
This is the **published version** of the article:

González Montoya, Alazne; Rodríguez de Castro, Sara Torres, dir. Desmitificando el mito : la femme fatale como mecanismo identitario en "Crazy Ex-Girlfriend" (2015-2019). 2021. 29 pag. (836 Grau en Estudis d'Anglès i Espanyol)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/247617>

under the terms of the  license



**Universitat Autònoma
de Barcelona**

**Desmitificando el mito: *La femme fatale* como
mecanismo identitario en *Crazy Ex-Girlfriend* (2015-
2019)**

Trabajo de Fin de Grado

Grado en Estudios de Inglés y Español

Departamento de Filología Hispánica

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Alazne', written in a cursive style.

Autora: Alazne González Montoya

Tutora: Sara Torres Rodríguez de Castro

Curso académico 2020-2021

A mi tutora, Sara, por recibirme siempre con una sonrisa; sobre todo cuando llueve.

A mi familia y mis amigos, por su apoyo continuo y por saber de algún modo cuándo estaba prohibido hablar de la palabra que empieza con T mayúscula. Por saber animarme y también distraerme, y por compartir conmigo todas las penas y alegrías.

En especial a Eva, porque esto no hubiera existido sin nuestros extensos análisis episodio tras episodio vía notas de voz. Mi parte favorita de Crazy Ex-Girlfriend es haberla podido compartir contigo.

Por último, a Barcelona, por haberse convertido en un sitio al que también puedo llamar casa.

ÍNDICE

1. El mito de la <i>femme fatale</i> : genealogía e imaginario.....	4
2. De <i>girl in love</i> a <i>woman scorned</i> : el caso de <i>Crazy Ex-Girlfriend</i>	9
2.1 La identidad como <i>performance</i>	9
2.2 La mujer desdeñada o <i>woman scorned</i> : transformación.....	11
3. La narrativa de la <i>femme fatale</i> : <i>Swimchan</i>	15
4. <i>The End of the Movie</i>	19
4.1 La “muerte” de la mujer fatal.....	19
4.2 (Re)definiendo la <i>craziness</i>	21
5. Conclusión.....	25

1. EL MITO DE LA *FEMME FATALE*: GENEALOGÍA E IMAGINARIO

El mito es una cuestión que constituye una parte imprescindible de nuestra tradición cultural. Por definición, tiene un carácter universalista y semiológico, ya que actúa como signo y no permite ser dotado de otra significación distinta. Es, por tanto, una cuestión semiológica que constituye un sistema de comunicación; un mensaje. En palabras de Roland Barthes, “el mito es un habla” (1999: 108). Es un habla que ha marcado nuestra sociedad y transformado nuestro lenguaje, y que ha seguido marcando nuestra cultura desde hace siglos; algo que continuamente se transforma y se adapta a los tiempos.

Barthes también comenta que Baudelaire decía sobre la mujer que, desde su origen, es un *objeto fatalmente sugestivo*. Sin embargo, no se suma a su opinión, sino que recalca que la fatalidad de la mujer no es algo inherente y mucho menos es el mito una convención eternalizada (1999: 108). De hecho, no hay mitos eternos, solo supervivientes que saben adaptarse y versionarse para continuar siendo relevantes. Chauvin propone que la reescritura es “uno de los procesos fundamentales para la edificación, es decir, para la perennidad del mito” (Chauvin en Martínez-Falero, 2013: 491). Los mitos que se siguen identificando en la cultura posmoderna son aquellos que han sabido evolucionar para no desaparecer de ese ideario común. El mito se reinventa, se adapta a los tiempos para no perderse, y sigue demostrando su valor en la sociedad contemporánea.

Por ello, el presente estudio se concibe como un análisis discursivo de la serie *Crazy Ex-Girlfriend* (2015-2019). Más concretamente, se presta a analizar la figura de la *femme fatale* como ejemplo de la perseverancia del mito en la cultura popular, y de manera más notable, como parte de un proceso identitario para la protagonista. Mediante unas lentes posmodernas, el visionado de la serie aporta unas claves fundamentales sobre la percepción de la mujer desde diferentes arquetipos, y saca a la luz cuestiones complejas sobre la identidad, el amor y la *locura*.

En esta discusión sobre la mitología urbana o contemporánea, resulta imposible pasar por alto a lo que Baudelaire, en su obra *Los paraísos artificiales* (1860), se refirió como objetos *fatalmente sugestivos*: la figura de la mujer. La mujer siempre ha sido víctima de arquetipos, de dicotomías y enfrentamientos: la mujer pura, casta, el *angel in the*

*house*¹ victoriano; frente a la mujer pecadora, sensual, la *fallen woman* o *femme fatale*. Esta última figura ha sido protagonista de mitos que funcionan como *cautionary tales* o cuentos con moraleja: Pandora, Helena de Troya, Medusa. Pese a no tener una genealogía totalmente clara, Place asegura que esta “dark lady, spider woman, the evil seductress who tempts man and brings about his destruction is amongst the oldest themes of art, literature, myth, religion in Western culture” (Place en Simkin, 2014: 21). Esas tres figuras son un referente, unas representaciones universalmente reconocidas de la mujer fatal. No son las únicas, pero definitivamente marcan el camino de la imagen de mujer seductora y cruel en la que se enmarca a los sujetos femeninos. Cixous, en sus ensayos sobre escritura, utiliza la figura de Medusa como símbolo de la insubordinación de la mujer, y conecta al personaje clásico con la fatalidad y la muerte: “Para ver a la Medusa de frente basta con mirarla: y no es mortal. Es hermosa y ríe. Ellos dicen que hay dos cosas irrepresentables: la muerte y el sexo femenino. Pues necesitan que la feminidad vaya asociada a la muerte.” (1995: 21).

Con todo, la *femme fatale* no se quedó en el mundo clásico: “The deadly woman is one of the oldest and most persistent incarnations, her origins traceable through centuries of art and literature” (Doane en Lindop, 2015: 3). Los mitos clásicos de Pandora, Medusa, Eva o Lilith dieron pie a un mitema² conjunto, al que hoy llamamos “la mujer fatal”. Según Martínez Falero, el mito de la *femme fatale* aparece debido a una reescritura por combinación de mitemas, y es después de esta combinación a lo largo del tiempo que se crea el arquetipo, que asume y combina elementos de mitos con sujetos comunes (2013: 492). Los mitemas, como fragmentos mínimos del mito, fueron creando las características que culturalmente se asocian con la mujer fatal, y progresivamente apareció un ideario común que las enmarcaba en un mismo grupo: el de la *femme fatale*. Así, la figura de la mujer extremadamente sexual e independiente tuvo su resurgir en el siglo XIX, y se volvió en la imagen del peligro por la aparición de la nueva mujer o la

¹ El concepto de *angel in the house* o *ángel de la casa* hace referencia al ideal de la mujer victoriana. El término alude al poema narrativo del escritor inglés Coventry Patmore, publicado en 1854, que enuncia el ideal femenino de la época como madre y esposa devota. El poema fue muy criticado en los siglos posteriores por los movimientos feministas, entre los que destaca la afirmación de la autora Virginia Woolf: «killing the *Angel in the House* was part of the occupation of a woman writer» (1942: 152).

² Se entiende como *mitema* el fragmento mínimo e irreductible en el que se puede descomponer un mito, de acuerdo con las ideas del teórico Lévi-Strauss: “Así como, en la lengua, los fonemas se integran en los morfemas, y éstos en los semantemas, en el mito todo se integra en “unidades constitutivas mayores”, más complejificadas, que reciben el nombre de *mitemas*. Estos están “pretensados”, actúan en el plano del lenguaje a la vez que en el plano de un metalenguaje que provee la “supersignificación” propia del mito.” (García, 1976: 128).

new woman. Esta figura es en el fondo una suma de los mitemas clásicos, y tal y como Dijkstra afirma la reaparición de la *fallen woman* trata en el fondo de “represent the patriarchal fear of the new woman movement and her refusal to remain confined to the domestic sphere” (Dijkstra en Simkin, 2014: 32). De nuevo, esta figura se hace la imagen del peligro y por tanto, del *aviso*. La mujer fatal representa la emancipación y libertad sexual que el patriarcado quiere evitar, y por eso aparece siempre como personaje insalvable, inmoral y que merece ser castigada.

Cabe resaltar, sin embargo, que la etiqueta de *femme fatale* tal y como la conocemos hoy en día proviene del cine *noir*. En realidad, el cine se convierte en un factor esencial en su definición tal y como nos la proporciona Farrimond, que la enmarca como “one of the most enduring character types in Hollywood, broadly understood through a combination of manipulative sexual allure and danger” (2018: 1). En 1955, pleno apogeo del género *noir*, Raymond Borde y Étienne Chammeton la definen como una “new type of woman, as fatal for herself as she is to those who become entangled” (Borde & Chammeton en Lindop, 2015: 1). De nuevo, la mujer fatal aparece como la *new woman* de su tiempo, como representación de la ansiedad patriarcal sobre la emancipación femenina en un periodo de posguerra (Farrimond, 2018: 5). La iconografía convencional da paso a los cigarrillos, los labios rojos y los espejos en los que se refleja su narcisismo (Lindop, 2015: 72); pero su reaparición como mito no es accidental: al igual que en los siglos posteriores, tiene su origen en un cambio radical de la posición de la mujer en sociedad. Además, implica cierto grado de confrontación; al estar casi por naturaleza opuesta siempre a otra mujer, ya sea a la *donna angelicata* de Petrarca o a la *angel in the house* de Coventry Patmore.

Este binarismo está estrechamente ligado, a su vez, a dos modelos extremos de comportamiento para las mujeres y que, en ambos casos, tienen connotaciones sexuales: la «buena» (la virgen, la madre, la esposa fiel) y la «mala» (la prostituta, la *femme fatale*). Cualquier mujer que pretenda desarrollar una actividad fuera del espacio doméstico tendrá que enfrentarse a las críticas que, inconscientemente o no, descalificarán su trabajo debido a las implicaciones sexuales de la asociación mujer-esfera pública (Viñuela & Viñuela, 2008: 302).

Con la posmodernidad³, la categoría de *femme fatale* se reinventa de nuevo, aunque sobre los mismos ejes. Se transforma en una figura ambivalente, que incluso en ocasiones logra salir impune de sus manipulaciones, mentiras y crímenes gracias a su astucia. Los sujetos clásicos, representativos de la ansiedad patriarcal por la independencia de la mujer, dan paso a una nueva actitud, a una nueva visión de este antiguo arquetipo. No es tanto como un cambio del mitema, sino más bien un cambio de la percepción del mismo. La *femme fatale* siempre ha sido objeto de fascinación, pero con la llegada de la posmodernidad y las últimas olas del feminismo, la mujer fatal se ha convertido en uno de los mitos más interesantes por estudiar.

De cualquier modo, el ideario sobre el que se sostiene la mujer fatal continúa valiéndose de los mismos ejes: es la viuda negra que atrapa a sus víctimas con su red, la sirena que atrae a los marineros a su perdición, la tentadora que lleva por el mal camino a un hombre honrado, la cazadora que se divierte con su presa antes de devorarla. La *femme fatale* se adapta a sus tiempos, pero el mito desde el que parte tiene un imaginario claro y fácilmente reconocible. En el fondo, la mujer fatal es eso: una imagen. Incluso desde la lente posmoderna, está eternamente condicionada por la *male gaze*. Su propio origen se basa en la percepción masculina de sus atributos; no es una mujer real sino que es siempre una imagen que se proyecta de ella. Felski comparte esta visión de las mujeres como imágenes al afirmar que “all visions of women are contaminated by male-defined notions of the truth of femininity [...] Woman is always a metaphor, dense with sedimented meanings” (Felski en Thornham, 2017: 23). La mujer no es solo una mujer, sino un abanico de etiquetas e identidades que se pueden plasmar sobre ella. Los mitos sobre las mujeres encarcelan a las mismas (*nos* encarcelan) en narrativas estancas que simplifican una serie de conductas y emociones dentro de una misma etiqueta.

Ya hemos comentado que la *femme fatale* es hoy en día una figura ambivalente. Al igual que la Medusa de Cixous, es una mujer poderosa que se ríe y se enfrenta a la sociedad patriarcal con su mera presencia. Sin embargo, también es una categoría encarcelante, completamente ligada a la percepción masculina y que es plenamente consciente de

³ Se sigue aquí la definición más general del término posmodernidad, entendida como el movimiento cultural que se originó a finales del siglo XX como una superación de lo moderno. Como postula Vattimo, el sentido posmoderno “está ligado al hecho de que la sociedad en que vivimos es una sociedad de la comunicación generalizada, la sociedad de los medios de comunicación (“mass media”)” (1990: 9). También, siguiendo las teorías de Jameson, el posmodernismo se conecta con “la disolución de límites entre los estratos de la cultura y el desarrollo rizomático de los textos” (Clúa, 2008: 18).

ello. Berger, que introdujo el concepto de la *male gaze* en *Ways of seeing* decía que “men look at women. Women watch themselves being looked at.” (1972: 47). Esta consciencia constante de ser observada hace que en ocasiones se adopten identidades performativas, que a menudo se basen en distintos arquetipos.

¿Existe verdaderamente una *femme fatale* en la realidad, o es un ideal inalcanzable propio del mito y la ficción? ¿Se querría alcanzar este ideal voluntariamente siquiera, o es un mecanismo de supervivencia y control? ¿Se puede transformar una mujer en una *femme fatale* simplemente imitando a sus referentes, tomando una identidad basada en un mito cuasieterno? ¿Cuál es la frontera entre la locura socialmente aceptada y la estigmatizada? Estas son, entre otras, las preguntas que nos propone nuestro objeto de estudio y a través de las cuales se organizará su análisis. La identidad de la mujer, siempre condicionada por aquellas subjetividades que aparecen en la ficción, es una cosa frágil, poderosa y con potencial de ser mortal.

2. DE GIRL IN LOVE A WOMAN SCORNED: EL CASO DE CRAZY EX-GIRLFRIEND

Crazy Ex-Girlfriend (2015-2019) es una comedia musical estadounidense creada por Aline Brosh McKenna (*El diablo viste de Prada*, *Morning Glory*, *27 vestidos*) y Rachel Bloom. Bloom actúa además como la protagonista, Rebecca Bunch: una abogada de éxito que decide dejar atrás su vida en Nueva York tras reencontrarse con su ex-novio del campamento de verano al que asistió con dieciséis años y perseguirlo a West Covina, California. La premisa parece hacer justicia a su título: una mujer *obsesionada* con su ex-pareja hasta el punto de mudarse al otro lado del país con la esperanza de poder recuperarlo. O más bien, recuperar la felicidad que sintió aquel verano. Como la propia Rebecca deja claro en la secuencia musical de la primera temporada, “the situation is a lot more nuanced than that” (Temporada 1, Episodio 2: min. 0:53). Rebecca no se deja reducir al estereotipo de la *crazy ex-girlfriend*, y de hecho, reniega de él hasta el punto en el que no admite (ni siquiera a sí misma) que la razón de su mudanza repentina tenía nombre y apellido: Josh Chan (Vincent Rodriguez III).

Durante toda la serie, se explora el término que le da título, como paratexto que condiciona el contenido de los episodios. La fórmula por la que se rigen todos los episodios es sencilla: una combinación de la parodia y el pastiche que pone en escena un tropo particular de los vídeos musicales, para subvertirlo justo después (Ford y Macrossan, 2019: 4). Mediante el uso de la ironía, que como tropo con función pragmática que consiste en un “señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo” (Hutcheon, 1981: 176) y es “esencial para el funcionamiento de la parodia y de la sátira” (Hutcheon, 1981: 174) *Crazy Ex-Girlfriend* le da vueltas a su propio nombre, dibujando y desdibujando la línea entre lo que culturalmente se asocia con la locura y la verdadera enfermedad mental, a raíz del trastorno límite de personalidad que se le diagnostica a su protagonista.

La identidad como *performance*

Josh se convierte en el objeto de infatuación de Rebecca, y se convierte incluso en el protagonista de todos los títulos de los capítulos a lo largo de varias temporadas. Sin embargo, desde el propio piloto se hace evidente que lo que la protagonista busca no es a Josh Chan, sino el ideal de Josh y los sentimientos que despertó en su yo adolescente.

En cualquier caso, Rebecca se propone reconquistar a Josh como vehículo para alcanzar la felicidad, y para ello se inmerge en la narrativa de la comedia romántica, visualizándose a sí misma como la heroína en distintos números musicales de géneros variados. La habilidad de Rebecca es creativa, pero siempre se está ajustando a la narrativa que más le conviene: no quiere ser ella misma, siempre anda detrás del ideal que más le convenga para justificar al resto (y a ella misma) las razones de sus acciones más problemáticas. Está enamorada, y el amor nos hace cometer actos de los que no nos sintamos orgullosos. No es que esté loca, sino que está loca *por* Josh.

Así, la primera y la segunda temporada de la serie se centran en Rebecca como la heroína, un papel que se ha impuesto a sí misma y que en ocasiones no cumple demasiado bien. Además, Rebecca también asigna al resto de personajes con los que interactúa en West Covina un papel, de manera consciente o inconsciente: su nueva compañera de trabajo Paula se convertirá en su confidente, Josh es el objeto deseado y Valencia, la novia de Josh, un obstáculo en el camino. Con todo, los personajes pronto escapan de los moldes establecidos en la fantasía de Rebecca. Al igual que ocurre con ella misma, la narrativa no les satisface. El espectador, pese a ver todo con las lentes de Rebecca, pronto descubre que, una vez más, “the situation is a lot more nuanced than that”. Esta frase se convierte en el centro de la serie, una especie de *leitmotiv* que sirve para darle una vuelta de tuerca a los tropos y tramas que ya se habían interiorizado y darles un matiz adicional.

Sin embargo, con el final de la segunda temporada la narrativa cambia. Rebecca parece tener todo lo que quería: está a punto de casarse con Josh, su fantasía a punto de cumplirse de una vez por todas. Como toda fantasía, ésta debe romperse: Josh la deja plantada en el altar, en un momento de duda. Frente a todos sus invitados horrorizados, Rebecca se planta al borde de un precipicio y declara que “Josh Chan must be destroyed” (Temporada 2, Episodio 13: min. 41:35). En cierto modo, es una promesa; un nuevo voto para sustituir el que no pudo dar en el altar.

Las consecuencias que tiene este giro en la trama son brutales. La identidad de heroína romántica ya no satisface las necesidades de la narrativa, que ha tomado un giro drástico: Rebecca ya no puede seguir justificando sus acciones por estar locamente enamorada de Josh, así que decide *enloquecer* por su culpa, convertirse en una *femme fatale* de manual y hacerle pagar por la humillación sufrida. El estudioso Roland

Barthes, en su conocido texto *A Lover's Discourse*, ya reconoce el amor como una narrativa: “As Narrative (Novel, Passion), love is a story which is accomplished in the sacred sense of the word: it is a program which must be completed” (2010: 93). Dado que Josh ha decidido dejar la narrativa amorosa incompleta, el programa debe cambiar, debe adaptarse a las nuevas circunstancias para poder completarse; aunque sea dándole la vuelta al concepto sobre el que se había construido.

Brosh McKenna, en una entrevista después del episodio final, adelantaba a la Rebecca de la tercera temporada de la siguiente forma: “in a time of crisis here, a new persona leaps into her mind, and it's the scorned woman. We'll see how consistently she follows through on that, and how her feelings evolve as she recovers from this big rupture.” (BroshMcKenna en Nernetz, 2017: s/p). La identidad sigue siendo una construcción performática, algo que puede ajustar según las necesidades de la trama que ella misma se impone. Rebecca está viviendo su propia película, y en este momento decide cambiar el género. En el fondo, solo es un gesto de control, un intento de controlar su propia vida.

La mujer desdeñada o “woman scorned”: transformación

La siguiente imagen que tenemos de Rebecca Bunch, en el primer episodio de la tercera temporada, no es la misma que la de la mujer firme que declaraba sus intenciones en su vestido de novia. En su lugar, Rebecca aparece recluida en una habitación de hotel, insegura y sin dar señales de vida a nadie. Mientras en su imaginación el pueblo de West Covina se convierte en un poblado medieval con una sola pregunta en mente (“Where's Rebecca Bunch? But also where's a woman's pride without her man?” (Temporada 3, Episodio 1: min. 2:57-3:01)), ella finalmente se decide a transformarse: “I have to transform [...] from a victim [...] to a woman scorned” (Temporada 3, Episodio 1: min. 5:29-5:37). La *woman scorned* o mujer desdeñada es otra de las manifestaciones de la mujer fatal. Esta expresión se popularizó a través de la obra de William Congreve *The Mourning Bride* (1697): “Heav'n has no Rage, like Love to Hatred turn'd, / Nor Hell a Fury, like a Woman scorn'd” (1710: 561). Hoy en día, sigue haciendo referencia a la mujer que ha sufrido un rechazo o desengaño amoroso, lo que la hace peligrosa. En cierto modo, ser una *woman scorned*, o una mujer desdeñada, es lo que justifica su fatalidad: quiere hacer pagar por el sufrimiento del rechazo amoroso. Siguiendo esa lógica, Rebecca describe su cambio como una “metamorphosis of sorts. I

have emerged from the cocoon of female submission as a scorned butterfly, dagger in hand” (Temporada 3, Episodio 1: min. 8:53-9:05).

La transformación en *femme fatale* comienza por un proceso exhaustivo de documentación. En el mismo vídeo musical, Rebecca se hace con todo el material que considera necesario para su nueva identidad, empezando por sus manuales de conducta: las películas *Basic Instinct* (1992) y *Fatal Attraction* (1987), dos clásicos modernos de la figura de la *femme fatale*. Es destacable el hecho de que use ejemplos de la “new *femme fatale*” de las décadas de los 80 y 90 (las décadas de su desarrollo y crecimiento personal, en las que probablemente tuvo un acercamiento hacia la figura de la mujer fatal por primera vez), ya que contribuye a la reafirmación de la relevancia del mito, adaptado al medio contemporáneo y a la *mass culture*.



(Temporada 3, Episodio 1: min. 6:01)

Basic Instinct y *Fatal Attraction* introducen la figura de la *femme fatale* en el contexto posmoderno y posfeminista. Las dos protagonistas (Catherine y Alex, respectivamente) son mujeres que dominan el ámbito público y profesional, algo en lo que Rebecca se puede ver proyectada por su carrera exitosa como abogada. Su fatalidad no viene condicionada por el dinero, aunque esta posición de poder financiero e independencia económica sí que las identifica con las ansiedades patriarcales en torno a la emancipación femenina. En cierto modo, vuelven a la *fatale* original: la Medusa, la castigadora. Es primordial fijarse en nuevos ejemplos para adoptar su nueva persona, y Rebecca escoge los que más acorde van con su tiempo y su perspectiva.

El cambio hacia la fatalidad también debe ser estético, por otra parte. Al fin y al cabo, el gran atractivo de la *femme fatale*, lo que causa fascinación por encima de la *male*

anxiety, es que no es solo letal sino que es bella: “the alluring but deadly woman, conjuring a startling array of spectral fears along the way: female promiscuity; hysteria and connections between unbridled sexuality and insanity” (Simkin, 2014: 19). La belleza de la mujer fatal siempre está asociada a una hipersexualización y la idea de una máscara que esconde intenciones ocultas: “Surface beauty and inner corruption hints at another key characteristic in the construction of the femme fatale: her capacity for deceit and a facility to take on different personae in order to mask her true intentions, feelings or identity.” (Simkin, 2014: 29).

Se puede concluir que es necesario explotar la feminidad para lograr sus resultados y alcanzar el ideal del *femme* de una *femme fatale*. La apariencia de Rebecca en este momento no es favorecedora desde la perspectiva masculina o la *male gaze*, así que una vez más ella se adapta al medio: ya no como la chica dulce y enamorada que *definitivamente no es una crazy ex-girlfriend*, sino como la tentadora que usa a los hombres como juguete. En un gesto inconsciente, Rebecca vuelve a desplazar su verdadera identidad y dejarla de lado para tomar una nueva máscara, que salva su propia subjetividad y sus sentimientos al ocultarla de la perspectiva masculina. Como aparece en el libro de Lindop, “excessive female sexuality (or womanliness) functions as a mask or disguise, enabling women to separate their true selves from the male gaze.” (2015: 51). Su cambio de look (también cambio de identidad y de narrativa) la lleva al esmalte negro y al tinte oscuro, que escoge con el mismo cuidado que las películas en las que se va a basar.

El cambio es por tanto algo totalmente consciente y premeditado. La transformación viene de unos sentimientos de ira y abandono, pero su decisión no viene de un arrebato de *locura* que la convierte en una *femme fatale* de la cabeza a los pies. En su lugar, Rebecca se documenta y es plenamente consciente de lo que está haciendo, de en quién (o quiénes, tomando la mujer fatal como representación de distintos mitemas a lo largo del tiempo) debe convertirse. Así, la protagonista toma una colección de ejemplos de las *femme fatale* anteriores y se crea su nueva identidad en torno a ellas. Si antes negaba ser la *crazy ex-girlfriend*, ahora abraza el término e incluso se reconoce como villana en su imagen: “My hair is dark so I look evil and I’m wearing white, which is ironic” (Temporada 3, Episodio 1: min. 8:06-8:10).

Rebecca toma su nueva identidad como escudo para combatir el qué dirán de aquel poblado medieval que había construido en su imaginación; en el fondo, de todos sus amigos y conocidos. Al reaparecer en la oficina, lo hace ya como una mujer nueva, una *new woman*. Y del mismo modo que la aparición de la *new woman* era la causa de las ansiedades masculinas del siglo XIX, Rebecca se propone a hacerse notar con su nueva imagen y a convertirse en el tormento de su víctima personal.

3. LA NARRATIVA DE LA *FEMME FATALE*: *SWIMCHAN*

La transformación física y psicológica de Rebecca es solo un antecedente para lo que ocurrirá después. Ya en el segundo episodio de la tercera temporada pone a prueba sus *armas de mujer* para alcanzar sus objetivos, pero el cuarto es verdaderamente donde la protagonista se convierte en una mujer fatal, llevando a cabo acciones e imitando gestos culturalmente asociados con la viuda negra. De hecho, el episodio cuarto *es* la historia de una *femme fatale*, una película con comienzo y final, con una sucesión de escenas entre dos secuencias de créditos. Si hay un episodio que saca a la luz la verdadera locura de una *crazy ex-girlfriend* es este, que lo deja explícito desde su título: “Josh’s ex-girlfriend is crazy” (Temporada 3, Episodio 4).

Esta *locura*, sin embargo, es muy autoconsciente. Rebecca se retrata a sí misma como tal, antes de que lo hagan otros, en un gesto subversivo. Se apropia del término, lo adapta a las circunstancias. Se convierte de nuevo en la protagonista de su propia historia, solo que la historia ya no es una historia de amor sino todo lo contrario: es una historia de venganza, de desamor. Y a diferencia de la mayoría de historias que se cuenta a sí misma, ésta no se puede reducir a un vídeo musical: debe ser una película.

Su película se llama *Swimchan*, en homenaje a *Swimfan* o *Fanática* (2002), a menudo considerada como el *remake* adolescente de *Fatal Attraction*. Su premisa es una que funciona muy bien para Rebecca: “his biggest fan just became his worst nightmare” (Temporada 3, Episodio 4: min. 8:36). Así como la primera Rebecca idealizaba a Josh no por lo que era en realidad, sino por su recuerdo de una época feliz; esta nueva Rebecca está decidida a convertirse en su pesadilla.

El cambio del amor al odio no es tan drástico como parece. En realidad, se puede hablar de infatuación y rabia, de catexis⁴ y decatexis. Si entendemos catexis desde la psicología como el proceso de asignación de energía mental o emocional a un objeto de deseo (sea este una persona, una idea o un objeto físico), la decatexis se produce después de un acontecimiento que provoque tensión psicológica, llevando al individuo a retirar toda su inversión en el objeto de deseo, creando una catexis inversa. Ser dejada

⁴ El término catexis fue “creado por Alix Strachey para traducir al inglés la palabra alemana *Besetzung* [...], que literalmente significa “ocupación” –como ocupación militar de un territorio–” (de Rivera, 2019: 98) que aparece en la obra de Freud. La definición propuesta por de Rivera es la siguiente: “proceso dinámico de creación de vínculos mentales con un ente ajeno cuyo resultado es la incorporación de la representación mental de las vivencias relacionadas con ese ente al mundo interno” (2019: 99).

en el altar desencadena un proceso de deatexis en Rebecca, que traslada todos sus sentimientos positivos hacia Josh por aquellos más negativos y oscuros. Carson también señala que “el amor y el odio construyen entre sí la maquinaria del contacto humano. ¿Tiene sentido situar ambos polos de este afecto dentro del único acontecimiento emocional del eros? Presumiblemente sí, si amigo y enemigo convergen en el ser que lo origina” (2015: 15). Eros, como personificación de la pasión, enlaza en sí mismo la paradoja del amor-odio. Esta paradoja nos trae de vuelta a la figura de la mujer fatal, objeto que produce fascinación y miedo por partes iguales. También es alguien que camina entre la línea de la locura y la cordura, una frontera que constantemente se define y redefine a lo largo de la serie.

La narrativa de la *femme fatale* es, en el fondo, un mecanismo de supervivencia para Rebecca. Después de que su vida entera en West Covina se venga abajo cuando todas las mentiras que ha contado a lo largo de la serie salen a la luz, lo único que le queda es la rabia y la frustración. En su estado de vulnerabilidad emocional, no es difícil de imaginar que intente justificar las acciones de la mujer fatal, a quien admira por su fortaleza y su capacidad de tomar venganza de aquellos que la hirieron: “I know she’s technically the villain -and a murderer- but you know what? She is treated so unfairly” (Temporada 3, Episodio 4: min. 8:49-8:53). Ella también considera que su círculo cercano la trató de manera injusta al descubrir sus mentiras. Barthes plantea la noción de la identificación y su importancia en el discurso (y la narrativa) amoroso: “the subject painfully identifies himself with some person (or character) who occupies the same position as himself in the amorous structure”. Si ya ha sido destituida del papel de interés amoroso, ahora se identifica con la villana de las historias. Así, Rebecca proyecta su relación con Josh y su propia experiencia de vida en la película de *Swimfan*, y crea la suya basándose en ese modelo: *Swimchan*.

Rebecca ya había decidido aparentar ser una *femme fatale*, pero no es hasta que su mundo se derrumba cuando empieza la película. De hecho, empieza de manera literal; con una secuencia de *opening* llamada *Scary scary sexy lady* (toda una declaración de intenciones, a la vez que la serie juega de nuevo con la parodia y el pastiche).



(Temporada 3, Episodio 4: min. 10:50)

Esta película, producida y protagonizada por Rebecca Bunch⁵ es el thriller de una mujer “angry like a witch but sexy like a sexy witch [...] scorned like a lady and angry like a lady scorned” (Temporada 3,

Episodio 4: min. 10:44-11:02). En términos de lo lírico, la letra no tiene mucha profundidad, y de hecho, se separa de la mayoría de contenido de *Crazy Ex-Girlfriend* por su simpleza argumental e incesante repetición de palabras. Sin embargo, eso mismo es lo que transmite el mensaje: la emoción que prevalece, la que se apodera de Rebecca en su fantasía, es el enfado, una palabra que se repite. De esta forma, el enfado y la rabia se convierten en la excusa o justificación de su comportamiento: “I am angry [...] and I have every right to be” (Temporada 3, Episodio 4: 10:08-10:15).

Rebecca emula escenas de terror y comienza a acosar a Josh. Sacude ramas, lo llama por teléfono, balancea los columpios e incluso cuelga a su osito de peluche de una soga. Cabe mencionar que el allanamiento de morada es uno de los movimientos culturalmente entendidos como propios de la *crazy ex-girlfriend*, así como el acoso por teléfono. De nuevo, la serie le vuelve a dar una vuelta al término, y ahora la *crazy ex-girlfriend* no es la que trata de recuperar a su ex a toda costa, sino aquella que está obsesionada con la venganza. Rebecca recupera la narrativa de la que se la acusa desde el paratexto y decide convertirse en eso mismo, usando toda su documentación previa como guía en esta nueva identidad: “I have decided to re-enact every great revenge movie ever made and it’s... oh-- it is so good to see Josh squirm” (Temporada 3, Episodio 4: min. 21:39-21:45). Después de sentir que Josh simplemente había jugado con ella, ahora es Rebecca la que toma los hilos y lo mueve como una marioneta. Los resultados, al menos al principio, son satisfactorios: Josh verdaderamente se asusta al ver a una Rebecca *enloquecida*⁶, nada que ver con la imagen de chica dulce que había

⁵ Otros créditos de la película también incluyen frases como “written by Josh Chan because he is responsible for all this” (10:43) y “costumes by whoever does Rihanna because OMG” (10:55).

⁶ Lo que supone (y lo que no) la locura y el enloquecimiento por amor es el tema fundamental de la serie, que ya se introduce desde el propio paratexto. En esta temporada, esta discusión llega a su culmen, con el

mostrado ser delante de él hasta ese momento, y a la que ve capaz de cualquier cosa por hacerle sufrir.

De cualquier modo, Josh falla en ver que Rebecca solo está jugando a un nuevo papel, tomando las expectativas de los demás y apropiándose de ellas. Rebecca entiende sus acciones como “not just about blind, evil revenge. It’s about retribution and redistribution of misery” (Temporada 3, capítulo 4: min. 22:34 22:38). Sin embargo, no es así como se interpreta. Desde la *male gaze*, Josh solo ve a su ex-novia loca, una “mujer histérica” transformada a la fatalidad. Para él, este comportamiento errático está demostrando que tenía razón al haberla dejado, justificando su decisión con el argumento de que Rebecca está *loca*.

diagnóstico del TLP de Rebecca. Sin embargo, es interesante cómo la narrativa de la *femme fatale* conecta con esta idea de *enloquecimiento* propia de la histeria femenina, y cómo el personaje de Josh inevitablemente asocia el cambio de actitud de Rebecca con el tropo de la ex-novia loca.

4. THE END OF THE MOVIE

La mujer fatal, con todo, es también fatal consigo misma. Ya lo adelantaban en su definición Borde y Chammeton: “[the femme fatale is] as fatal to others as she is to herself” (Borde & Chammeton en Lindop, 2015: 1). El mito, pese a todas sus infracciones y también como consecuencia de ellas, tiene unas limitaciones muy claras en cuanto a su final. Al transgredir todos los límites que establece el patriarcado, su destino siempre es la muerte o el castigo: “She is either punished (often with death) or it is discovered that she is innocent after all” (Lindop, 2015: 25). La inocencia no es opción para Rebecca, que se ve culpable de los actos que ha cometido en su fantasía de película al transportarse de vuelta a la realidad. Por tanto, no ve elección en su camino. Convertirse en un mito le ha permitido escapar de su vida y recrearse dentro de su fantasía, tomar acción y agencia; pero solo hasta cierto punto. Por todas las normas y convenciones que rompe, debe pagar un precio.

Rebecca ha jugado todas sus cartas, ha interpretado su papel hasta donde ha podido. Sin embargo, la narrativa de la *femme fatale* solo le ofrece un único destino, que quiere evitar: la muerte por mano de la justicia patriarcal. Por suerte, su voz interior ya le advierte que la vida no es una narrativa. Este es el primer momento en el que verdaderamente hay una introspección en el episodio; con un número musical que recurre al uso del metalenguaje para romper con las barreras entre realidad y ficción: *The end of the movie*.

La “muerte” de la mujer fatal

Tras su confrontación final con Josh (que resulta tan insatisfactoria como el resultado de sus acciones), Rebecca se ve en un camino sin salida. Su muerte no es una muerte literal, pero en cierto modo lo siente así: a lo largo de las temporadas anteriores, ha configurado su vida entorno a Josh. El acto de tomar venganza seguía estando condicionado más por llamar su atención que por un verdadero deseo de hacerle sufrir.

En su último momento como mujer fatal, Rebecca se confiesa: confiesa su frustración y su rabia después de que él la abandonase sin explicación, y confiesa que todo lo que ha hecho está motivado por el hecho de que necesita una conversación final con él e intentaba llamar su atención a toda costa. Derrotada y con un pie en el abismo (uno mucho menos dramático que el de la clásica *femme fatale*, al más puro estilo de la

parodia y el *pastiche*), Rebecca le anuncia que “I don’t know who I am if you’re not in my life anymore” (Temporada 3, Episodio 4: 33:22). Cuando Josh no está, Rebecca no sabe quién es sin él. Aunque hasta entonces había renegado del paratexto, tras encarnarlo de manera consciente se da cuenta de que si no es leída como una *girlfriend* o una *ex-girlfriend*, pero siempre condicionada por un objeto masculino sobre el que construirse a sí misma, no tiene subjetividad. Como diría Berger, “[h]er own sense of being in herself is supplanted by a sense of being appreciated as herself by another” (1972: 46). La adherencia a Josh responde a un deseo de querer ser querida y apreciada, así como a uno de revivir un pasado feliz. En su intento de querer recuperar el pasado, Rebecca convierte su sentido de ser en un sentido de ser apreciada por su objeto ideal, su fantasía adolescente: Josh Chan. Tan acostumbrada a vivir una (o varias) identidades performativas, adaptada siempre a la situación y a un objeto de interés amoroso, no sabe de quién es el cuerpo en el que está viviendo.

Sin embargo, si *Crazy Ex-Girlfriend* deja algo claro es que esto no es sobre Josh. La película nunca fue sobre él, en realidad, aunque tuviese su nombre en el título (la serie tampoco, pese a tener su nombre en cada título de episodio hasta el momento). Al llegar a los créditos, Rebecca se encuentra sola con su conciencia⁷ (y confrontando las consecuencias de sus acciones. En *The end of the movie*, los créditos pasan como prueba de que la narrativa ha finalizado y no se puede volver hacia atrás.



(Temporada 3, Episodio 4: min. 40:22)

⁷ En un gesto totalmente paródico y performativo, su conciencia aparece personificada por el cantautor Josh Groban, que la acompaña de fondo y canta que “life is a series of revelations that occur during a period of time; it’s not some carefully crafted story, it’s a mess and we’re all gonna die” (38:00-38:10)

Más notablemente, esta conciencia es la que por primera vez reflexiona sobre la construcción de su vida como una serie de narrativas y mitos que encarnar, y da cuenta de que “life doesn’t make narrative sense” (Temporada 3, Episodio 4: min. 38:22). La película acaba con el mito de manera tan letal como empezó, y lo único que queda de esa mujer fatal es la cáscara de alguien perdida y que no sabe en qué historia está ya: “I am so lost. I don’t know which story I am anymore” (Temporada 3, Episodio 4: min. 33:20-33:22).

La muerte de la *femme fatale*, podría decirse, es una muerte anunciada. No solo es una salida que ha sido anunciada en la tradición cultural pasada, sino que incluso se ha predicho en el mismo episodio:

EARL: But what happens after you do all these scary things to him?

REBECCA: I don’t know. I feel better, I guess?

EARL: No. You die. [...] That’s how every one of these movies end. Stabs, shooting, drowning... The monster has to be killed. (Temporada 3, Episodio 4: min. 21:46-22:02, subrayado personal)

Rebecca no había querido aceptar este destino hasta el último momento. En su muerte figurada, no muere tanto ella misma sino esa figura que había creado para esta narrativa en concreto. Muere el mito, el monstruo⁸. De nuevo, vuelve a aparecer la figura de Medusa pagando por sus crímenes en el imaginario de la mujer fatal. Al perder a Josh, muere la Rebecca que había estado proyectando al mundo.

(Re)definiendo la *craziness*

La sensación de vacío tras el intenso apego emocional (positivo y negativo, recordando los términos de catexis y decatexis) es lo que finaliza la trama de la *femme fatale*. Rebecca, que se había reinventado como *crazy ex-girlfriend*, siendo la mujer fatal el epítome de este término que ha ido configurando su vida en West Covina, queda totalmente desamparada. La transformación en la *woman scorned* no le ha dado la justicia que tanto proclamaba, ni la conclusión emocional que necesitaba. Sin embargo, sí que ha probado a los ojos del mundo lo que los rumores decían a sus espaldas: que ella es la *crazy ex-girlfriend*, que está loca. Aunque no haya sido tanto un arrebató como una decisión consciente que ha pasado por un proceso de documentación, no es así

⁸ Por cuestiones de extensión la idea del monstruo no tiene cabida en este estudio, pero da pie a una discusión interesante de cara a un análisis más amplio.

como será percibido. Rebecca paga el precio de convertirse en la loca, la mujer histérica. Como *crazy ex-girlfriend*, se le quita al sujeto la legitimidad de su discurso. En esta narrativa de mujer fatal, la locura es una consecuencia más que afrontar.

Ya habíamos adelantado que la serie *Crazy Ex-Girlfriend* juega con su título como un paratexto más. Continuamente, dibuja y desdibuja la línea entre el comportamiento racional e irracional, entre lo que está socialmente aceptado como locura (locura por amor) y lo que no (enloquecimiento por amor). De manera subversiva, Rebecca encarna todos estos tropos desde su propia perspectiva, justificando (a la audiencia, a sus amigos, a ella misma incluso) sus acciones a medida que las va cometiendo. En la tercera temporada, la audiencia es capaz de ver su punto de vista y concluir que dejarse llevar por la locura no la hace estar loca; que el estereotipo de la *crazy ex-girlfriend*, incluso llevado a su máximo exponente, es algo dañino que convierte a Rebecca en una víctima y un reflejo del impacto de la sociedad patriarcal. Al igual que Lindop anuncia con las figuras del cine *noir*, Rebecca también es una contradicción producto de su tiempo:

She is contradictory: kept but uncontrollable, despicable yet sympathetic, poised and vulnerable. But most of all she is unknowable and unpredictable. In this regard she is a product of the volatile, rapidly shifting cultural climate from which she emerged – one riddled with domestic turmoil and uncertainty, paranoia and mistrust of the foreign and unfamiliar. (2015: 43).

Rebecca ha nacido en la era posmoderna, y ha crecido alimentada por la cultura patriarcal del siglo XXI, por un lenguaje que trata de desacreditar las voces de mujeres jóvenes como ella con una simple etiqueta: la de ex-novia loca. Este arquetipo, que se puede formular como una revisión de la “mujer histérica” del siglo XIX, y que en cierto modo también es una culminación de la *femme fatale*, es uno de los clasificatorios más populares para desestimar los sentimientos (y el discurso) de una mujer tras una ruptura amorosa. En su estudio sobre la vulnerabilidad emocional en las relaciones de pareja, De Graeve alude a una experiencia personal para expresar el miedo de ser leída como una *crazy ex-girlfriend*: “He forced me into the position in which I had basically no other option than to just accept his unwillingness to provide any explanation and/or emotional help, as any alternative reaction would cast me in the stereotypical role of the crazy ex-girlfriend” (2020: 6). Josh también deja a Rebecca sin darle ninguna explicación ni respuesta emocional que justifique sus actos, lo que fuerza a Rebecca a

convertirse en esa *woman scorned* y meterse de lleno en otra narrativa, que la acerca aún más al paratexto del que antes siempre trataba de desviarse: “my angry and emotional reaction to being treated this way was problematized and psychologized, and as such made me feel more trapped in the trope of the overemotional crazy ex-girlfriend.” (De Graeve, 2020: 6-7). Al igual que De Graeve, Rebecca se ve atrapada en el mito. Tanto si reniega de él como si lo abraza, es una categoría encarcelante de la que no acaba de salir nunca del todo.

Sin embargo, la serie no se puede reducir a exponer el juicio tóxico que lleva a las mujeres a convertirse en una mera imagen dentro de las posibilidades que se aceptan en el patriarcado. El personaje de Rebecca, con su manera de comportarse y su mirada hacia el mundo, sobrepasa los límites de la protagonista que había nacido como una parodia de la comedia romántica, como una manera de subvertir estos arquetipos sobre la mujer desde una mirada feminista y posmoderna. Las co-creadoras de la serie, Rachel Bloom y Aline Brosh McKenna, crearon inconscientemente un personaje que se escapaba de su propósito inicial, luchaba por una identidad y una agencia propia y volvía a darle la vuelta al paratexto.

La transformación en mujer fatal deja muchas consecuencias en Rebecca, sobre todo en lo relativo a su salud mental. Después de tomar control de esa locura y esa rabia que estaba reprimida en su interior, lo que sale a la luz no es simplemente el arquetipo de la mujer fatal tan representado desde hace siglos atrás, sino problemas reales y diagnósticos serios que arrojan luz sobre su comportamiento pasado. Pickette pone el foco en este aspecto, directamente derivado de la narrativa de la *femme fatale*, y sugiere que el reconocimiento de la enfermedad mental de Rebecca sirve un propósito doble:

When framed through a psychological lens, the romantic-comedy-inspired characteristics that Rebecca displayed in those seasons—doing “anything” for love, making impulsive decisions regarding her future in the name of “love,” using other men to make Josh jealous, etc.— were not “romantic,” but instead were manifestations of Rebecca’s mental illness that popular culture often frames as normal aspects of the pursuit of “true love.” Thus, Rebecca’s diagnosis serves the dual purpose of dismantling the idea that love makes people “crazy” and is therefore a built-in excuse for destructive behaviour, and more importantly, of making mental illness visible on television in a serious but still entertaining manner (2020: 61).

Volviendo a las ideas de Barthes en *A Lover's Discourse*, la idea de la locura por amor está socialmente aceptada dentro de unos límites. “Every lover is mad, we are told. But can we imagine a madman in love?” (1990: 120). Su respuesta a esta pregunta es precisamente la razón por la que Rebecca adopta diferentes papeles e identidades que no son la suya: “Never - I am entitled only to an impoverished, incomplete, metaphorical madness” (Barthes, 1990: 120). ¿Qué ocurre cuando la *locura* de la *crazy ex-girlfriend* no es solo propia de un lenguaje misógino, sino que verdaderamente descubre una inestabilidad mental? ¿Cambia acaso el mensaje que la serie ha querido transmitir desde su inicio?

Rebecca es diagnosticada con TLP (trastorno límite de la personalidad), un “síndrome complejo y heterogéneo que surge de la necesidad de categorizar un conjunto de pacientes que presentan un claro patrón de inestabilidad afectiva e interpersonal, una marcada impulsividad e ira inapropiada, que no encajan dentro de los síndromes tradicionales” (Nieto, 2006: 8). Este diagnóstico marca un antes y un después en la serie, que se entiende no tanto como una total justificación para las acciones pasadas de Rebecca sino como un paso hacia delante en la construcción de una identidad propia, alejada de las convenciones y los mitos sobre los que performatizaba.

5. CONCLUSIÓN

Paradójicamente, una vez terminada la narrativa de la *femme fatale*, Rebecca gana consciencia de que la vida no tiene sentido narrativo; que no puede aplicar la misma lógica de las historias que consume a la vida real. Su película ha terminado, y no está en posición de continuar con su papel. Al abandonar su máscara de mujer fatal, lo que queda es una persona que aún no se conoce a sí misma, ya que siempre ha estado interpretando diferentes identidades según el contexto. Pickette expresa que “[t]hroughout the first three seasons of *Crazy Ex-Girlfriend*, Rebecca frames her life in terms of how other people, and particularly the men in her life, see her, and she attempts to hide the true nature of her motives and actions from everyone around her, including herself.” (2020: 62).

Rebecca, como mujer dentro de un sistema patriarcal, siempre ha sido una imagen de sí misma: la adorablemente loca enamorada o la vengadora enloquecida. Sin embargo, el final de la película determina un punto de inflexión y saca a relucir los aspectos más oscuros de un personaje que en sus inicios no parecía ser más que una parodia de la heroína de las comedias románticas. La aparente superficialidad de la construcción del personaje protagonista esconde una reflexión interesante sobre la manera en que somos leídas las mujeres en la sociedad actual, y cómo nos adaptamos a las imágenes que se crean sobre nosotras mismas.

El mito de la *femme fatale* actúa en un doble sentido: por una parte, apropiarse de él es una herramienta de liberación y un gesto de supervivencia y control sobre su propia vida; pero por otro, la manera en la que es percibido la encarcela dentro de una categoría tan dañina para ella como para su entorno. Incluso al montar su propia narrativa, sigue al servicio de otra mayor: la que la considera una *crazy ex-girlfriend* y le quita validez a su discurso. Esta dicotomía entre libertad y encarcelación no deja una conclusión clara para Rebecca, que acaba la película sintiéndose más perdida que antes. Y es que en el fondo, Rebecca nunca fue una *femme fatale*; tan solo copiaba un modelo imposible de llevar a cabo en la realidad. La *femme fatale*, ante todo, es un mito; una imagen, una metáfora. Detrás de ella, se encuentra la verdadera identidad, alejada del mito.

Como ya habíamos adelantado, el camino de Rebecca a partir de entonces ya no es una búsqueda del amor de Josh, sino de sí misma. Rebecca debe conocerse y dejarse

conocer como ella misma, no como una amalgama de tropos y mitos que solo la llevan hacia cierto punto. Es importante notar que el diagnóstico de su trastorno tampoco se convierte en su identidad: es una parte más de sí misma que la ayuda a conocerse mejor y que mediante tratamiento psicológico consigue reforzar sus vínculos afectivos y su sentido de subjetividad. Sistemáticamente, la serie desplaza el foco de Josh a Rebecca, a medida que la propia protagonista invierte tiempo y energía en dedicarse a sí misma. De manera progresiva, Josh va desapareciendo de la narrativa de Rebecca (la suya propia, no una que se ha establecido previamente y trate de emular) y también de los títulos de los episodios: primero se le declara irrelevante en “Josh is irrelevant” (Temporada 3, Episodio 6); después se le sustituye por un nuevo interés amoroso, Nathaniel⁹; y en la cuarta temporada, como símbolo del progreso del personaje, los títulos están centrados en el pronombre “I”.

El amor, con todo, no sale totalmente de la escena. Respondiendo a la pregunta de Barthes, “can we imagine a madman in love?”, la experiencia de Rebecca conviviendo con su TLP diagnosticado no la inhabilita de otro tipo de experiencias, como la amorosa. Gálvez afirma que “en *Crazy Ex-Girlfriend* nos encontramos con una representación del trastorno límite de la personalidad que, mientras es crucial para la evolución del personaje para llevar a cabo un mejor tratamiento psicológico, no es el núcleo de sus tramas ni la historia más importante de la serie.” (2019: 21). En efecto, la historia más importante de la serie no es ni la enfermedad mental ni tampoco el amor romántico, pero para completar el recorrido de Rebecca, ambas cosas son necesarias. La búsqueda de la felicidad, que fue su primer motivo para mudarse a West Covina, empieza estando ligada a un objeto de deseo (Josh) y a una serie de narrativas que hay que completar para alcanzarla; pero cuando el programa se desmorona, la atención pasa del *objeto* al *sujeto*.

Podría concluirse, por tanto, que la identificación con el mito de la *femme fatale* (así como con la heroína de la comedia romántica previamente) es la culmen de un proceso identitario para Rebecca. Antes de poder liberarse de la categoría de *crazy ex-girlfriend*, la encarna en su máximo exponente. No es hasta que la fantasía se rompe que Rebecca

⁹ Esto abre una reflexión interesante sobre el proceso de cambio y crecimiento personal como algo que no es lineal y puede dar pie a recaídas. En su proceso de desvinculación de Josh Chan, cambia su objeto amoroso por uno nuevo (en este caso, Nathaniel) y cae de nuevo en la vieja estructura que tanto había trabajado por abandonar. Con la afirmación final de “Nathaniel is irrelevant”, se entiende que Rebecca abre el camino para priorizarse a sí misma y cambiar la estructura de raíz, y no solo el objeto.

comienza a contemplar su vida más allá de las narrativas en las que trata de encajar, y empieza a ganar una consciencia de su propia subjetividad, alejada de los mitos aún prevalentes en la cultura popular.

Crazy Ex-Girlfriend, haciendo uso de este imaginario misógino sobre la mujer, construye y deconstruye el mito de la *femme fatale* como culmen del mensaje que se quiere transmitir: que no existen los mitos fatalmente sugestivos de Baudelaire, ni todas las mujeres tienen a Helena en sus corazones¹⁰. La mujer se adapta a las imágenes, a los arquetipos, pero siempre los sobrepasa. Rebecca no es una *woman scorned*, una *femme fatale* y una *crazy ex-girlfriend*; aunque su identidad haya sido condicionada por este imaginario y haya sido leída de esta manera.

El visionado de esta serie nos hace reflexionar sobre la manera de entender los mitos sobre la mujer, así como la influencia que estos mismos tienen a la hora de la construcción de subjetividades; y nos cuestiona cuáles son los límites de lo que culturalmente entendemos como “locura amorosa”. La serie de Bloom y McKenna no se dedica a buscar una solución clara para estas cuestiones, sino que abre la puerta para una consideración mayor por parte de la audiencia. La conclusión, nuevamente, la encontramos en las palabras de Rebecca: “the situation is a lot more nuanced than that”.

¹⁰ Citando el famoso verso del *Asphodel* del modernista William Carlos Williams: “All women are not Helen, I know that, / but have Helen in their hearts.” (Williams, 1994: vv. 241-243)

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R. (1990). *A lover's discourse: Fragments*. Londres: Penguin Books.
- BARTHES, R. (1999). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- BLOOM, R. & BROSH MCKENNA, A. (2015-2019). *Crazy Ex-Girlfriend*. Burbank: The CW.
- BERGER, J. (1972). *Ways of seeing*. Londres: British Broadcasting Corporation & Penguin Books.
- CARSON, A. (2015). *Eros el dulce-amargo*. Buenos Aires: Fiordo Editorial.
- CIXOUS, H. (1995). *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- CLÚA, I. (2008). “¿Tiene género la cultura? Los estudios culturales y la teoría feminista”. En Isabel Clúa (ed.), *Género y cultura popular*. Barcelona: Edicions UAB.
- CONGREVE, W. (1710). *The Mourning Bride*.
- DE GRAEVE, K. (2019). “Beyond the crazy ex-girlfriend: Drawing the contours of a radical vulnerability”. *Sexualities*. <https://doi.org/10.1177/1363460719876817>
- DE RIVERA, L. (2019). “Decatexis de los vínculos rotos: psicoterapia autógena del duelo”, en P. Modernell y J. Bahamonedes (ed.) *Pérdida y Duelos*. Santiago de Chile: Nueva Miranda.
- FARRIMOND, K. (2018). *The contemporary femme fatale: gender, genre and American cinema*. New York: Routledge.
- FORD, J., & MACROSSAN, P. (2019). “The musical number as feminist intervention in *Crazy Ex-Girlfriend*”. *Australasian Journal of Popular Culture*, 8(1), 55-69.
- GÁLVEZ, A. (2019). “Amor y otras drogas: nuevas representaciones de las enfermedades mentales en el audiovisual” (trabajo de fin de grado). *Universitat Pompeu Fabra*, Barcelona.
- GARCÍA, P. G. (1976). “La estructura mitológica en Lévi-Strauss”. *Teorema: Revista internacional de filosofía*, 6(1), 119-146.
- HUTCHEON, L. (1981) “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. *Poétique*, 45.

- LINDOP, S. (2015). *Postfeminism and the fatale figure in neo-noir cinema*. New York: Springer.
- LYNE, A. (1987). *Fatal Attraction*. Los Ángeles: Paramount Pictures.
- MARTÍNEZ-FALERO, L. (2013). “Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura”. *UNED. Revista Signa*, 22, 481-496.
- NERNETZ, D. (3 de febrero de 2019). *Crazy Ex-Boss on That Wedding Finale Shocker, What It Means for Season 3*. TVLine. Recuperado de <https://tvline.com/2017/02/03/crazy-ex-girlfriend-recap-season-2-finale-wedding-josh-priest/>
- NIETO, T. E. (2006). “Trastorno límite de la personalidad: Estudio y tratamiento”. *Intelligo*, 1 (1), 4-20.
- PICKETTE, S. (2020). “Suffering, stereotypes, and psychosis: the representation of Jewish femininity in *Crazy Ex-Girlfriend*”. *Journal of Modern Jewish Studies*, 19 (1), 51-70.
- SIMKIN, S. (2014). *Cultural constructions of the femme fatale from Pandora's box to Amanda Knox*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- THORNHAM, S. (2011). *Women, feminism and media*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- VATTIMO, G. (1990). Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?. *En torno a la posmodernidad, Anthropos, Barcelona*, pág, 9-21.
- VERHOEVEN, P. (1992). *Basic Instinct*. Los Ángeles: Carolco Pictures.
- VIÑUELA, E. & VIÑUELA, L. (2008). “Música popular y género” en Isabel Clúa (ed.), *Género y cultura popular*. Barcelona: Edicions UAB.
- WILLIAMS, W. C. (1994). *Asphodel, that greeny flower & other love poems*. Nueva York: New Directions Publishing.
- WOOLF, V. (1942). “Professions for women”. *The Death of the Moth and other Essays*, pp. 149-154.