st Edición. UK. *Press Ltd., Cambridge*. Traducido por Cheng, L. R. & Wang, T. Z. (2016). Chengdu China. Edición de Universidad de Sichuan.
50. Grupo de investigación Admira: Guarinos, V. (2013) (ed.) *Hombres en serie: la construcción de la masculinidad en los personajes de la ficción seriada española de televisión.* Madrid: Editorial Fragua.
51. Hakim, C. (2012) *Capital Erótico: el poder de fascinar a los demás*. Editorial Debate.
52. Hallin, Daniel C; Mancini, P. (2004) *Comparing Media Systerms: Three Models of Media and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
53. Hallin, Daniel C; Mancini, P. (2012) *Comparing media systems beyond the*

Western world. Cambridge: Cambridge University Press.

54. Holmes, A. (2012) "*The Age of Girlfriends".* The New Yorker. 6, July, 2012. https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-age-of-girlfriends (Último acceso 24 Junio, 2024)
55. Izquierdo Castillo, J. (ed.) (2023). *Mujeres en streaming*. Fragua
56. Jaques, A. & Michel, M. (1990) *Análisis del film.* 1ª Edición (1988), París. Edición Nathan. Traducido de Carlos Losilla. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica.
57. Jia, L. L. (2017) "La Representación de las Mujeres en el Cine Chino Contemporáneo y la Influencia del Pensamiento de Confucio". *Universidad Carlos III de Madrid.*
58. Jung, C. G. (2018) *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós. (Primera Edición, 1970).
59. Lacalle, C.; Gómez, B. (2016) "La representación de las mujeres trabajadoras en la ficción televisiva española". *Comunicar*, n.46, v. XXIV 2016. pp. 59-67.
60. Lauzen, M. M.; Dozier, D. M.; Horan, N. (2008) "Constructing Gender Stereotypes Through Social Roles in Prime-Time Television". *Journal of Broadcasting & Electronic Media.* Vol. 52 (2). 200-214.
61. Lauzen M. (2016) *Boxes In 2015-2016. Women On Screen and Behind the Scenes in Television,* Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego State University.
62. Lauzen, Martha. M. (2024) *The Celluloid Ceiling: Employment of Behind-the-Scenes Women on Top Grossing U.S. Films in 2023*.
63. Lauretis, T. D. (1987) *Technologies of Gender.* Bloomington. Indiana University Press.
64. Lerner, G. (1990) *La Creación Del Patriarcado*. 1ª Edición (1986). New York. Oxford University Press. Traducido por Mònica Tusell. Barcelona. Edición Crítica.
65. Li, M. J. (2013) *Analysis of Career Women in Chinese TV Dramas.* Master

Dissertation, Nanjing University of Science & Technology March

66. Li, Y. H. (2018) *El Feminismo*. Shanghai China, Edición Shanghai Cultura.
67. Liu, C. (2019) “Taboo Emotion-A Study On Sexual Repression and Desire in Films”. *China Academy of Art*
68. Liu, J (2011) “中国职场女性歧视现象研究”(Un estudio sobre la discriminación contra las mujeres en el lugar de trabajo en China). *法制与社会 (Revista: Derecho y sociedad)*, 2011-05, pp. 188.
69. Liu, J. L. (2009) *Interpretation of Psychological Effects: Psychological Effects and Communication.* Beijing China. Edición Communication University of China press.
70. Liu, L. Q. & Zhang, J. J. (2014) *Comparative Study on Sino-American Feminist TV Programs. Beijing China.* Edición Communication University of China press.
71. Livingstone, S. (2004) *Adult Media Literacy – A Review of the Research Literture on Behalf of Ofcom*, WWW.Ofcom.org.uk
72. Loscertales, F., & Núñez Domínguez, T. (2009) “La imagen de las mujeres en la era de la comunicación”. *Científica de Información Y Comunicación*, *6*, 427–462.
73. Lotz, A. (2006). *Redesigning Women: Television after the Network Era*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
74. Martínez Simancas, S. (2004) *La imagen del feminismo y las feministas en la sociedad actual.* Ciudad de Mujeres.
75. Marcillas Piquer, I. (ed.) (2017). *Dones i identitas. Realitas i imaginaris*. Publicacions Universitat D’Alacant
76. McRobbie, A. (2008) *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London. Edición SAGE.
77. Menéndez Menéndez, M.I (2008) *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*. Palma de Mallorca: Servei de Publicacions de la Universitat de les Illes Balears

78. Menéndez Menéndez, M.I. (2014) “Ponga una mujer en su vida: ficción de producción propia en TVE (2005- 2006)”. *Área Abierta*, v. 14, n. 3, pp. 61-80.
79. Menéndez Menéndez M.I. y Zurián, F. A. (2014) “Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy”. *Anagramas*, Universidad de Medellín, vol. 13, nº. 25, pp. 54-61
80. Metz-Galán, O. (2016), “Construcción de estereotipos femeninos y masculinos en la televisión dominicana: diferencia de percepción de roles.” *Razón y palabra*, 20(2_93), 300-319
81. Miguel Álvares, A. (2008) “Feminismo y juventud en las sociedades formalmente igualitarias”. *Estudios de Juventud*, *N. 83*.
82. Morales, M. F. (2017) “Procesos de construcción identitaria femenina en la ficción televisiva actual: las mujeres de Person of Interest”*, Oceánide*. Número 9, ISSN 1989-6328. http://oceanide.netne.net/articulos/art9-6.pdf
83. Morgan (2019) *La teoría del cultivo de los efectos de los medios de comunicación.* Routledge, Londres.
84. Morley, D. (1986) *Family television: Cultural power and domestic leisure*. Londres: Comedia Publishing Group. ISBN: 090689073X. https://monoskop.org/images/9/97/Morley_David_Family_Television_Cultural_Power_and_Domestic_Leisure_1988.pdf
85. Mulvey, L. (1975) *Placer visual y cine narrativo*. En: *Eutopias*, 2ª época (Documentos de trabajo del Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Departamento de Teoría de los Lenguajes, Universidad de Valencia). Valencia: Ediciones Episteme
86. Narbona Carrión, M. D. (2017) *Las relaciones de amistad entre mujeres en los productos culturales: análisis de la serie de televisión Girls*, en Oceánide, 9
87. Nash, M.(ed.) *Feminismo y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género* (2014), Madrid, Alianza Editorial.
88. Núñez Domínguez, T. y Pinazo Hernandis, S. (2019). “¿Al cine le gustan las

mujeres mayors? Reflexión sobre identidades a través de un estudio de caso". En M. Cruz Morente e Iván Gisbert (eds)", *Formas de alteridad en la cultura contemporánea: la ruptura de límites y fronteras* (pp. 159-178). Peter Lang

89. Oficina Nacional de Estadísticas de China (2023) *Informe de seguimiento estadístico de 2022 sobre el plan de desarrollo de las mujeres chinas (2021-2030) 2022年《中国妇女发展纲要（2021—2030年）》统计监测报告 - 国家统计局*. (2023, December 31). Www.stats.gov.cn. https://www.stats.gov.cn/sj/zxfb/202312/t20231229_1946062.html
90. Padilla Castillo, G., & Sosa Sánchez, R. P. (2018) "Ruptura de los estereotipos de género en la ficción televisiva sobre el poder político: el caso Borgen". *Vivat Academia. Revista de Comunicación*, *145* (1575-2844), 73–95. https://doi.org/10.15178/va.2018.145.73-95.
91. Rich, A.L. (2023) *La teoría del cultivo de los efectos de los medios. Nuevos desarrollos y aplicaciones.* Routledge, Londres.
92. Rios, O. (2012). "Capital Erótico. El poder de fascinar a los demás." *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, *1*(3), 322. https://doi.org/10.4471/generos.2012.15
93. Roche Díez, E. (2015) *Los estereotipos de género en la programación televisiva que ven los adolescentes.*
94. Ruido, M. (2007) *Just do it! Bodies and Images of Women in the New Division of Labour.* http://www.workandwords.net/es/texts/view/501 [10/02/2025]
95. Ruiz Muñoz, Ma J.; Durán, V. y de la Maya, R. (eds) (2024). *Representaciones de género, igualdad y diversidad en los medios de comunicación*. Editorial UOC
96. Salazar, O. (2018) *El hombre que no deberíamos ser: La revolución masculina que tantas mujeres llevan siglos esperando*. Barcelona, Editorial Planeta.

97. Sánchez-Labella, et al. (2019) “Feminismo, investigación y comunicación. Una aproximación plural a la representación de las mujeres.” *Lulu.com.*
98. Schniter, E; Shields, T. W. (2020) “Gender, Stereotypes, and Trust in Communication”. *Human Nature*. 31. pp.296-321.
99. Simonova, M. (2021, November 9) “The Ideal Man: Male Beauty Standards Through History.” *The Collector*. https://www.thecollector.com/idealized-man-male-beauty-standards-through-history/
100. Song, J. (2020) “中年女性刻板印象的形成与破除” (Formación y ruptura de los estereotipos de las mujeres de mediana edad). *Culture Dimensions.* 2020 octubre, pp. 136-139.
101. Song, Q & Guo, H. (2009) *Pasado televisivo-50 años de series televisivas chinas*. Guilin China. Edición Lijiang Publishing Limited.
102. Sun, M. Y. (1998). *Some thoughts on Chinese sexology research*. Medicine and society.
103. Teresa, M., Núñez Domínguez, T y Gavilán, N. (2015) “El análisis de series de televisión: construcción de un modelo interdisciplinario. Construction of an analytical model for TV series.” *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, *6*(1), 22–39.
104. Torras, M. (2006) “Cuerpos en series: cuerpos, géneros y sexualidades en CSI. Mujeres en serie”, *Revista Género y Comunicación,* Madrid: Ameco, pp.79-101.
105. Torres-Romay, E; Izquierdo-Castillo, J. (2022) La representación de la mujer en la ficción española. Propuesta de clasificación de roles y estereotipos desde la perspectiva de género. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación.* Nº 57, verano 2022. 102-122.
106. Tong, R (2009). *Feminist Thought*. Colorado. Edición de Westview Press.
107. Tous-Rovirosa, A., y Aran-Ramspott, S. (2017) “Mujeres en las series políticas contemporáneas. ¿Una geográfica común de su presencia en la

esfera pública?”. *El profesional de la información.* Vol. 26. 684-694.

108. Tous-Rovirosa, A. (2012) *Mites en sèries. Els temes claus de la televisió. Barcelona*: Blanquerna

109. Valcárcel, A. (2020) *Ahora, Feminismo: cuestiones candentes y frentes abiertos*. Madrid. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.)

110. Valcárcel, A. (2004) *Qué es y Qué Retos Plantea El feminismo*. Barcelona. Publicación en Urbal red12mujerciudad.

111. Van Zoonen, L. (1994) *Feminist Media Studies.* Sage Publications.

112. Vélez, A. (2019) *Mujeres en las series.* Barcelona, Redbook Ediciones.

113. VV.AA. (2021) *La agencia femenina en las narrativas audiovisuales, número monográfico de Cuestiones de género, de la igualdad y la diferencia*

114. VV.AA. (2015) *Sexo, mujeres y series de televisión*. Madrid: Editorial Continta me tienes.

115. Wei, G.Y. (2000) *Introducción a los estudios sobre la mujer*. Pekín. Peking University Press.

116. Wilson, E.O. (1975) *Sociobiology. The New Synthesis,* Cambridge, Harvard University Press.

117. Wolf, N. (1990) *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used against Women*. Vintage Classic.

118. Wollsotnecraft, M. (2019) *La Vindicación De Los Derechos De La Mujer*. 1ª Edición (1792). Londres. Traducido por Marta Lois González. Edición de KayleighBCN.

119. Yang, Y. Y. (2006) *Research on the History of Chinese Film. Beijing China*. Edición China Film Publishing House.

120. Yue, M. (2007) *Historia de la comunicación cinematográfica y televisiva china. Beijing China*. Edición Communication University of China press.

121. Zhang, G. M. ; Xu, Z. J. (2005) *Sexual Thought and the Rise of Modern Chinese Enlightenment.* Tianjin Social Sciences.