

TRANSFORMANDO LA REPRESENTACIÓN HEGEMÓNICA DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN LA CULTURA POPULAR: EL CASO DE *I MAY DESTROY YOU* (Coel et al., 2020)

Presentado por:

Teresa Iglesias López

Tutora:

María José Gámez Fuentes

Máster Universitario en Igualdad de Género en el Ámbito Público y Privado (Plan
2013)

[[Interuniversitario / A distancia](#)]

15ta Edición

Curso académico 2021/2022

Primera convocatoria

Palabras clave: violencia de género, representación, medios de comunicación, testigo
ético, cultura popular

ÍNDICE

RESUMEN	3
1. INTRODUCCIÓN	5
I. Justificación del tema	5
II. Objetivos	6
III. Estructura del TFM	7
2. MARCO TEÓRICO	8
I. Antecedentes	8
II. Primeras teorías feministas de comunicación y teoría fílmica feminista	10
III. De la violencia de la representación a la representación (hegemónica) de la violencia de género en los medios de comunicación.....	22
IV. El testimonio ético como modelo de análisis.....	26
3. METODOLOGÍA.....	29
I. Las dimensiones de análisis del “testimonio ético”	31
II. Unidades de estudio.....	33
III. Unidades de análisis.....	34
4. ANÁLISIS	36
I. La serie <i>I May Destroy You</i>	36
II. Análisis.....	47
III. Resultados.....	70
5. CONCLUSIONES	76
6. BIBLIOGRAFÍA	80

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Episodio 1: Habitación de Arabella.....	36
Ilustración 2. Episodio 12: Escena final	47
Ilustración 3. Episodio 2: "Can you see the person's eyes?"	50
Ilustración 4. Episodio 2: Flashback de David agrediéndola cuando Arabella está comiendo con Terry	54
Ilustración 5. Episodio 8: Kwame y Nilufer en plena relación sexual. Se superponen imágenes de la agresión de Kwame	60
Ilustración 6. Episodio 12: "Garden Ben" - Final de la historia para Arabella.....	66
Ilustración 7. Episodio 6: Grupo de discusión de supervivientes.....	67

RESUMEN

Desde la perspectiva del paradigma crítico del estudio de medios, los medios de comunicación configuran la realidad social, política y económica, a la vez que la legitiman. La televisión, en particular, es un fuerte agente socializador y las series televisas tienen un gran impacto en nuestras formas de pensar. Por otro lado, es amplia y fundamental la presencia de la representación de la violencia de género en los medios de comunicación, por lo que está claro que la forma en la que se representa y visibiliza dicha violencia en productos audiovisuales de la cultura popular tiene un gran impacto societal y social. Sin embargo, la forma hegemónica en la que se ha visibilizado y representado la violencia de género ha sido a través de personajes femeninos victimizados y exentos de agencia, a menudo mediatizando además información errónea y/o incompleta sobre violencia de género.

Partiendo de este contexto y abordando esta investigación desde la perspectiva feminista del campo del estudio crítico de los medios de comunicación, el presente trabajo de fin de máster (TFM) tiene como objetivo principal analizar y valorar la capacidad de la serie *I May Destroy You* para romper con la representación hegemónica de la violencia de género en la cultura popular. Para ello, la metodología empleada para llevar a cabo esta investigación se encuadra en el paradigma cualitativo a través del análisis del discurso y la aplicación del modelo de análisis de “testimonio ético”.

Para llegar a conceptualizar el modelo analítico del “testimonio ético” (y, de hecho, aplicarlo), el marco teórico recorre la teoría fílmica feminista desde finales de los años sesenta hasta las ideas de la violencia de la representación teorizadas a finales de los años noventa y las ideas sobre el trauma y, en particular, el trauma mediatizado a principios del siglo XXI, para, así, llegar a los estudios de la representación de la violencia de género en los medios.

Por consiguiente, para poder valorar la capacidad de *I May Destroy You* para romper con los modos de reconocimiento de la violencia de género, hemos observado y estudiado con atención las escenas, imágenes, representaciones y discursos de los doce episodios de la serie y les hemos aplicado las cuatro categorías de análisis del modelo analítico del “testimonio ético”: la relación entre quien da el testimonio y quien atestigua, el contenido del testimonio, la construcción narrativa de la vulnerabilidad y la resistencia y la vinculación entre la denuncia concreta y el marco general de lucha social.

Los resultados obtenidos mediante este análisis indican que la serie *I May Destroy You* permite subvertir y escapar del marco hegemónico de representación de la violencia de género y, a la vez, facilita la articulación de un testimonio ético en todas sus dimensiones.

Aunque esto sea, por supuesto, motivo de celebración, en los resultados cuestionamos críticamente el hecho de que la serie parece apuntar hacia la idea controvertida que todos/as podemos ser víctimas y agresores en diferentes momentos de nuestra vida. Argumentamos que esto no es así, ya que las mujeres, los hombres y la comunidad LGBTQIA+ no sufren de la misma manera la violencia de género ni la ejercen en igual medida.

Por lo tanto, terminamos nuestras conclusiones con unas recomendaciones para proseguir la investigación sobre la recepción por el público de esta serie para averiguar en qué forma la audiencia le ha dado sentido a *I May Destroy You* y valorar el impacto en los/as espectadores/as. Por otro lado, también recomendamos una futura investigación sobre la manera en la que los/as profesionales de los medios de comunicación participantes en la creación de la serie -Michaela Coel y sus equipos- contribuyen a transformar las desigualdades en el campo de la comunicación.

1. INTRODUCCIÓN

“Dedico esta historia a todas/os las/os supervivientes de agresiones sexuales”

(Michaela Coel, 20 septiembre 2021, Emmy Awards)

I. Justificación del tema

Desde la perspectiva del paradigma crítico del estudio de medios, los medios de comunicación son vistos como configuradores de la realidad social y los productos mediáticos de masas legitiman el panorama social, político y económico (Gámez Fuentes 2012). La televisión, en particular, puede ser un fuerte agente socializador (Garrido y Zapsi 2021), y las series televisas tienen un gran impacto en nuestras formas de pensar (Dupont 2014).

Por un lado, el aumento del uso de dispositivos móviles y la multiplicación de las plataformas de streaming permite a muchísimas personas consumir contenidos audiovisuales cómo y cuándo lo deseen (Garrido y Zapsi 2021). De hecho, desde 2010, la forma en la que los/as usuarios/as consumen entretenimiento ha ido cambiando dramáticamente, y los servicios de vídeo bajo demanda y de streaming por suscripción -como Netflix y Amazon- han crecido de manera espectacular (Ott y Mack 2020), dejando clara la prevalencia de las series de televisión en nuestras vidas.

Por otro lado, los medios de comunicación convencionales, incluyendo las noticias, la televisión de ficción o el cine, han representado con frecuencia -y siguen haciéndolo- la violencia de género (Cuklanz 2020). Es más, la representación de dicha violencia en los productos mediáticos es fundamental (Cuklanz 2020) y pocos fenómenos sociales tienen un espacio en la cultura popular tan relevante como lo tiene la violencia de género (Gámez Fuentes, Gómez Nicolau y Maseda García 2016).

Sin embargo, la forma hegemónica en la que se ha visibilizado y representado la violencia de género ha sido a través de la victimización de los personajes femeninos (Cuklanz 2020), además exentos de agencia (Gámez Fuentes 2012). En general hay poco (o ningún) espacio para narraciones y discursos que presenten diferentes modos y prácticas de resistir y escapar a la violencia y que muestren luchas para sobrevivir y/o subvertir las estructuras de opresión y desigualdad existentes (Gámez Fuentes, Gómez Nicolau y Maseda García 2016). Asimismo, siguen siendo pocos los trabajos que analizan la manera en que es representada la violencia de género en productos audiovisuales de la cultura popular (Gámez Fuentes y Gómez Nicolau 2017), como pueden ser las series televisas. Ya hace veinte años se preguntaba Moorti si

¿Existe algún espacio fuera del patriarcado desde el que la televisión pueda abordar la violación que afecta a las mujeres (blancas y no blancas)? [y si] ¿Existe algún espacio no contaminado por las ideologías hegemónicas (el patriarcado y el capitalismo) desde el que la televisión pueda posibilitar una esfera contrapública?¹ (Moorti 2002: 185).

Por lo tanto, y contribuyendo así al campo de los estudios críticos de los medios de comunicación y a la investigación feminista de la comunicación, este trabajo pretende, en particular, analizar cómo la serie popular reciente, *I May Destroy You*, rompe con el marco hegemónico de cómo se representa la violencia de género en los medios (y así averiguar si posibilita esa “esfera contrapública”). Para ello, usaremos el concepto del *ethical witnessing* o “testimonio ético” en el marco de estudios sobre la comunicación para el cambio social, tal y como ha sido expuesto y operacionalizado por Gámez Fuentes, Gómez Nicolau y Maseda García (2016) y Gámez Fuentes y Gómez Nicolau (2017).

II. Objetivos

Con esta investigación se pretende analizar y valorar la capacidad de la serie *I May Destroy You* para romper con la representación hegemónica de la violencia de género en los medios, aplicando el modelo de análisis de “testimonio ético”.

Este trabajo de fin de máster (TFM), pues, persigue los siguientes objetivos específicos:

O1. Aplicar el modelo de análisis de “testimonio ético” a la serie seleccionada usando cuatro dimensiones de análisis:

- a) analizar la relación entre quién da el testimonio y quién atestigua;
- b) analizar el contenido del testimonio y determinar en qué medida el tipo de discurso que se genera reproduce -o desestabiliza- el marco hegemónico de representación de la violencia de género;
- c) analizar la capacidad de agencia del sujeto-víctima (al contrario del discurso victimizador hegemónico) y detectar sus prácticas de resistencia en solitario y colectivas;
- d) identificar los vínculos entre la reivindicación o denuncia concreta y el marco general de lucha social.

O2. Valorar cómo rompe con los modos de reconocimiento de la violencia de género.

¹ Son más las traducciones de todas las citas provenientes de textos y diálogos escritos en lenguas distintas del español.

III. Estructura del TFM

Este TFM está estructurado de la siguiente manera. El capítulo 1 se centra en la introducción y presenta el tema y los objetivos. El capítulo 2 ofrece el marco teórico en el que se enmarca el presente tema. Aborda los antecedentes de la investigación feminista de los medios de comunicación y presenta en detalle, aunque de manera no exhaustiva, la teoría fílmica feminista. El recorrido a través de las teorías e ideas de diferentes autoras destacadas de la teoría fílmica feminista nos permite llegar y reflexionar sobre la violencia de la representación y la representación de la violencia de género en los medios de comunicación. Todo esto nos permite, por un lado, presentar el modelo de análisis utilizado en este TFM, el de “testimonio ético”, y a la vez, contextualizar este estudio de caso específico como un proyecto de investigación relevante. En el capítulo 3 se expone la metodología utilizada a lo largo del TFM y para el análisis de la serie *I May Destroy You* en concreto. En él se detallan las cuatro dimensiones de análisis del “testimonio ético”, así como las unidades de estudio y las unidades de análisis utilizadas. El capítulo 4 ofrece el análisis de IMDY, observando con atención las unidades de análisis a través de todos los episodios de la serie, y aplicando las 4 dimensiones de análisis del “testimonio ético. Finalmente, este TFM se cierra con un apartado con las conclusiones más relevantes que se desprenden del estudio realizado.

2. MARCO TEÓRICO

I. Antecedentes

Estudio de los medios de comunicación y las series televisas

El campo de las ciencias de la comunicación es amplio y el estudio de la comunicación de masas es una parte de este ámbito de estudio (McQuail 1996). No existe realmente una definición sencilla y aceptada del término “comunicación de masas” (McQuail 1966), pero lo que está claro y distingue a los medios de comunicación de masas es su capacidad única para dirigirse a grandes audiencias a distancia (Ott y Mack 2020).

Este trabajo se enmarca en los estudios críticos de los medios de comunicación. Conforme a la definición de Ott y Mack,

los estudios críticos de los medios de comunicación son un término que abarca una serie de perspectivas teóricas que, aunque diversas, están unidas por su actitud escéptica, su enfoque humanista, su valoración política y su compromiso con la justicia social (Ott y Mack 2020: 20).

Dentro del estudio crítico de los medios de comunicación, este trabajo se sitúa entre las perspectivas críticas que se centran en los mensajes de los medios de comunicación, en cómo los medios de comunicación transmiten información, ideas e ideologías (Ott & Mack, 2020) y, en particular, abordamos esta investigación desde la perspectiva feminista, como se desarrollará con más detalle en la sección siguiente. Desde esta perspectiva, y como ya hemos señalado anteriormente, se considera que los productos mediáticos de masas dan forma y legitiman la realidad social, política y económica (Gámez Fuentes 2012), y que la ficción mediada por productos culturales hace legible la realidad y no solo la refleja, sino que la moldea activamente (Dupont 2018). Además, las relaciones sociales de género, clase o raza reflejadas en la televisión expresan y reproducen las relaciones sociales ya existentes que estructuran nuestra sociedad (Lécossais 2020).

Consideradas inicialmente como productos de mala calidad e indignos de ser estudiados, las series televisas han adquirido un papel creciente en las últimas décadas al adaptarse perfectamente a la emisión televisiva, así como por el tipo de ficcionalidad que han desarrollado (Esquenazi 2013). Académicos/as anglosajones empezaron a estudiar seriamente las series televisas a partir de los años noventa, y en Francia a partir del siglo XXI (Esquenazi 2015a). En América latina, autores como Martín Barbero (1986) comenzaron a estudiar las telenovelas ya en los años ochenta. Actualmente, se suele

reconocer en el mundo académico la complejidad de los universos seriados y el impacto que tienen en nuestras formas de pensar (Dupont 2014).

Además, el mundo académico se pregunta a menudo cómo estudiar las especificidades de las series televisas, “esas narraciones evolutivas y multiformes, abiertas y articuladas en varios fragmentos” (Berton & Boni 2019: 2). Para algunos/as, la serie televisa no es un relato o una serie de relatos, sino “una máquina de hacer historias” (Esquenazi 2015b: 96). Al ser objetos narrativos, los métodos narratológicos pueden aplicarse para estudiar las series televisas, pero también son objetos audiovisuales y, por lo tanto, también se pueden aplicar métodos de análisis cinematográfico para su estudio (Esquenazi 2015a). Otros y otras académicas proponen alejarse del enfoque exclusivamente narratológico utilizado mayoritariamente para el análisis de las series y analizarlas también como formas estéticas y en diálogo con otros ámbitos de la creación artística (Barel, et al. 2019). En los siguientes apartados y próximo capítulo, se desarrollarán la metodología elegida para este TFM y el marco teórico en el que se basa.

Investigación feminista de los medios de comunicación

Dentro del estudio crítico de los medios de comunicación, el feminismo y los estudios de género representan campos de investigación clave (Mendes y Carter 2008). Según Dow y Condit,

el campo de la comunicación ha llegado demasiado lejos como para categorizar toda la investigación sobre mujeres, o incluso sobre el género, como feminista en su orientación. Más bien, el adjetivo "feminista" se reserva para la investigación que estudia las teorías y prácticas de la comunicación desde una perspectiva que, en última instancia, se orienta hacia la consecución de la "justicia de género", un objetivo que tiene en cuenta las formas en que el género siempre se cruza con la raza, la etnia, la sexualidad y la clase. La justicia de género puede incluir la búsqueda de la igualdad entre hombres y mujeres, pero también puede ir más allá de ella, para incluir la comprensión del concepto de género en sí mismo como algo construido políticamente (Dow y Condit 2005: 449).

La investigación feminista sobre comunicación trata de examinar cómo se representan las relaciones de género, cómo les da sentido la audiencia y cómo los/as profesionales de los medios de comunicación contribuyen a perpetuar las desigualdades de género (Mendes y Carter 2008). Así pues, los estudios de comunicación feministas son explícitamente políticos: tratan del poder, con la finalidad de deconstruir los sistemas opresivos para transformar la sociedad de manera equitativa y para el cambio social estructural, más que el cambio individual (Mendes y Carter 2008; Ott y Mark 2020; Steiner 2014). Es más, de acuerdo con Bachmann y Eckert,

bien entrado el siglo XXI -y en medio de una pandemia que ha puesto de relieve la omnipresencia del género en nuestras vidas-, sigue siendo una tarea importante abordar el papel de todo tipo de comunicaciones y medios de comunicación para reforzar y cuestionar las suposiciones sobre la condición de las mujeres (Bachmann y Eckert 2021: 1).

Con esto en mente, consideramos que para nuestro marco teórico es necesario repasar la teoría fílmica feminista -aunque de manera no exhaustiva y no pudiendo citar a todas las autoras que han contribuido a este campo- porque, por muy analizada que haya sido, “todavía tiene algo que ofrecer como base para los estudios cinematográficos actuales y futuros” (Hole, et al. 2016: 2) y cualquier aportación en este campo debe reconocerla “como una formación histórica e intelectual vital” (Chaudhuri 2006: 127).

II. Primeras teorías feministas de comunicación y teoría fílmica feminista

Las investigadoras feministas coinciden en que las primeras teorías feministas en el ámbito de la comunicación, y más concretamente la teoría fílmica feminista, empezaron a partir de finales de los años sesenta y principios de los setenta, en el contexto histórico y político del feminismo de la segunda ola y del movimiento de liberación de la mujer (Burgos Hernández 2017; Chaudhuri 2006; Cuklanz 2016; Dow y Condit 2005; Hollinger 2012; Mendes y Carter 2008; Moorti 2002; Thornham 1999). La teoría fílmica feminista también estuvo influenciada por obras feministas como *El segundo sexo* de De Beauvoir, *La mística femenina* de Friedan y *Política sexual* de Millett (Chaudhuri 2006; Hollinger 2012). La teoría fílmica feminista, desde sus principios, interconecta teoría y práctica: trata de analizar críticamente el cine dominante, escribir sobre el cine y el género y, a la vez, defender modos alternativos de representación y desarrollar un cine alternativo, creando colectivos cinematográficos de mujeres, celebrando festivales de cine de mujeres, y organizándose para aumentar el acceso de las mujeres a la realización y exhibición de películas (Hole et al. 2016; Hollinger 2012).

Rápidamente, dos corrientes teóricas se desarrollan dentro de la teoría fílmica feminista para abordar estas cuestiones (Chaudhuri 2006; Hollinger 2012; Thornham 1999). Por un lado, la corriente americana, que ha llegado a conocerse como “imágenes de la mujer”, o “teoría del reflejo” y que adopta un enfoque sociológico de los textos. Es decir que considera los textos cinematográficos como reflejos de la realidad social y establece vínculos directos entre las imágenes de los personajes de mujeres presentes en el cine y la sociedad, describiendo cómo forman estereotipos y si las películas analizadas ofrecen o no modelos positivos para el público femenino (Burgos Hernández 2017; Chaudhuri 2006; Hollinger 2012). Por otro lado, la corriente británica, fuertemente influenciada por la semiótica, el psicoanálisis y el postestructuralismo de los años

setenta, critica y rechaza el enfoque sociológico americano, y, en lugar de estudiar el “contenido”, presta atención al modo en que se produce el significado en las películas, y crea una metodología más teórica para analizar las representaciones de las mujeres en la pantalla y cambiar las estructuras subyacentes del cine (Chaudhuri 2006; Hollinger 2012).

Unas de las principales representantes de la corriente americana son Rosen y su trabajo *Popcorn Venus* (1973), Haskell y su libro *From Reverence to Rape: The treatment of Women in the Movies* (1973) y Smith con su texto *The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research* (1999). Una de las obras más destacadas de esa corriente, *From Reverence to Rape*, relata los cambios en la imagen de la mujer en el cine desde los años veinte a los años ochenta, y examina la victimización y varios estereotipos de la representación fílmica de la mujer en Hollywood, así como la relación entre estas imágenes y el estatus de las mujeres en la sociedad (Haskell 1973/2016). A la vez, presenta una crítica de la violencia ejercida contra los personajes femeninos en las películas de los años sesenta y setenta (Haskell 1973/2016). Otro texto importante es el escrito por Tuchman en 1978, *The Symbolic Annihilation of Women in the Mass Media*. Analizando el contenido de los medios de comunicación de masas (televisión, periódicos, revistas, publicidad), habla de aniquilación simbólica de las mujeres, porque los medios las ignoran en gran medida o las retratan en papeles estereotipados de víctimas y/o consumidoras (Tuchman 2000).

Estas primeras obras de la teoría fílmica feminista son muy importantes por haber puesto de manifiesto las imágenes negativas de la mujer omnipresentes en el cine dominante, pero son criticadas por asumir una conexión demasiado simple entre la representación y lo real, así como por su defensa simplista de las imágenes positivas de mujeres (Hole, et al. 2016; Hollinger 2012). Por lo tanto, el enfoque y las formulaciones de “imágenes de mujeres” no tardaron en ser cuestionados y criticados por teóricas de la corriente británica, que empezaron a examinar los efectos ideológicos “invisibles” del texto fílmico (Burgos Hernández 2017; Hole et al. 2016). Feministas británicas recurrieron al postestructuralismo, la semiótica y el psicoanálisis para elaborar una metodología más informada teóricamente y analizar las representaciones femeninas en la pantalla. Para estas teóricas, las películas son “textos”, estructuras complejas de códigos lingüísticos y visuales organizados para producir significados específicos (Thornham 1999). Según esta aproximación, “las películas funcionan ideológicamente para construir a las mujeres como signos en un complejo sistema textual que apoya e incluso naturaliza la ideología patriarcal al definir a las mujeres como algo distinto a los hombres” (Hollinger 2012: 9).

Una de las principales representantes de la corriente británica es Johnston, con su famoso trabajo *Women's Cinema as Counter-Cinema* (1973), que fue rápidamente seguido por uno de los ensayos más conocidos dentro de los estudios fílmicos, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) de Mulvey.

Johnston se basa en la concepción del mito de Marx, Freud y Barthes para analizar la "mujer como mito", examinar cómo se ha normalizado la ideología sexista a través del cine, y reflexionar sobre las maneras de contrarrestar ese proceso de mitificación. Argumenta que el mito, como forma de discurso, representa el principal medio en el que se ha utilizado a la mujer en el cine. El mito transmite y transforma la ideología del sexismo y la hace invisible y, por tanto, natural (Johnston 2014). De hecho, ella rechaza un análisis sociológico de la mujer en el cine y considera que la figura de la mujer en el cine no es simplemente un reflejo de la realidad, sino que funciona como un signo dentro de la ideología sexista (Johnston 2014).

Johnston fue pionera en la formulación de estos debates, pero es Mulvey, con su concepto de la mirada masculina, la que realmente "puso en marcha una agenda específica" (Chaudhuri 2006: 121). Su ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* suele considerarse como el inicio de una teoría feminista sobre el género y la representación en el cine de Hollywood (Burgos Hernández 2017; Cuklanz 2013; Cuklanz 2016; Moorti 2002; Steiner 2014).

Mulvey utiliza la teoría psicoanalítica freudiana y lacaniana y sus conceptos, como la angustia de la castración, la escotofilia, el estadio del espejo, el voyeurismo y el fetichismo, "como arma política, demostrando el modo en que el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma cinematográfica", es decir las formas de ver y el placer de mirar (Mulvey 1989: 14). Explica la representación de la mujer como objeto erótico y describe la famosa mirada masculina (*male gaze*). Para Mulvey, las mujeres son objetos y no sujetos de la mirada, de modo que,

en un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta su fantasía sobre la figura femenina, que es estilizada en consecuencia. En su tradicional papel exhibicionista, las mujeres son miradas y exhibidas al mismo tiempo, y su aspecto está codificado para que tenga un fuerte impacto visual y erótico, de tal forma que se puede decir que connota "que es mirado" (*to-be-looked-at-ness*) (Mulvey 1989: 19).

Las críticas a la teoría de Mulvey tomarán dos direcciones principales, por un lado, las críticas que desarrollaron las cuestiones de la mirada femenina y, por otro lado, las críticas centradas en la cuestión de la heteronormatividad (Burgos Hernández 2017).

De hecho, de acuerdo con varias académicas, la cuestión más controvertida que surgió de *Visual Pleasure and Narrative Cinema* es la situación de la espectadora femenina, condenada a absorber la fantasía masculina (Hollinger 2012). Unos años después de la publicación de ese ensayo icónico, Doane, y su texto *Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator* (1982), extiende el uso de la teoría psicoanalítica a un análisis de la espectadora femenina. Plantea que la institución cinematográfica, igual que Freud, desaloja a “la mujer espectadora de un discurso que supuestamente trata de ella (el cine, el psicoanálisis) y que, de hecho, la narrativiza una y otra vez” (Doane 1982: 77). Consecuentemente, se pregunta qué ocurre con la mujer espectadora y qué se puede decir de su deseo en relación con el proceso cinematográfico de creación de imágenes. Según ella, dada la proximidad de la relación entre la mujer espectadora y la imagen del cine -al ser ella la imagen- el deseo de la mujer espectadora es automáticamente una especie de narcisismo y es incapaz de fetichizar (Doane 1982). Por lo tanto,

más allá de la simple adopción de la posición masculina en relación con el signo cinematográfico, a la mujer espectadora se le ofrecen dos opciones: el masoquismo de la sobreidentificación o el narcisismo que supone convertirse en su propio objeto de deseo, asumir la imagen de la manera más radical (Doane 1982: 87).

También aporta el concepto psicoanalítico de la mascarada, y plantea que su eficacia reside en su potencial para crear una distancia de la imagen, y “generar una problemática dentro de la cual la imagen es manipulable, producible y legible por la mujer” (Doane 1982: 87).

Otra autora importante que aborda el dilema que implica el posicionamiento femenino es Kaplan y su ensayo *Is the gaze male?* (1983). En ese texto, argumenta que el discurso psicoanalítico puede haber oprimido a las mujeres, al haber generalizado “un posicionamiento que es inherentemente antitético a ser un sujeto y a la autonomía”, y que, por lo tanto, es absolutamente necesario entender exactamente cómo el psicoanálisis ha funcionado para llegar a esa conclusión y “reprimir lo que potencialmente habríamos podido devenir” (Kaplan 1983: 24). Sostiene que el psicoanálisis es una herramienta crucial para explicar las necesidades, los deseos y los posicionamientos masculinos y femeninos que se reflejan en el cine, por lo que hay que dominar los términos de su discurso y plantear una serie de preguntas sobre lo que significa ser una mujer espectadora, si la mirada debe ser necesariamente masculina, sobre la posibilidad que las mujeres se apropien de la mirada y el deseo de hacerlo (Kaplan 1983).

Argumenta que también en las películas donde el hombre sale de su papel tradicional de controlador de la acción y se sitúa, a su vez, como objeto sexual, y en las que la mujer asume la posición dominante, es decir, de portadora de la mirada e iniciadora de la acción, la posición de la mujer sigue siendo la posición masculina (Kaplan 1983). Según ella, cuando la mujer es portadora de la mirada, casi siempre pierde sus características tradicionalmente femeninas -de bondad, humanidad y maternidad- y a cambio, adopta las características tradicionalmente masculinas -de ambición y manipulación. Considera que la mujer puede asumir la posición definida como tradicionalmente masculina solamente si el hombre entra en la posición llamada femenina, manteniendo así la estructura de la mirada y las posiciones espectatoriales intactas (Kaplan 1983). "La mirada no es necesariamente masculina (literalmente), pero poseer y activar la mirada, dado nuestro lenguaje y la estructura del inconsciente, es estar en la posición "masculina"" (Kaplan 1983: 30).

Concluye que nuestra cultura está comprometida con los mitos de las diferencias sexuales "masculinas" y "femeninas", "que a su vez giran, primero, sobre un complejo aparato de mirada y, segundo, sobre patrones de dominación-sumisión" (Kaplan 1983: 29).

Las reflexiones de Doane y Kaplan sobre las pocas opciones disponibles para la mujer espectadora y su deseo se pueden poner en relación con lo que otra autora destacada, De Lauretis, argumenta en su libro *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (1984). Para ella, en la teoría fílmica hasta entonces, "la mujer espectadora se encontraría entre dos entidades inconmensurables, la mirada y la imagen", y "la identificación, es decir, sería imposible, dividida más allá de cualquier acto de sutura, o totalmente masculina" (De Lauretis 1984: 144).

De hecho, De Lauretis también se basa en el marco teórico establecido por Mulvey para desarrollar ampliamente las cuestiones de la identificación cinematográfica y la espectatoriedad, en particular la posición de mujer espectadora y los tipos de identificación disponibles para la mujer espectadora. Asimismo, habla de la naturaleza del proceso por el que la subjetividad femenina se compromete en el cine narrativo, es decir de su relación con la ideología en la representación de la diferencia sexual y el deseo. Reconsidera así la manera en la que los términos o posicionalidades del deseo se constituyen en el cine por las relaciones de la imagen y la narrativa, y analiza las condiciones de la visión y la producción de significado para las mujeres (De Lauretis 1984).

Por otro lado, para De Lauretis, la semiología y el psicoanálisis niegan ambas a las mujeres el estatus de sujetos y productoras de cultura,

al igual que el cine, plantean a la mujer como objeto y fundamento de la representación, a la vez *telos* y origen del deseo del hombre y de su impulso por representarlo, a la vez objeto y signo de (su) cultura y creatividad (De Lauretis 1984: 8).

Deconstruye el relato mítico de la feminidad de Freud para demostrar que el mito del que se presume que la mujer es sujeto está generado por el mismo mecanismo que el del mito de Edipo y, además, que la interrogación de Freud sobre el "enigma" de la feminidad y el enigma de la Esfinge tienen una misma respuesta y un mismo significado: Edipo, el hombre, la persona humana masculina. (De Lauretis 1984: 133). Por lo tanto, la historia de la mujer depende del deseo del hombre, y las estructuras narrativas del cine de Hollywood se rigen por el deseo edípico masculino. También en el cine, pues, "la mujer representa propiamente el cumplimiento de la promesa narrativa (hecha, como sabemos, al niño), y esa representación funciona para apoyar el estatus masculino del sujeto mítico" (De Lauretis 1984: 149).

Consecuentemente, se pregunta por un lado de qué manera el cine seduce al sujeto femenino para que se identifique en el movimiento narrativo (logrando así el objetivo principal del cine) y, por otro lado, cómo es posible que la mujer espectadora obtenga placer al identificarse con dicho movimiento que a la vez la toma como objeto (De Lauretis 1984).

Dándoles respuesta a estas preguntas e introduciendo así otra opción de identificación disponible para la mujer espectadora, De Lauretis introduce el concepto de identificación figurada. Defiende que "la mujer espectadora se identifica tanto con el sujeto como con el espacio del movimiento narrativo, con la figura del movimiento y la figura de su cierre, la imagen narrativa", lo cual son las dos identificaciones figuradas y ambas son posibles a la vez (De Lauretis 1984: 144). Para ella, esta doble identificación sostendría las dos posicionalidades del deseo, los objetivos activos y pasivos, o, en otras palabras, el deseo por el otro y el deseo de ser deseado por el otro.

Por otro lado, otra obra de De Lauretis que es necesario destacar es *Technologies of Gender* (1987) en la cual, utilizando críticamente herramientas de la semiótica, el psicoanálisis y el estructuralismo, reformula teorías de Foucault y otros varios autores importantes de dichas disciplinas y desarrolla su concepto de "tecnologías de género". Pensando el género en la línea de la teoría de la sexualidad de Foucault como "tecnología del sexo" y yendo más allá, De Lauretis propone que también el género es el producto de diversas tecnologías sociales, como el cine, y de discursos,

epistemologías y prácticas críticas institucionalizadas, así como de prácticas de la vida cotidiana (De Lauretis 1987).

Aplicando la teoría del aparato cinematográfico, De Lauretis busca entender cómo se construye la representación del género mediante la tecnología dada, y a la vez, cómo dicha representación del género es absorbida subjetivamente por cada individuo al que se dirige esa tecnología. Con respecto a esto, vuelve a subrayar el concepto de espectador/a, noción que la teoría cinematográfica feminista, como hemos visto anteriormente, ha establecido como un concepto de género, es decir que la manera en la que cada espectador/a individual se identifica con/en la película está íntima e intencionadamente conectada con su género (De Lauretis 1987).

Por lo tanto, los textos culturales populares, incluyendo el cine -el aparato cinematográfico- pueden entenderse como "tecnologías de género", en el sentido de que "la construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación" (De Lauretis 1987: 5).

Ahora bien, todos estos debates siguen centrándose únicamente en el análisis de una audiencia blanca (Burgos Hernández 2017), lo que empieza a ser cuestionado a finales de los años ochenta y principios de los noventa, cuando surgen las teorías cinematográficas feministas afroamericana y poscolonial (Hollinger 2012). Nacieron en respuesta a la ausencia de representación o la estereotipación de las mujeres racializadas en la pantalla, y, también, porque la teoría cinematográfica feminista tampoco estaba abordando las cuestiones de raza (Hollinger 2012). Además, la crítica feminista dominante teoriza sobre la sexualidad de las mujeres desde la experiencia de las mujeres blancas, experiencia considerada y estudiada como universal (Burgos Hernández 2017). Para las teorías cinematográficas feministas afroamericana y poscolonial, la teoría fílmica feminista no solo no está abordando cuestiones de raza, sino que incluso ha impedido que se lleve a cabo esa investigación. Esto tiene dos causas principales,

la primera es la concepción de que el feminismo blanco habla en nombre de todas las mujeres, independientemente de las diferencias de raza, nacionalidad, clase y sexualidad, y la segunda es la confianza feminista en el cine-psicoanálisis como herramienta analítica principal, aunque las teorías de Freud son notoriamente ciegas a las diferencias nacionales y sociales (Hollinger 2012: 190).

En respuesta a estas críticas, autoras blancas como Gaines empezaron a abordar las representaciones cinematográficas de raza. Su ensayo *White Privilege and Looking Relations* (1986) pone de manifiesto los problemas que conllevan el uso del

psicoanálisis y el concepto de patriarcado como herramientas de análisis del cine por las feministas blancas. De hecho, según ella, el concepto psicoanalítico de la diferencia sexual, que ha hecho visibles las estructuras formales del cine en las cuales la narrativa y el punto de vista son masculinos, y lo femenino está excluido y reprimido, ha ignorado e invisibilizado las diferencias de clase y de raza (Gaines 1986).

Así pues, “mientras que las feministas blancas teorizan la imagen femenina en términos de objetificación, fetichización y ausencia simbólica, sus homólogas negras describen el cuerpo como el lugar de la resistencia simbólica y la "paradoja del no ser"”, refiriéndose así al periodo de la esclavitud en la historia de Estados Unidos en el que las mujeres negras no eran consideradas mujeres (Gaines 1986: 78).

Las críticas feministas afroamericanas han tenido, por supuesto, una gran influencia en el desarrollo de la investigación cinematográfica sobre cuestiones raciales, las imágenes de las mujeres negras en la pantalla, las teorías sobre el público femenino negro y el enfoque en los trabajos de cineastas negras (Hollinger 2012). Una de estas autoras destacadas es hooks, en su libro *Black Looks: Race and Representation* (1992).

Para hooks, de acuerdo con Gaines, la teoría fílmica feminista ignora la raza y analiza el género como única fuente de opresión de las mujeres y, además, el uso de las teorías psicoanalíticas invisibiliza las diferencias sociohistóricas existentes entre mujeres, de modo que la categoría universal monolítica de la mujer es la mujer blanca.

La teoría feminista del cine, arraigada en un marco psicoanalítico ahistórico que privilegia la diferencia sexual, suprime activamente el reconocimiento de la raza, reproduciendo y reflejando la eliminación de la mujer negra que se produce en las películas, silenciando cualquier debate sobre la diferencia racial, sobre la diferencia sexual racializada (hooks 1992: 123).

Sin embargo, hooks va más allá que Gaines. Su enfoque central es la mujer negra como imagen y como espectadora -la condición de espectadora de las mujeres negras, según ella, no es en absoluto reconocida por la crítica feminista dominante- y también argumenta que se debe prestar mayor atención al trabajo de las cineastas negras (hooks 1992).

hooks propone el importante concepto teórico de la “mirada de oposición” (*oppositional gaze*). Para ella, las representaciones convencionales de las mujeres negras en la pantalla son violentas (hooks 1992). Por ello, en respuesta a esa violencia, las mujeres negras espectadoras han asumido varias posturas: muchas espectadoras negras simplemente dejaron de ver películas, “miraron hacia otro lado”, mientras que otras, al contrario, asumieron una postura de subordinación, abandonando el sentido crítico y de

análisis y “olvidándose del racismo” durante la película, para someterse así “a la capacidad de seducción y traición del cine” (hooks 1992: 120). No obstante, no todas las mujeres negras espectadoras “se someten a ese espectáculo de regresión a través de la identificación”, sino que una mayoría resiste conscientemente a la identificación con las películas, y ha desarrollado una mirada de oposición (hooks 1992: 121). De tal modo que,

al ver las películas con una mirada de oposición, las mujeres negras pudieron evaluar críticamente la construcción cinematográfica de la feminidad blanca como objeto de la mirada falocéntrica y elegir no identificarse ni con la víctima ni con el perpetrador. Las espectadoras negras, que se negaron a identificarse con la feminidad blanca, que no asumieron la mirada falocéntrica del deseo y la posesión, crearon un espacio crítico en el que la oposición binaria que plantea Mulvey de "la mujer como imagen, el hombre como portador de la mirada" es continuamente deconstruida (hooks 1992: 122-123).

Por otro lado, la teoría psicoanalítica aplicada al cine no solo es problemática cuando se enfrenta a cuestiones de posiciones espectatoriales femeninas o cuestiones raciales, sino que también lo es más específicamente hacia las mujeres espectadoras lesbianas (Thornham 1999), o, como ya se ha indicado, la cuestión de la heteronormatividad empieza a ser discutida.

De Lauretis, mencionada anteriormente, junto con otras teóricas, contribuyó a forjar los debates críticos sobre la espectadoriedad y la representación de las lesbianas en el cine, y planteó las dificultades de representar el deseo lésbico a través de los códigos y convenciones heteronormativos del cine dominante (Burgos Hernández 2017; Chaudhuri 2006).

En esta misma línea, Judith Butler, otra teórica notoria y que es imprescindible mencionar cuando se habla de teoría fílmica feminista, critica el supuesto heterosexual generalizado en la historia literaria feminista (Butler 1990/2007). En una de sus obras icónicas, *Gender Trouble* (1990), se esfuerza por pensar en la posibilidad de subvertir y desplazar las nociones de género naturalizadas y reificadas que apoyan la hegemonía masculina y el poder heterosexista. Para ella, el género no debe verse como una oposición binaria fija de hombre/mujer, sino que se crea a través de actuaciones (*performances*) sociales:

tales actos, gestos y representaciones, generalmente interpretados, son performativos en el sentido de que la esencia o identidad que pretenden expresar son fabricaciones producidas y sostenidas a través de signos corporales y otros medios discursivos. El hecho de que el "cuerpo con género" (*gendered body*) sea performativo sugiere que no

tiene un estatus ontológico aparte de los diversos actos que constituyen su realidad (Butler 1990/2007: 185).

Argumenta que no existe una esencia de la masculinidad o la feminidad verdadera o permanente, sino que estas nociones se constituyen como parte de la estrategia para ocultar el carácter performativo del género y para ocultar las posibilidades performativas del género fuera de los marcos restrictivos de la dominación patriarcal y la heterosexualidad obligatoria (Butler 1990/2007).

Otras de las obras de Butler, escrita unos años más tarde, que es relevante mencionar aquí es *Excitable Speech: A politics of the performative* (1997). En esta obra, habla del lenguaje y del poder del lenguaje para herir. Al ser seres lingüísticos, seres que requieren el lenguaje para ser, para poder existir, somos vulnerables al lenguaje, el cual tiene el poder de herirnos y actuar sobre nosotros/as (Butler 1997). Así, plantea que el discurso injurioso hace daño a quien está dirigido no solo por las palabras utilizadas, sino por el propio modo de dirigirse; un modo que interpela y, a la vez, constituye a un sujeto. Ciertas palabras o formas de dirigirse a uno/a no solo hieren u operan como amenazas para el bienestar de uno/a, sino que, al interpelar, a la vez sostienen el cuerpo y le dan una determinada existencia social (Butler 1997).

Butler hace referencia a la idea de "la violencia de la representación" de Morrison, quien escribió que el lenguaje opresivo hace algo más que representar la violencia. Es violencia en sí. Morrison piensa en el lenguaje como un sistema, y como un acto con consecuencias. A esto, Butler añade que hacemos cosas con el lenguaje, producimos efectos con el lenguaje, pero que el lenguaje también es lo que hacemos. "El lenguaje es un nombre para nuestro hacer: tanto "lo que" hacemos (el nombre de la acción que característicamente realizamos) como lo que efectuamos, el acto y sus consecuencias" (Butler 1997: 8). Para Butler, el lenguaje opresivo no es un sustituto de la experiencia de la violencia, sino que propaga su propio tipo de violencia.

Introduce su teoría acerca del lenguaje de odio y su carácter ilocucionario. Los actos de habla "ilocucionarios" son "actos de habla que, al decir, hacen lo que dicen, y lo hacen en el momento de ese decir", es decir que "el acto de habla ilocucionario es en sí mismo el hecho que realiza" (Butler 1997: 3). El discurso de odio, pues, según Butler, actúa de forma ilocutiva, lesiona en y a través del momento del discurso, y constituye al sujeto a través de esa lesión, produce al sujeto en una determinada posición de subordinación. Es más, sostiene que ciertos tipos de expresiones, cuando son pronunciadas por quienes ocupan posiciones de poder contra quienes ya están subordinados, tienen el efecto de resubordinar a quienes se dirigen dichas expresiones (Butler 1997).

Es posible vincular estas ideas de Butler del poder del lenguaje para herir con el concepto desarrollado por De Lauretis en una segunda parte de su libro *Technologies of Gender* (1987), el concepto de violencia de la retórica -y retórica de la violencia. De Lauretis cita a Wittig, que ha subrayado el poder de los discursos para hacer violencia a las personas: “una violencia que es material y física, aunque producida por los discursos abstractos y científicos, así como por los discursos de los medios de comunicación” (De Lauretis 1987: 17). Desde la noción foucaultiana de retórica de la violencia, es decir “un orden del lenguaje que habla de la violencia”, que “denomina ciertos comportamientos y acontecimientos como violentos, pero no otros, y construye objetos y sujetos de la violencia, y por tanto la violencia como hecho social” (De Lauretis 1987: 32), argumenta que, inversamente, el lenguaje es en sí productor de violencia y, además, que la representación de la violencia es inseparable de la noción de género. Es más, añade que la “tecnología de género” se compone de las técnicas y estrategias discursivas con las que se construye el género y, a la vez la violencia es *en-gendered* en la representación (De Lauretis 1987: 38).

Estas ideas de violencia de la retórica de De Lauretis y de violencia del lenguaje y de la representación de Butler se pueden articular con unos conceptos desarrollados por Kaplan, autora de la que ya hemos hablado anteriormente. A principios de los años 2000 Kaplan publica otra obra, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature* (2005). De acuerdo con Burgos Hernández, Kaplan “aporta herramientas conceptuales que superan el esquema mulveyano y, más concretamente, el principio freudiano de placer sobre el que se sustenta, permitiendo a la teoría fílmica feminista avanzar en nuevas direcciones” (Burgos Hernández 2017: 96).

A finales de los años noventa, la teoría crítica y, de hecho, la teoría fílmica, influenciada por las teorías psicoanalíticas de Freud y Lacan, así como por el postestructuralismo en general -como desarrollado anteriormente- se había vuelto muy abstracta. Por lo tanto, Kaplan argumenta que abordar el fenómeno del trauma es una forma de vincular teoría con acontecimientos materiales concretos (Kaplan 2005).

Su libro trata del impacto del trauma individual y colectivo, y habla de la necesidad de compartir y “traducir” el impacto del trauma. Kaplan aborda los diferentes posicionamientos y contextos existentes frente al trauma; es decir las víctimas directas del trauma y las víctimas indirectas del trauma, o, en otras palabras, el trauma vicario. Hace notar que la mayoría de la gente experimenta el trauma desde una posición “secundaria”, más que directa, sobre todo a través de los medios de comunicación, por lo que es importante centrarse en el llamado “trauma mediatizado” (Kaplan 2005). Esta

idea de trauma mediatizado permite ir un paso más adelante en el análisis de la representación de la violencia de género en los medios de comunicación y de sus efectos. Para Kaplan, el/la lector/a o espectador/a de historias o películas sobre situaciones traumáticas puede constituirse a través de un trauma vicario. Contribuyendo así a la teoría fílmica, Kaplan utiliza datos de entrevistas con terapeutas especializados/as en traumas para demostrar que el trauma secundario también puede aplicarse a los/as espectadores/as de sucesos traumáticos en los medios de comunicación populares (Kaplan 2005). Asimismo, añade otra dimensión al concepto de violencia del lenguaje, de la representación y de la retórica, al evidenciar la forma en la que se puede constituir un sujeto -o espectador/a- a través de un trauma mediatizado, y la forma en la que esto puede influir al sujeto/espectador/a.

Kaplan sostiene que estar traumatizado/a de forma vicaria a través de los medios de comunicación puede empujar a la gente a enfrentarse a las catástrofes, en lugar de ocultarlas -y de ese modo podría ser útil- o, al contrario, puede causar ansiedad y la necesidad de protegerse contra más exposición mediática. Por esto, habla de la importancia de “traducir” el trauma y de encontrar formas de dar sentido a las catástrofes que ocurren y de comunicarlas, por ejemplo, a través del arte (Kaplan 2005). Por otro lado, también desarrolla el concepto de “empatía vacía” para entender el efecto de otros tipos de información mediática sobre catástrofes. Llama “empatía vacía” a la empatía provocada por imágenes de sufrimiento proporcionadas sin ningún contexto o conocimiento de fondo. Este tipo de empatía es relativamente ineficaz porque difícilmente va a provocar un efecto beneficioso socialmente de parte de los/as espectadores/as (Kaplan 2005).

En sus análisis de las posiciones de espectador/a posibles, a parte del trauma vicario, la empatía vacía y/o el voyeurismo/sensacionalismo de algunas producciones mediáticas, desarrolla la “ética del testimonio” (Kaplan 2005: 122) -citando entre otros el trabajo de Oliver que detallaremos en el siguiente apartado- y sugiere que

el "testimonio" se produce cuando un texto pretende conmover emocionalmente al/la espectador/a, pero sin sensacionalizarlo ni abrumarlo con sentimientos que hagan imposible su comprensión. El "testimonio" implica no sólo la empatía y la motivación para ayudar, sino la comprensión de la estructura de la injusticia -que ha tenido lugar- en lugar de centrarse en un caso concreto (Kaplan 2005: 23).

Argumenta que una vez que esto sucede, una vez que el arte o la producción mediática “nos invita a dar testimonio”, el/la espectador/a va más allá de sentir empatía, de identificarse y querer ayudar, sino que se responsabiliza de injusticias concretas para evitar que se produzcan en el futuro (Kaplan 2005). "Dar testimonio/ser testigo" suscita

“una respuesta ética que quizás transforme la forma en que alguien ve el mundo o piensa en la justicia” (Kaplan 2005: 123), y algunas películas permiten construir esa posición para el/la espectadora que le permita asumir su responsabilidad.

Todos estos conceptos, “trauma indirecto”, “trauma mediatizado”, “empatía vacía”, y “dar testimonio/ser testigo” son conceptos clave para analizar el trauma en los medios y en el cine, y han sido expuestos aquí con algo más detalle porque son también relevantes para el desarrollo del concepto analítico del testimonio ético, del que hablaremos en un próximo apartado. Además, como ya se ha señalado, se pueden vincular con los conceptos desarrollados por De Lauretis y Butler, con sus ideas de violencia de la representación, violencia del lenguaje, y violencia de la retórica, a las cuales añaden otra dimensión, útil para explorar la representación hegemónica de la violencia de género en los medios de comunicación.

III. De la violencia de la representación a la representación (hegemónica) de la violencia de género en los medios de comunicación

El recorrido realizado a través de la teoría fílmica feminista nos ha traído hasta las ideas de la violencia de la representación teorizadas a finales de los años noventa y las ideas sobre el trauma y en particular el trauma mediatizado a principios del siglo XXI. En los años siguientes, son muchas las autoras que se han preocupado por la representación de la violencia en los medios, y específicamente de la violencia de género.

Es importante aclarar por qué es necesario haber desgranado todos estos conceptos fundamentales de la teoría fílmica feminista, como las cuestiones de deseo, la posición del/la espectador/a, la tecnología de género, la violencia de la representación, dar testimonio, etc. y cómo esto se vincula con la representación de la violencia de género en los medios.

La teoría crítica de la comunicación nos permite concebir la manera en la que los medios de comunicación, y en particular las películas y las series tan presentes en nuestras vidas, influyen en cada uno/a de nosotros/as, y las consecuencias que pueden tener las representaciones mediáticas en nuestras vidas. Los conceptos de la teoría fílmica feminista nos permiten comprender los efectos del marco de reconocimiento hegemónico que los medios han construido sobre la violencia de género, así como el porqué de esa representación.

Las aportaciones de Mulvey sobre el paradigma de la división sexual, la mirada masculina, el voyeurismo y fetichismo, pueden explicar las primeras representaciones mediáticas de la violación que, como destaca Cuklanz, fueron criticadas por utilizar la

violencia sexual para la objetivación erótica de las víctimas (Cuklanz 2020). Además, como expone Mulvey en su ensayo, el voyeurismo tiene asociaciones con el sadismo, “el placer está en determinar la culpabilidad (inmediatamente asociada a la castración), afirmar el control y someter al culpable mediante el castigo o el perdón” (Mulvey 1989: 21-22). Partiendo de la afirmación de Mulvey que “el sadismo exige una historia” (Mulvey 1989: 22), De Lauretis utiliza su análisis sobre las complejas relaciones entre la narrativa y el placer visual para argumentar que la historia exige sadismo y que el consentimiento de las mujeres se ha obtenido “tanto por la violación y la coerción económica como por los efectos más sutiles y duraderos de la ideología, la representación y la identificación” (De Lauretis 1984: 134). De hecho, en la mayoría de las representaciones, la violación de un personaje (mayoritariamente femenino) se utiliza como un medio narrativo para darle sabor a una intriga y se erotiza o se muestra de forma brutal y las consecuencias para la víctima no se desarrollan (Brey 2020; Cuklanz 2020).

Asimismo, Cuklanz subraya también que las narrativas de agresiones sexuales se han visto sobre todo desde un punto de vista masculino, y el papel de los protagonistas masculinos que rescatan y ayudan a la víctima es a menudo más central que el de cualquier personaje femenino, incluida la víctima (Cuklanz 2016). Esto se puede vincular con las cuestiones de posición masculina/activa y femenina/pasiva de Mulvey y otras teóricas feministas, en las cuales el papel tradicional del hombre es el de controlador de la acción (héroe), y el de la mujer, el de objeto (de la acción y mirada).

Por otro lado, las cuestiones relativas a la situación de la espectadora femenina, su placer y su mirada, desarrolladas por varias autoras tras Mulvey, en particular por Doane y Kaplan, son otro prisma útil a través de cual estudiar la representación de la violencia de género en los medios. La propuesta de Doane con respecto a las dos opciones ofrecidas a la mujer espectadora, la del masoquismo de la sobreidentificación o el narcisismo de convertirse en su propio objeto de deseo (Doane 1982), puede ser críticamente aplicada a los modos de representación mediáticos de la víctima de violencia de género.

Hasta la mitad de los años ochenta, las historias de violación y agresiones sexuales aparecían casi siempre en series policiales y de detectives y raramente solían hablar de las víctimas, que a menudo estaban incapacitadas o muertas, “silenciando sus voces” (Cuklanz 2020: 1). Hoy en día, la representación de la violación y de la agresión sexual se ha hecho central en algunos productos mediáticos incluso fuera de los géneros mediáticos en los que tradicionalmente se encontraba (Cuklanz 2020). Sin embargo, las narraciones suelen centrarse en la victimización explícita y/o prolongada de las mujeres,

a menudo en formas específicamente sexualizadas o que requieren el rescate por parte de los protagonistas masculinos (Cuklanz 2016). Es más, la representación de la hipervictimización afecta particularmente a las mujeres de color, cuyos cuerpos son los que se representan como los más violentamente agredidos y mutilados (Cuklanz 2016; Cuklanz 2020).

Partiendo de estas representaciones comunes y vinculándolas con la proposición de Doane, el énfasis que los medios hacen de los efectos del abuso físico y/o psicológico sobre las víctimas, de acuerdo con Burgos Hernández, no solo complica el retrato de la mujer víctima como sujeto agente, sino que también dificulta el placer de la mujer espectadora obligándole a asumir una posición “masoquista” (Burgos Hernández 2017).

Además, y como Moorti destaca, “el punto de vista masculino de la violencia sexual lleva a centrarse en el violador y/o en la credibilidad de la acusadora” (Moorti 2002: 183). Igualmente añade que las experiencias de las mujeres son escasas y que la mayoría de las historias hacen hincapié en la victimización de las mujeres y que pocas se centran en su agencia y en “las formas en que las mujeres pueden movilizarse políticamente para actuar contra la opresión” (Moorti 2002: 189). Esto sigue siendo el caso en representaciones más recientes (Cuklanz 2020).

Las cuestiones de deseo desarrolladas por la teoría fílmica feminista (por Mulvey, Kaplan, De Lauretis, ...) nos enseñan efectivamente que la posición que ofrece el cine al/a la espectador/a es masculina y los personajes femeninos son posicionados mayoritariamente como objetos del deseo masculino, pero (afortunadamente) también nos permiten ver que existen otras posibilidades de agencia femenina, de movilidad del deseo y de la posición de la mujer espectadora dentro de estos paradigmas dominantes, lo cual abre posibilidades de cambio y nos proporciona una lente a través de la cual analizar las representaciones que se alejan de la representación hegemónica de la violencia de género.

Por otra parte, la noción de “tecnología de género” desarrollada por De Lauretis nos permite examinar críticamente cómo el cine, así como otros textos culturales populares, como pueden ser las series televisas, no solo están marcados por el género, sino cómo a su vez producen género, y cómo cada espectador/a absorbe las representaciones de género construidas mediante esa tecnología. De hecho, nos permite entender cómo las normas dominantes existentes sobre el género y la violencia de género son reproducidas, validadas y legitimadas a través del cine, de series, o, en otras palabras, a través de sus discursos. Se puede vincular la idea presentada más arriba de que la ficción refleja y moldea la realidad social con la noción de tecnología de género, y con

lo que destaca Projansky de manera importante que “el discurso de la violación forma parte del tejido de lo que es la violación en la cultura contemporánea. Los discursos sobre la violación son productivos y determinantes” (Projansky 2001: 2). Para ella, “la omnipresencia de las representaciones de la violación naturaliza el lugar que ocupa la violación en nuestro mundo cotidiano, no solo como acontecimientos físicos reales, sino también como parte de nuestras fantasías, miedos, deseos y prácticas de consumo” (Projansky 2001: 2).

Otros conceptos desarrollados por De Lauretis y que son relevantes en discusiones sobre representación de violencia de género son los de “violencia de la retórica” y “violencia *engendered*”, los cuales, como hemos visto anteriormente, se pueden vincular con las ideas de Butler acerca de la violencia de la representación, del lenguaje de odio y su carácter ilocucionario. Estas ideas pueden aplicarse a la representación de la violencia de género en los medios. De hecho, se puede situar la construcción del sujeto víctima de violencia de género en los medios en un ritual ilocucionario de subordinación que, siguiendo los argumentos de Butler, “produce determinadas identidades colectivas, en este caso identidades colectivas subordinadas y fetichizadas para el consumo mediático” (Gámez Fuentes y Núñez Puente 2013: 149). Efectivamente, hemos visto que la forma hegemónica en la que se ha visibilizado y representado la violencia de género ha sido a través de la victimización, objetualización y fetichización de los personajes femeninos. También han puesto de manifiesto varias autoras el hecho de que la violencia de género es a menudo mediatizada, visibilizada -y aceptada- únicamente en casos de que la víctima la denuncie, y pase por asistencia sanitaria y jurídica (Gámez Fuentes 2012), “configurándose así un lugar para el sujeto femenino en el que este solo se constituye en la medida que denuncie y, por ende, sea tutelado por el sistema” (Gámez Fuentes y Núñez Puente 2013: 148).

Por fin, los conceptos de Kaplan de trauma mediatizado, empatía vacía y dar testimonio, se pueden aplicar al estudio de la representación de la violencia de género en los medios, y a la vez, permiten entender como textos culturales pueden responsabilizar al/la espectador/a a través de algo más que la reacción empática al trauma.

Teniendo en cuenta que la mayoría de la gente experimenta el trauma a través de los medios de comunicación, el “trauma mediatizado” provocado por la representación hegemónica de la violencia de género no se puede ignorar, ya que la violencia de género aparece en un número creciente de producciones mediáticas populares: “Sobre todo en la televisión, pero también en el cine convencional, los relatos de violaciones se han abierto paso en historias y géneros que no se ocupan especialmente de la violencia, el

crimen o la victimización” (Cuklanz 2020: 3). Estos relatos hegemónicos, heterodesignan las mujeres como víctima (Gámez Fuentes y Gómez Nicolau 2017), y reproducen la violencia a menudo sin provocar nada más que una “empatía vacía”. Empatía vacía porque provocada por imágenes sin contexto o conocimiento de fondo, lo cual se puede argumentar es la manera en la que la violación y las agresiones sexuales suelen ser representadas en los medios, que no refleja adecuadamente la realidad de estos delitos (Cuklanz 2020). Simplifican la realidad al representar a menudo agresiones violentas en espacios públicos por autores depravados, y a menudo desconocidos -lo que es totalmente contrario a la realidad ya que las agresiones sexuales suelen ser cometidas en espacios privados por conocidos (Cuklanz 2020).

Por fin, el concepto de “dar testimonio/ser testigo” de Kaplan ofrece una vía de salida a estos problemas y a la violencia reproducida por la representación hegemónica de la violencia de género en los medios. Permite imaginar y explorar la existencia y la posibilidad de “mecanismos narrativos alternativos que eviten reproducir la violencia inscrita en el mero acto de representar la violencia [...] y promover, en su lugar, un abordaje ético del relato y, por ende, una posición espectral ética” (Burgos Hernandez 2017: 122).

Este es el objetivo primero de este trabajo, averiguar si y como la serie seleccionada rompe con la representación hegemónica de la violencia de género, ofreciendo otras narrativas y permitiendo una respuesta ética de parte de los/as espectadores/as, y la razón por la cual hemos recorrido la teoría fílmica feminista y desarrollado nuestro marco teórico de manera a llegar a conceptualizar un modelo de análisis, el “testimonio ético”, que nos permita cumplir con nuestros objetivos.

IV. El testimonio ético como modelo de análisis

El modelo de análisis que se utiliza en este trabajo para investigar la manera en la que productos audiovisuales rompen con el marco hegemónico de cómo se representa la violencia de género es el del *ethical witnessing* o “testimonio ético” tal y como ha sido expuesto y operacionalizado por Gámez Fuentes, Gómez Nicolau y Maseda García (2016) y Gámez Fuentes y Gómez Nicolau (2017).

Partiendo del concepto de *ethical witnessing* de Oliver (2004), estas académicas proponen su operacionalización para poder abordar “las practicas representacionales de la injusticia, la violencia y el sufrimiento” y poder examinar productos de la cultura popular (Gámez Fuentes y Gómez Nicolau 2017: 170).

Antes de exponer dicha operacionalización del concepto de *ethical witnessing*, detallaremos brevemente el trabajo de Oliver (2001; 2004) para llegar a sus ideas sobre la ética del testimonio. Oliver hace uso y examina algunos de los trabajos de varios/as teóricos/as contemporáneos/as del reconocimiento, la subjetividad y la abyección y plantea que la subjetividad no es el resultado de la exclusión, o no es solamente el resultado de la exclusión, sino que también es el resultado de la relación a través de la diferencia (Oliver 2001). Subraya que las nociones de reconocimiento predominantes, en las cuales el sujeto reconoce al otro sólo cuando puede ver algo familiar en ese otro, y en las cuales la identidad y el sentido de sí mismo/a como sujeto provienen de la abyección o la exclusión de la alteridad, son problemáticas (Oliver 2001). No son solamente limitantes, sino que incluso “nos devuelven a una relación hegeliana de amo-esclavo [que] no nos ayuda a superar la dominación” (Oliver 2004: 79). Asimismo, propone un nuevo modelo de subjetividad, “un modelo que no fundamente la identidad en la hostilidad hacia los demás, sino que abra a la posibilidad de trabajar a través de las hostilidades” (Oliver 2001: 11).

Por lo tanto, para ella, la subjetividad se basa en la capacidad de responder y dirigirse a los/as demás. Esto es lo que llama "testimonio". Utiliza la noción de testimonio para proponer una descripción alternativa de cómo se forma y se sostiene la subjetividad. Desarrolla su teoría de la subjetividad distinguiendo entre las posiciones de sujeto y la subjetividad (Oliver 2001). Según ella, la posición de sujeto está determinada históricamente y se constituye en las interacciones sociales y en las posiciones ocupadas dentro de nuestra cultura y contexto. Mientras que la subjetividad “se experimenta como el sentido de agencia y la respons(-)[h]abilidad [*response-ability*] en el encuentro infinito con la alteridad, que es fundamentalmente ética” (Oliver 2001: 17). Ambos, la posición de sujeto y la subjetividad están profundamente interconectados.

En la medida en que la subjetividad se hace posible por la capacidad de responder, la respons(-)[h]abilidad es su posibilidad fundadora. La responsabilidad inherente a la subjetividad tiene el doble sentido de la condición de posibilidad de respuesta, la respons(-)[h]abilidad, por un lado, y la obligación ética, nacida de esa posibilidad fundadora, de responder y permitir la capacidad de respuesta de los demás, por otro lado (Oliver 2004: 15).

Por lo tanto, la respons(-)[h]abilidad es entendida como la capacidad de respuesta y la responsabilidad en la respuesta. Para Oliver, hay una conexión directa entre la respons(-)[h]abilidad de la subjetividad, y la responsabilidad ética y política. Así, Oliver pasa de las nociones de reconocimiento dominantes a la noción de testimonio, la cual implica una responsabilidad ética, social y política (Oliver 2001). Hace hincapié en el doble

significado del testimonio, el de testimonio basado en el conocimiento de primera mano (*eyewitnessing*), por un lado, y el testimonio de algo más allá del reconocimiento que no se puede ver, por otro, y lo considera una “poderosa alternativa al reconocimiento para reconcebir la subjetividad” que “permite superar en lugar de limitarse a repetir el trauma y la violencia” (Oliver 2001: 16, 18).

Como ya mencionado más arriba, este concepto de *ethical witnessing* de Oliver ha sido operacionalizado por las académicas Gámez Fuentes y Gómez Nicolau (2017) porque, para ellas, puede aportar reflexiones importantes a los análisis discursivos de los productos culturales.

Para dar testimonio ético, no es suficiente, aunque es un necesario primer paso, reconocer lo que se ve, sino que el discurso debe permitir restaurar la responsabilidad del sujeto espectador ante lo que ve (Gámez Fuentes y Núñez Puente 2013), y así provocar algo más en el testigo que una reacción empática al trauma (Gámez Fuentes, Gómez Nicolau y Maseda García 2016). Dar testimonio ético también implica “evitar la heterodesignación de las mujeres como víctimas” (Gámez Fuentes, Gómez Nicolau y Maseda García 2016: 840). De particular interés es la capacidad del concepto de “testimonio ético” de, por un lado, considerar la agencia por parte de quien da testimonio de la violencia y, por otro lado, dotar de carácter político al proceso representacional de dar testimonio. Además, el concepto de “testimonio ético” y su modelo de análisis vincula la práctica representacional con el principio de responsabilidad colectiva de atender a las injusticias sociales (Gámez Fuentes y Gómez Nicolau 2017).

Por lo cual, han tratado de

traducir los principios epistemológicos del testimonio ético a dimensiones de análisis operativas para poder evaluar si los productos de la cultura popular (o de cualquier otro soporte) abren nuevas vías de interpretación del trauma, la violencia y la desigualdad articulando posicionamientos políticos (Gámez Fuentes y Gómez Nicolau 2017: 174).

Así, destacan cuatro dimensiones de análisis: la relación entre quien da el testimonio y quien atestigua, el grado de transgresión de los modelos reificados de la identificación del sujeto-víctima (el contenido del testimonio), la construcción narrativa de la vulnerabilidad y la resistencia (la focalización en la capacidad de agencia), la vinculación entre la denuncia concreta y el marco general de lucha social (las conexiones que se establecen con las luchas por los derechos de las mujeres y con otras luchas) (Gámez Fuentes, Gómez Nicolau y Maseda García 2016; Gámez Fuentes y Gómez Nicolau 2017). Estas dimensiones de análisis se detallan en el próximo capítulo metodológico.

3. METODOLOGÍA

A modo de recordatorio, esta investigación pretende analizar y valorar la capacidad de la serie *I May Destroy You* para romper con la representación hegemónica de la violencia de género en los medios, aplicando el modelo de análisis de “testimonio ético”.

Para alcanzar este objetivo y realizar este trabajo de investigación, es necesario, por supuesto, llevar a cabo un desarrollo metódico adecuado, según un enfoque conceptual específico (Noguero López 2002). Por lo tanto, esta investigación se encuadra en el paradigma cualitativo y pretende seguir la tradición crítica de la investigación, al situarse, como ya se ha mencionado anteriormente, entre los estudios críticos de los medios de comunicación desde una perspectiva feminista.

La investigación que aspira al nombre de crítica debe estar relacionada con un intento de confrontar a la sociedad con las acciones de injusticia que se presentan en ella, por lo que la investigación se convierte así en un esfuerzo de transformación a nivel político y un intento por formar una conciencia emancipadora (Araya Gamboa 2011: 55).

Esto resuena especialmente con la perspectiva feminista, expuesta anteriormente, que es explícitamente política y trata del poder, de deconstruir los sistemas opresivos, y aspira a ser una fuerza transformadora al tener como objetivo la consecución de la justicia de género y el cambio social estructural. Además, la teoría crítica emplea un vocabulario propio para entender el mundo, con términos como “discurso”, “hegemonía”, “dominación”, etc. (Araya Gamboa 2011), que son términos también empleados en los estudios de comunicación feministas, y que, como ya hemos visto, son utilizados explícitamente en esta investigación.

Por otro lado, una de las características de las investigaciones cualitativas es que el/la investigador/a opera como instrumento de medida, es decir que los datos son filtrados por el criterio del/la investigador/a, y, por lo tanto, son subjetivos (Noguero López 2002). Sin embargo, se puede “evitar este peligro” adoptando una “subjetividad disciplinada”, que requiere: autoconciencia, examen riguroso, reflexión continua y “análisis recursivo” (Noguero López 2002: 169). Además, haciéndonos eco de lo que Gámez Fuentes también subraya en su trabajo, tenemos claro que esta investigación va a suponer un ejercicio de análisis “sintomático, contingente y parcial”, pero, coincidimos con ella cuando cita a Haraway que “la única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular” (Gámez Fuentes 2012: 187).

Pretendemos, pues, llevar a cabo este trabajo de fin de máster utilizando un modelo de investigación encuadrado en el paradigma cualitativo, a través del análisis de contenido,

y en particular del análisis textual de la serie, y de su enfoque principalmente cualitativo, el análisis del discurso. Para analizar si los discursos de estas series “trascienden la mirada espectral instaurada sobre la violencia y la victimización de las mujeres y pueden constituir ejemplos que, más allá de victimizar, incidan en la capacidad de agencia desde la responsabilidad” (Gámez Fuentes, Gómez Nicolau y Maseda García 2016: 840), aplicaremos el modelo de análisis fundamentado en el constructo teórico del “testimonio ético” o *ethical witnessing* presentado con anterioridad.

El análisis de contenido es “un conjunto de instrumentos metodológicos, aplicados a lo que [se] denomina como “discursos” (contenidos y continentes) extremadamente diversificados” (Noguero Lopez 2002: 173). Dentro del análisis de contenido, son muy variados los documentos que se pueden analizar, y, en este trabajo, analizaremos en particular una serie, que es un documento verbo-icónico a lo cual corresponde la televisión, el cine o el video (Noguero López 2002). Usaremos el análisis textual, que es un tipo de análisis cualitativo y un método de estudio utilizado por investigadores/as para examinar los mensajes tal y como aparecen en diversos medios, como, por ejemplo, documentos, películas, periódicos, cuadros, páginas web (Smith 2017). Desde la teoría fílmica feminista, el análisis textual se realiza a partir de los marcos metodológicos de la semiótica y el psicoanálisis (Zurian Hernández y Herrero Jiménez 2014). En la presente investigación, adoptamos el análisis del discurso, y más concretamente la perspectiva feminista del análisis crítico del discurso tal y como lo propone Lazar (2017). El objetivo del análisis feminista crítico del discurso “es mostrar las formas complejas, sutiles, y a veces no tan sutiles, en las que se producen, sostienen, negocian y desafían discursivamente los supuestos de género frecuentemente asumidos y las relaciones de poder hegemónicas en diferentes contextos y comunidades” (Lazar 2017: 142). Es importante aquí destacar que el análisis crítico del discurso,

no constituye una técnica, ni dispone de herramientas específicas, sino que viene guiado por el objetivo de la investigación y su marco teórico, siendo primordialmente la teoría y no la técnica la que nos permite observar y analizar científicamente los discursos (Burgos Hernández 2017: 19).

Partiendo de esto, y con el marco teórico ya desarrollado, este trabajo aplicará específicamente el modelo de análisis de “testimonio ético”, a través de sus cuatro dimensiones de análisis, para analizar críticamente los discursos y valorar la capacidad que tiene la serie para romper con los modos de reconocimiento de la violencia de género.

A continuación, detallamos las cuatro dimensiones de análisis del “testimonio ético”, las unidades de estudio de esta investigación, es decir la serie IMDY que será analizada en profundidad, así como las categorías de análisis extraídas a partir de nuestro marco teórico y modelo analítico del “testimonio ético”.

I. Las dimensiones de análisis del “testimonio ético”

Como se ha mencionado en varias ocasiones, las dimensiones de análisis del “testimonio ético” han sido operacionalizadas y desarrolladas por Gámez Fuentes, Gómez Nicolau y Maseda García (2016) y Gámez Fuentes y Gómez Nicolau (2017) y, como son utilizadas para el análisis llevado a cabo en este trabajo, serán expuestas a continuación con más detalles.

La relación entre el dar testimonio y el testigo

La primera dimensión de análisis trata de la relación entre quien da el testimonio y quien atestigua. En su libro, Kaplan (2005) cita a Laub, que distingue tres niveles de testimonio, conforme a lo que ha aprendido de sus entrevistas con supervivientes del Holocausto. El primer nivel es la posición de "ser testigo de sí mismo", que, en su caso, proviene de ser él mismo un superviviente del Holocausto (Kaplan 2005: 124). En otras palabras, este nivel de testimonio da cuenta de la propia experiencia de la violencia y se articula a través de la voz, en primera persona (Gámez Fuentes y Gómez Nicolau 2017). El segundo nivel implica la participación en el relato que hacen otras personas de los acontecimientos y experiencias violentas, la participación en dar cuenta del testimonio de otras personas (Gámez Fuentes y Gómez Nicolau 2017). En el caso de Laub, este nivel lo alcanzó en su papel de entrevistador de los supervivientes que dan testimonio (Kaplan 2005). El tercer nivel es uno "en el que el proceso de presenciar es en sí mismo presenciado" (Kaplan 2005: 124). Este nivel implica buscar conjuntamente una verdad elusiva entre la persona que da testimonio y quien atestigua (Gámez Fuentes y Gómez Nicolau 2017).

Por lo tanto, en la cultura popular, vamos a analizar el tipo de relación que se genera entre las personas que dan cuenta de sus experiencias (dan testimonios) y las que atestiguan: en nuestro caso, de manera intradiegética, entre los propios personajes de la serie, y de manera extradiegética, entre los personajes y los/as espectadores/as. De esta forma,

la relación se categoriza en el eje que discurre desde la existencia de cierta empatía e identificación con el sujeto que da testimonio (primer nivel) a la posición más activa de quien escucha –o provoca el discurso– en el ejercicio de una responsabilidad ética a la hora de permitir que un discurso doloroso o vergonzante emerja (segundo nivel), hasta

la búsqueda conjunta de una realidad oculta en la que, a partir de un caso específico, se pone de manifiesto la extensión de un problema social (tercer nivel) (Gámez Fuentes y Gómez Nicolau 2017: 175).

Esta relación testigo-testimonio puede ser problemática, como lo es la relación que podemos encontrar a menudo dentro de los medios de comunicación, que culpabilizan, de manera explícita o no, a la víctima de violencia -como visto en el apartado del capítulo teórico sobre la representación de la violencia de género en los medios. En estos casos, está claro que la posibilidad de transformación del problema, que implica el concepto de testimonio ético, queda anulada (Gámez Fuentes y Gómez Nicolau 2017).

El contenido del testimonio

En la segunda dimensión de análisis, es importante fijarse en el contenido del testimonio, o, dicho de otra manera, en el tipo de discurso generado en el producto cultural. Algunos discursos simplemente reproducen los aspectos más conocidos y reconocidos de la violencia (como por ejemplo el ojo morado) y pueden provocar la revictimización del sujeto-victima, a través de la recreación del dolor o la construcción de un sujeto carente de agencia (representación hegemónica). Sin embargo, algunos discursos también pueden desestabilizar el marco de reconocimiento hegemónico, y producir información nueva sobre aspectos de la violencia menos conocidos y reconocidos y por tanto mostrar unos contenidos que pueden incidir en la resistencia (Gámez Fuentes, Gómez Nicolau y Maseda García 2016; Gámez Fuentes y Gómez Nicolau 2017). Es importante tener en mente que el contenido del testimonio construido puede alejarse del marco hegemónico siempre que:

1. O se explicita la dependencia del sujeto (y su sujeción, valga la redundancia) respecto de los legados discursivos que preceden la articulación del testimonio, y las dificultades que entraña romper con los estereotipos de dicho legado.
2. O se reconozca la dependencia de las condiciones estructurales que condicionan la capacidad de agencia y que, incluso, pueden obstaculizarla en base a procesos de victimización secundaria (Gámez Fuentes y Gómez Nicolau 2017: 176).

Por lo tanto, es necesario examinar la realidad que se produce en la representación, en este caso en escenas de la serie seleccionada, a través del análisis del contenido discursivo.

La construcción narrativa de la vulnerabilidad y la resistencia

La tercera dimensión trata de analizar la capacidad de agencia del sujeto-victima dentro de la narrativa del producto cultural. La capacidad de agencia es entendida como “la capacidad de articular la propia subjetividad sin dejar de evidenciar las constricciones

estructurales que ubican a los sujetos en condiciones de vulnerabilidad” (Gámez Fuentes y Gómez Nicolau 2017: 176). Es necesario examinar críticamente si el relato discursivo va más allá que la representación de la mujer víctima como permanentemente dañada e incapaz de responder o resistir, y de la idea que la única manera de salvarse es a través del sistema, y si en vez de ello, se exploran en la representación las “prácticas autónomas de resistencia, prácticas subversivas o prácticas que alteren los códigos de inteligibilidad de la realidad social” (Gámez Fuentes y Gómez Nicolau 2017: 176). Igualmente se trata de analizar si no se representa únicamente la resistencia individual, sino también la resistencia colectiva.

La vinculación entre la denuncia concreta y el marco general de lucha social

Por fin, el cuarto y último eje de análisis son las conexiones que se establecen entre la denuncia concreta y las luchas feministas y otras luchas. Por lo tanto, en esta dimensión se incluye la mirada interseccional. Esto representa un paso más en el posicionamiento ético, es decir el hecho de que la narrativa haga referencias a otras desigualdades e injusticias que intersecan en los fenómenos de violencia de género. Se trata aquí de evaluar

la capacidad desestabilizadora del testimonio desde la integración de las luchas contra el mal reparto de la riqueza (políticas redistributivas); las luchas por el reconocimiento a las diferencias (políticas del reconocimiento), y desde la reivindicación del acceso igualitario al poder político que trascienden los marcos políticos establecidos (políticas de participación) (Gámez Fuentes y Gómez Nicolau 2017: 177).

II. Unidades de estudio

Apoyándonos en el marco teórico expuesto y la metodología elegida, aplicamos el modelo de análisis del “testimonio ético” a la siguiente serie: *I May Destroy You* (2020).

La serie de televisión de comedia dramática británica *I May Destroy You* ha sido creada, escrita, codirigida y producida por Michaela Coel (actriz, guionista y directora británica negra) para BBC One y HBO, y se estrenó en junio 2020. La serie está basada en parte en la propia experiencia de Coel de una agresión sexual (Coel 2018). La serie se desarrolla en Londres y la protagoniza Coel en el papel de Arabella, una joven escritora treintañera que busca reconstruir su vida tras ser violada. Consta de 12 episodios de unos 30 minutos.

III. Unidades de análisis

Para aplicar el modelo de análisis de “testimonio ético” a esta serie televisa a través de las cuatro dimensiones de análisis descritas anteriormente, nos fijamos y observamos las siguientes unidades de análisis:

- **Los testimonios de la protagonista y personajes principales y los diálogos entre los personajes que se producen en el transcurso de las series, así como el posicionamiento de la cámara:** se trata de considerar en detalle el contenido de los testimonios de la protagonista de la serie y sus personajes principales-es decir, lo que cuentan cuando hablan de sus violaciones, qué palabras usan, cómo se sitúan como sujetos-víctimas, cómo expresan lo que han sentido y sus experiencias de ello- y notar la manera en la que la cámara invita al espectador/a a ser testigo de las experiencias sufridas. Se trata de analizar la información que se produce a través de sus testimonios, a través de los diálogos entre los personajes, y el posicionamiento de la cámara, para así revelar qué tipo de información -nueva o (re)conocida- sobre aspectos de la violencia de género se pone a la disposición de los/as espectadores/as (testigos).
- **Las escenas donde se produce violencia de género** (flashbacks de la violación, recuerdos, ...): se trata de analizar los lugares en los que ocurre la violencia de género en las series, y de qué manera ocurre, para examinar la realidad que se produce en la representación. Es decir, averiguar si son representaciones (re)conocidas, simplificadoras y voyeuristas de la realidad (la representación hegemónica de la violencia de género) o si son representaciones nuevas y que reflejan adecuadamente la realidad estructural de la violencia de género.
- **Las escenas en las que la protagonista actúa tras sufrir la violación y/o se encuentra en posición de víctima** (por ejemplo, cuando se lo cuenta a sus familiares, va a la policía a denunciarlo, etc.): se trata de analizar la capacidad de agencia de la protagonista dentro de la narrativa de la serie. A través de escenas en las que actúa tras sufrir la violación, se pretende examinar críticamente si la protagonista y personajes principales son representados como víctimas permanentemente dañadas e/o incapaces de acción, es decir, intrínsecamente vulnerables según el guión hegemónico, o si, al contrario, se los representa cómo capaces de resistencia, en solitario y colectiva, y si este es el caso, de qué manera ocurre. Interesa también ver cómo el relato relaciona vulnerabilidad y resistencia, desde una perspectiva dicotómica u holística.

- **Las representaciones de las víctimas y de los agresores a través de todos los episodios** (aspectos físicos y corporales, interacciones entre personajes y las víctimas, la manera en la que se representan y habla de los agresores, ...): esta unidad está estrechamente vinculada con las unidades anteriores en cómo son representadas los sujetos-víctimas, y añade la representación de los agresores para explorar si se reproducen estereotipos e ideas falsas (por ejemplo, la representación de los agresores como autores depravados, y a menudo desconocidos) o si al contrario muestran la realidad de la violencia de género y de sus perpetradores.
- **Las formas de acción y las actividades realizadas por la protagonista que conectan su experiencia individual con otras opresiones y luchas sociales:** con esta unidad se trata de analizar si la serie va más allá que la denuncia de la violación concreta que ocurre en ella y establece conexiones con otras luchas (de clase, contra el racismo, validismo, ...).

Con todo esto en mano, el siguiente capítulo presenta con detalle el análisis de IMDY, mirando las unidades de análisis aquí presentadas, y aplicando el modelo de análisis del “testimonio ético” que, recordemos, se concreta a través de las siguientes categorías de análisis: 1-relación entre el sujeto que da testimonio y el testigo, 2-contenido del testimonio, 3-relación entre vulnerabilidad y resistencia, 4-vinculación con otras luchas.

4. ANÁLISIS

I. La serie *I May Destroy You*

La serie *I May Destroy You* sigue a Arabella y sus amigos/as. Después de una noche de fiesta, Arabella se despierta con un corte en la frente, el teléfono roto y con unos vagos recuerdos de algún incidente ocurrido durante la noche.

Se entiende a continuación que ha sido violada y el resto de los episodios tratan de la reconstrucción de Arabella frente a este trauma, así como de las experiencias de sus amigos/as y de la solidaridad entre ellos/as. Al mismo tiempo, la serie habla de la cultura de la violación en su totalidad y, como veremos, retrata todos los aspectos de este sistema, mostrando que nadie puede escapar de él. Todo el mundo es víctima en mayor o menor medida, los violadores están en todas partes y la violencia adopta todas las formas. La serie también explora el consentimiento y todo lo que lo rodea, con sus límites borrosos y zonas grises (Padjemi 2021).

Sinopsis por episodios

Episodio 1 - «Eyes Eyes Eyes Eyes»

La serie comienza con una toma de la habitación de Arabella en la que podemos ver un montón de notas pegadas en la pared (Ilustración 1).

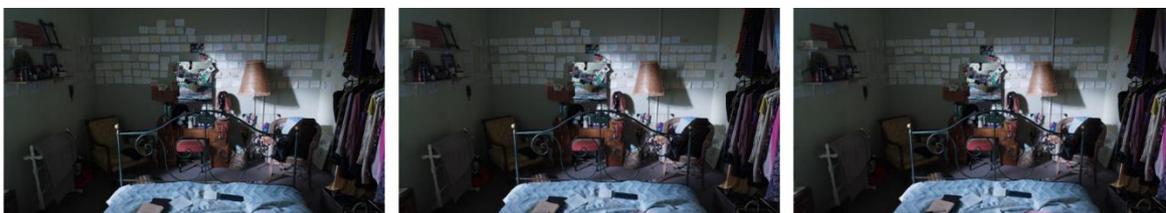


Ilustración 1. Episodio 1: Habitación de Arabella²

El primer episodio introduce a casi todos/as los/as personajes principales de la serie y en particular, a su protagonista, Arabella Essiedu (Michaela Coel). Arabella es una joven escritora negra que vive en Londres y comparte un pequeño piso con Ben (Stephen Wight), un hombre blanco, amable y tranquilo. Pasa mucho tiempo con sus dos mejores amigos/as, Terry (Weruche Opia) y Kwame (Paapa Essiedu). Bella, Terry y Kwame son jóvenes negros/as y modernos/as de treinta y tantos años.

Arabella ha estado en Italia viendo a su “novio”, Biagio (Marouane Zotti), que trafica con drogas para vivir. En el primer episodio, se entiende que Arabella escribió un libro en Twitter que tuvo un gran éxito (*Chronicles of a Fed-up Millennial*) y la editorial Henny

² Todos los fotogramas han sido elaborados a partir de la serie por la autora de este TFM.

House le ha ofrecido un contrato para un segundo libro, y tiene que presentar próximamente el primer borrador, del que no tiene casi nada escrito.

El primer episodio se termina con un flashback de Arabella en el cual el espectador/a entiende que algo ha pasado. Bella aceptó salir de fiesta con otro amigo suyo, Simon (Aml Ameen) en vez de trabajar para terminar el borrador de su libro. En el bar en el que estuvieron bebiendo, *The Ego Death*, Simon le presentó a dos “nuevos amigos”: David (Lewis Reeves), y Tariq (Chin Nyenwe). Todos ellos/as bebieron unos chupitos de tequila que David había traído y en las escenas siguientes, se ve a Arabella notablemente borracha y que apenas puede ya mantenerse erguida. Luego se la ve de vuelta en a la oficina, escribiendo como una posesa, con mal aspecto y resaca y un corte en la frente. Su teléfono está roto. Escribe y escribe, envía su borrador, se ducha y se lava los dientes. En la escena final, Bella tiene un flashback de la noche. Vemos a David desde abajo y está golpeando contra algo.

Episodio 2 - “Someone Is Lying”

Al día siguiente, Arabella sigue confusa y durante el almuerzo con su mejor amiga Terry, esta le pregunta que pasó con su teléfono. Esto hace que Arabella se dé cuenta de que no recuerda lo que pasó la noche anterior y le cuenta a Terry las imágenes que tiene en la cabeza sobre la noche.

Mientras Bella intenta recordar lo sucedido, Terry tiene una audición -Terry es actriz- en la que le preguntan qué es lo más liberador que haya hecho en su vida y en la que se enfrenta a comentarios y preguntas racistas. A la primera pregunta, acaba respondiendo que una vez hizo un trío.

Mientras tanto, Arabella va a casa de Simon e intenta entender lo que pasó la noche anterior y obtener respuestas. Después, pasa a ver a la chica con la que Simon engaña a su mujer y que también estuvo en la fiesta la noche anterior, y se dan cuenta las dos de que alguien les puso drogas en sus bebidas y por eso no recuerdan casi nada de la noche.

Arabella decide ir directamente a la policía a denunciarlo. Su amigo Kwame la acompaña. Dos mujeres policías toman la denuncia con empatía y profesionalidad. A través de sus preguntas, hacen que Arabella se dé cuenta de que ha sido víctima de una violación.

Episodio 3 – “Don't Forget the Sea”

Este episodio comienza con un flashback de tres meses antes, cuando Arabella pasó un tiempo en Ostia, un distrito de Roma en Italia, para trabajar en su libro a expensas

de sus agentes. Terry se unió a ella durante unos días y se dedicaron a divertirse, a salir de fiesta y a consumir drogas. Compraron sus drogas a un joven traficante local llamado Biagio.

Después de haber salido de fiesta y haber tomado varias drogas, Terry decide irse a dormir y después de decírselo a Arabella -aunque esta no se entera porque está demasiado drogada- la deja sola y se marcha a casa. De camino, se encuentra con dos hombres italianos interesados por ella, que fingen no conocerse, y que le compran de beber y bailan con ella. Terry vuelve a casa con ellos y hacen un trío.

Al quedarse sola, Bella busca a Terry y sigue bebiendo, está bastante perdida y drogada. Biagio, que también está tomando algo, la ve y acaba cuidando de ella y acompañándola a casa.

Arabella y Biagio acaban teniendo sexo después de que Bella le bese. Él es muy gentil y afectuoso con ella. La lleva a la playa para ver el amanecer. Tienen una conversación sobre la venta de drogas y él le dice medio en serio, medio en broma, que deje las drogas, que, si un día se mete en líos por ello, que no venga a llorarle.

Episodio 4 – “That Was Fun”

La escena comienza con Arabella y una psicoterapeuta. Arabella le pregunta si tiene consejos para concentrarse porque tiene que entregar el primer borrador de su libro pronto y no puede tomarse un descanso porque su editorial sólo le pagará cuando entregue su libro. Lo único que su editorial le paga es la terapia. La terapeuta le recuerda que debe cuidar de sí misma, le dice que es útil identificar a las personas en las que confiar y la anima a encontrar formas creativas y relajantes de afrontar su trauma (*self-care*).

En este mismo episodio, Kwame conoce a un chico, Damon, y los dos discuten del hecho de ser gays y negros. Damon nunca ha tenido experiencias con otros chicos y Kwame le pregunta si le interesa tener una experiencia juntos.

Mientras tanto, los agentes de Arabella esperan ansiosamente el primer borrador, y le asignan a otro cliente para ayudarla con el proceso de escritura, un chico llamado Zain (Karan Gill).

Kwame y Damon van a casa de otro tipo que Kwame ha conocido por la aplicación Grindr³. Kwame se acuesta con el tipo mientras que Damon observa. Damon termina

³ Aplicación de redes sociales para gays, bisexuales, transexuales y personas queer.

yéndose. Después del sexo consentido, Kwame se levanta para irse, pero el hombre de Grindr le impide salir de la habitación, le inmoviliza y le agrede sexualmente.

Mientras tanto, después de trabajar con Zain en su casa, él y Arabella terminan teniendo sexo. Durante el sexo, Zain se quita el preservativo sin preguntárselo y sin decirle nada. Cuando Arabella se da cuenta al final de la relación sexual, Zain se pierde en excusas y terminan yendo a comprar la píldora del día después.

Kwame sale de la casa del tipo que le ha agredido asustado y en shock. Está llorando y llama a Arabella, pero le dice que está bien y que se va a la cama.

Episodio 5 – “...It Just Came Up”

La escena comienza con Arabella recordando un momento de sexo con Biagio. Abre los ojos y Zain está a su lado durmiendo. Bella se levanta y escucha algunos podcasts. Sale uno al azar en el que dos mujeres discuten cómo un tipo se quitó el condón a escondidas y cómo algunos hombres discuten trucos sobre cómo hacerlo para salirse con la suya. Arabella se va de casa de Zain sin decirle nada.

En la calle, recibe una llamada de su editorial pidiéndole que se reúnan en tres horas. Y justo después, recibe una llamada del agente de policía y va a la policía con Kwame y Terry. Las policías le dicen que han podido detectar semen en sus análisis y que ahora van a compararlo con un sospechoso, pero para ello, le piden a Arabella dar el ADN de sus anteriores amantes o de la persona con la que está saliendo. El problema es que Arabella no le ha contado a Biagio que ha sido violada. Arabella y las policías tienen un intercambio sobre los muchos tipos de agresión sexual existentes y el hecho de que las víctimas a menudo no saben que han sufrido una agresión, lo cual hace que los culpables se salgan con la suya.

Kwame está presente durante este intercambio y se le ve pensando en su propia agresión.

Durante la reunión con su editorial, Bella conoce por primera vez a Susy Henny, la jefa de su editorial, y se sorprende gratamente de que es una mujer negra. Susy le dice que esperaba que presentara algo para la convención de escritura de por la tarde y le pregunta por qué no tiene nada escrito. Arabella le cuenta entonces que ha sido violada. A esto, lo único que le responde Susy, sin empatía ninguna, es que quiere que se ponga a trabajar y a escribir esa historia (la de su violación) para la convención. Acuerdan que Arabella presentará un segmento de su texto en la convención de esa noche y que será su amiga Terry quien lo lea.

Mientras tanto, Kwame decide ir a la comisaría y denunciar su agresión. Kwame es objeto de homofobia y desprecio por parte del agente de policía que le toma declaración por lo que, termina yéndose sin haber denunciado nada y sintiéndose peor que antes.

Justo antes de la convención de escritura, Bella llama a Biagio para decirle que ha sido drogada durante una fiesta. Biagio está muy enfadado, la culpa y la victimiza otra vez. Durante la convención, cuando les toca a Arabella y Terry presentar el texto de Arabella, Terry le dice que no puede hacerlo. En vez de presentar su texto, Arabella cuenta al público lo que Zain le ha hecho a ella (quitarse el condón a escondidas) y a otras mujeres. Dice en público que es un violador y que no se quedará callada. Este discurso provoca una tormenta en las redes sociales. Bella empieza a usar las redes sociales para denunciar la violencia sexual en todas sus formas.

Episodio 6 – “The Alliance”

El episodio abre con Arabella, Terry y Kwame pintando juntos fuera. Bella se pasa todo el tiempo en las redes sociales y Terry le dice a Kwame que no cree que lo esté disfrutando porque no está en la lista de cosas que hacer para el “self-care” propuesta por la terapeuta de Arabella. Terry insiste en que deben ocuparse de Arabella, que ha sido doblemente violada y traumatizada.

Arabella les dice que ha encontrado un grupo de supervivientes de violencia sexual dirigido por una antigua compañera de la escuela, Theodora. Terry no apoya la idea porque Theodora le cae mal, pero Bella decide asistir.

En el grupo de supervivientes, las mujeres comparten diferentes experiencias de distintos tipos de violencia y Bella explica cómo fue violada dos veces y que está allí para aprender a evitar ser violada.

En un flashback de 2004, las adolescentes Arabella y Terry intervienen cuando Theo acusa falsamente a un estudiante negro de haberla violado para vengarse de él por haberle sacado fotos degradantes durante sexo consensual.

El episodio se termina con el grupo de supervivientes y la explicación de Theo sobre las razones por las que ha creado ese grupo.

Episodio 7 – “Happy Animals”

Después de que Susie Henny se niegue a concederle un anticipo o una prórroga para que siga con su libro, Arabella acepta un trabajo junto a Theo en una empresa de reparto vegana, *Happy Animals*.

Es el cumpleaños de Terry y lo van a celebrar con amigos/as en casa de Arabella. Terry se asegura de que Simon no haga una aparición sorpresa en la fiesta. En la conversación que tiene con Simon, se descubre que Simon llamó a Terry la noche en la que Arabella fue violada para decirle que Bella estaba completamente borracha y preguntarle a Terry qué debería hacer el (él se quería ir a casa con su amante). Terry le dijo que la dejara y le obligó a mentirle al día siguiente. Terry se justifica diciendo que se está ocupando de Arabella como nadie, que la está ayudando.

Durante la fiesta de cumpleaños de Terry, Kwame intenta evitar pensar en su asalto y esta angustiado. Un poco después, Terry hace un discurso diciendo que quiere a Bella más que a nada en el mundo. Un rato más tarde, el grupo de amigos/as discute sobre el ecologismo blanco en el salón y denuncia que *Happy Animals* está usando a Arabella para su propio beneficio.

Después de esa conversación, Bella habla con Theo. Esta le confiesa que traerla a *Happy Animals* tiene en efecto muchos beneficios, porque si trae a gente racializada, obtiene una mejor comisión por recomendación. Se disculpa y dice que debería habérselo dicho pero que realmente necesitaba el dinero (y Bella también). Ambas discuten también del pasado y deciden dejar de trabajar para *Happy Animals*.

A uno de los invitados de la fiesta, Jamal, parece gustarle Kwame. Bella le pregunta a Kwame si Jamal es su tipo, pero él le responde que está en pausa y que no está interesado. Kwame todavía no les ha contado a Terry y Bella su agresión sexual. Mientras él decide descansar en el dormitorio de Bella, ella engaña a Jamal informándole mal de dónde está el cuarto de baño y llevándolo a su dormitorio donde está Kwame. Luego procede a encerrarlos a ambos en el dormitorio. Esto estresa enormemente a Kwame, hasta que Terry lo libera del dormitorio. Kwame está furioso contra Bella. Terry lo lleva al baño, donde finalmente le confía todo, incluido su intento de denuncia en la comisaría. Terry le escucha con empatía y cariño y le dice que se lo debe contar a Arabella.

Episodio 8 – “Line Spectrum Border”

El episodio 8 abre con el grupo de supervivientes y un fuerte monólogo de Arabella.

Luego, Arabella, Kwame y Terry están en el parque discutiendo y divirtiéndose. Kwame les dice que la sexualidad es un espectro que quiere explorar. No quiere tener relaciones sexuales con hombres porque no es lo suficientemente seguro por el momento.

La policía llama a Arabella diciéndole que pase por la comisaría. La acompañan Terry y Kwame. Una de las policías de su caso explica a Arabella todos los pasos que se dieron

para su investigación y le dice que ya no es una investigación en curso porque no han encontrado nada, que lamenta darle ese tipo de noticias.

Después de pasar una hora sentadas en la comisaria, Terry le pregunta a Arabella si está bien. Bella le dice que necesita dinero para coger un billete de avión e irse a Italia. Bella coje el avión y se marcha a Italia.

Kwame tiene una cita en un restaurante con una chica llamada Nilufer. Vuelven a su casa juntos, y tienen sexo. Nilufer hace varios comentarios problemáticos. Después del sexo, Nilufer hace un comentario homofóbico, y Kwame le revela entonces que es gay. Ella reacciona horrorizada, le acusa de violación por engaño y le pide que se vaya.

Una vez en Roma, Arabella va a casa de Biagio, que no está en ese momento. Ella sabe dónde esconde su llave, abre la puerta, entra y se instala. Biagio llega y se enfada, le pregunta gritando que qué está haciendo ahí. Le dice que está loca. Arabella le dice que quería pedirle excusas por haberle hecho ir a la policía para que cojan su semen. Biagio se calma y le dice que nunca podría odiarla, le pide que le lea el texto sobre el que está trabajando. Arabella le dice que ha dejado de ir de fiesta, de beber demasiado y de tomar drogas. Biagio es feliz. Deciden comer pizza, Biagio le da dinero a Arabella para que vaya a por ellas.

Cuando Bella vuelve, Biagio ha cerrado la puerta con llave y no la deja entrar. Bella le da golpes a la puerta y grita hasta que Biagio la abre con un arma en la mano. La amenaza y le dice que se largue. Bella se va, descorazonada. Va la playa donde la llevo Biagio la primera vez. Se mete en el agua completamente vestida.

Episodio 9 – “Social Media Is a Great Way to Connect”

Bella esta más enganchada que nunca a su teléfono, usando las redes sociales de manera poco saludable, internalizando continuamente el estrés de sus seguidores/as.

En otra escena, un médico blanco informa a Bella y Terry sobre el escáner cerebral posterior a la agresión de Bella, y se refiere a ella como de "origen afrocaribeño", una generalización que Arabella denuncia inmediatamente.

Durante un Halloween “pintura y vino” organizado por Terry, Kwame se abre a las chicas sobre su noche con Nilufer. Terry y Bella le consuelan y se ponen de su lado, pero un rato más tarde, Bella descubre que Kwame no le dijo a Nilufer que era gay antes de tener sexo con ella. Se enfada mucho con él, le dice que se presenta como una víctima pero que ahora descubre que no es la verdad y termina yéndose a la calle. Su teléfono, está inundado de mensajes de apoyo, pero también de otros amenazadores y de muchos insultos. Esto la lleva a una sesión de emergencia con Carrie, su terapeuta.

Arabella le cuenta lo decepcionada que esta con Kwame y le dice que ella debe contar la verdad y no puede ignorar y ocultar lo que ha pasado y lo que ha hecho Kwame. Aunque Kwame sea su amigo, ella no puede ser cómplice. La terapeuta termina con un discurso sobre el proceso de recuperación del trauma y lo que Arabella está experimentado en ese momento.

Arabella vuelve a casa, borra todas sus cuentas en las redes sociales, y saca de debajo de la cama un paquete de hace mucho tiempo. Es una foto de un embrión, de 10 semanas, que Arabella abortó. De aquello se había olvidado y nunca más había vuelto a pensar en ello hasta ahora. Su compañero de piso Ben le dice que hacer lo que tenemos que hacer no siempre sienta bien. Entonces Arabella se ve a sí misma diciéndose exactamente lo mismo que le dijo a Kwame sobre hacerse la víctima.

En ese momento llega Terry. Arabella le pide disculpas. Terry le dice que Kwame está también pero que no estaban seguros de que le parecería bien que entrara. Arabella se disculpa de nuevo y Kwame le dice que ha cometido un error y que lo siente. Bella le dice que lo que hizo al encerrarle en la habitación durante la fiesta de cumpleaños de Terry también estuvo mal. Después de reconciliarse, Kwame se va a encontrarse con un chico de Grindr.

Arabella vuelve a su dormitorio donde Terry y Ben están hablando. Bella saca todas las bolsas de plástico que tiene debajo de la cama y que contienen las cosas utilizadas en la investigación de la policía. Las miran juntos. Terry le pregunta qué necesita. Arabella le pregunta si pueden ir a dar un paseo.

Van a dar un paseo y vuelven al bar *Ego Death* donde sufrió su violación. Se sientan a tomar una copa en la terraza.

Episodio 10 – “The Cause the Cure”

El episodio empieza con un flashback de Arabella de niña comiendo patatas fritas que le trajo su padre antes de irse rápidamente. También se ve al hermano pequeño de Bella que se hace el dormido porque no quiere ver a su padre. Bella vomita en una bolsa después de comer las patatas demasiado rápido. Vuelta al presente y a Arabella de adulta. Recibe una llamada de su padre. Es el cumpleaños de su madre y han previsto cenar todos juntos para celebrarlo.

Kwame está teniendo muchas relaciones sexuales sin sentido ni sentimientos.

Arabella está en casa leyendo un libro titulado *The Sundail*, que también ha sido publicado por Henny House, su editorial. Su terapeuta le ha dicho que se tomara un

descanso, así que Bella no está escribiendo durante un tiempo. Ben, su compañero de piso, le está pagando el alquiler y ayudando.

Terry le dice a Bella que está demasiado obsesionada por el bar *Ego Death*, que es poco saludable para ella ir allí de jueves a sábado. Bella le responde que, si no se siente cómoda yendo con ella, no hace falta que vaya. A lo cual Terry responde que no se trata de su comodidad, que no es ella la que fue drogada y violada allí, que lo que pasó allí no tiene nada que ver con ella.

Bella va con Terry a su audición. Lleva una bolsa con la chaqueta que Simon le prestó el día de la fiesta en la que fue violada (y que, por lo tanto, fue utilizada en la investigación). Quiere volver a ver a Simon y devolvérsela.

Arabella y Simon se reúnen en un parque. Ella le pregunta si está enfadado con ella, él dice que no y le pregunta lo mismo. Ella dice que a veces, pero que en general se siente muy mal por haber pensado por un segundo que él podría haberle hecho daño. Él dice que está enfadado consigo mismo porque si no la hubiera dejado sola, nada de aquello hubiera pasado. Bella le dice que está bien. Ambos dicen que es bueno verse. Entonces Simon dice que se alegra de que Terry le haya dicho a Bella que es ella quien le dio su aprobación para irse y dejar a Arabella sola en el bar. Terry no se lo había contado a Arabella todavía así que Bella está muy sorprendida.

Durante la cena de cumpleaños de su madre, recuerdos dolorosos y largamente olvidados salen a la superficie. Arabella termina contándole a su madre la violación que ha sufrido.

El sexo sin ataduras de Kwame lo lleva a Tyrone. Se conocen gracias a Grindr pero Tyrone busca un tipo de relación diferente, es decir no solamente sexual.

Bella está sentada en la mesa de *Ego Death*. Terry se reúne con ella. Un camarero, Kai, que le gusta a Terry, les sirve. Arabella le dice a Terry que hoy le ha devuelto la chaqueta a Simon. Terry empieza a llorar y quiere disculparse, pero Bella la corta y le dice que es increíble y que está muy agradecida de que haya sido una amiga tan buena y que haya cuidado de ella todo este último año.

Episodio 11 – “Would You Like to Know the Sex?”

El episodio empieza con Arabella y Terry en una clase de deporte de Kwame. Kwame recibe un mensaje de Tyrone que le pregunta si quiere ir a hacer kayak. Terry de repente se emociona mucho porque por fin ha conseguido un trabajo de actriz.

De vuelta a casa de Bella, Kwame está hablando con Terry sobre lo agradable que es Tyrone y lo que hacen juntos. Terry busca a Arabella, que sigue leyendo el libro *The Sundail* sin parar. Arabella quiere conocer a la autora, y hace un vídeo para convencerla de que se reúna con ella. Está convencida de que es una mujer.

Arabella va a su editorial y a reunirse con su jefa, Susie Henny. Susie, con su poca empatía habitual, le pregunta que dónde está su borrador. Arabella le pregunta si puede conocer a Della (la autora del libro *The Sundail*), pero Susie le dice que no. Arabella habla entonces con sus agentes, que le dicen que Henny House le retira el encargo del libro y que ya no pueden representar a Arabella.

Kwame está comiendo con Nilufer, la chica con la que se acostó. Le dice que quería explicarle su comportamiento y pedirle perdón. Ella le responde que lo hizo una vez y que los depredadores y criminales nunca se enfrentan a la justicia y cancela la comida enfadada y sin perdonarle.

Terry tiene una cita con Kai. Descubre que Kai es un hombre trans. Terry le cuenta su experiencia del trío y Kai le responde que aquellos hombres la han engañado.

Bella ha conseguido una cita con la autora del libro *The Sundail* y la está esperando en una terraza. De repente ve a Zain. Después de charlar rápidamente, Arabella entiende que "la autora" del libro que le ha gustado tanto es, en realidad, Zain. Después del escándalo sobre el delito que ha cometido sobre Arabella, no le quedó más remedio a Zain que publicar con un seudónimo. Susie Henny le apoyó para que lo hiciera. Tras discutirlo, Arabella acepta que Zain se siente y le dice que no le tiene miedo. Terminan decidiendo que Zain va a ayudar a Arabella a terminar su libro.

Zain está en casa de Bella arreglando todas las notas de su libro que Bella ha ido tomando en los últimos meses y fijándolas en la pared en orden. Ella le da las gracias y él dice que pensaba que estaba escribiendo sobre el consentimiento, a lo cual responde ella que también lo pensaba. Él dice que no lo entiende pero que ella sí. Zain se va. Ella le pide que al salir tire las últimas bolsas que tiene metidas debajo de la cama (que contienen los objetos de la investigación) y le da las gracias a "Della". Arabella se pone a escribir durante noches y días. Cuando termina, sale de su habitación e invita a Ben a ir al bar *Ego Death* con ella. Él declina la invitación.

Bella está sentada en su lugar habitual en la terraza del bar *Ego Death* y ve entrar a alguien que se parece a David. Terry y Kai se unen a ella. Terry le dice que están saliendo juntos. Bella ve a otra persona que estuvo aquella noche en el bar con David y tiene flashbacks de la noche, y por fin recuerda lo que le ocurrió. Recuerda que, estando

completamente drogada, David la llevo al baño de un club donde procedió a violarla mientras su amigo vigilaba la puerta.

Episodio 12 – “Ego Death”

El episodio 12, que concluye la serie, ofrece cuatro posibles escenarios para resolver la búsqueda de justicia de Arabella. Los tres primeros implican que ella se enfrente a su violador, se vengue o le perdone, y en el último, se entiende que Arabella ha procesado su trauma y que lo acepta.

En el primer escenario, Arabella, acompañada de Terry y de Theo, termina agrediendo sexualmente a David (tocándole el pene), antes de pegarle fuerte y que Theo lo estrangule con las bragas de Bella. Arabella se trae el cuerpo a su casa y lo mete debajo de su cama.

En el segundo escenario, Terry y Bella han elaborado un plan. Después de engañar a David, y antes de que este viole a Bella, ella deja de fingir que esta drogada. El empieza a gritarle, antes de cambiar de actitud y de empezar a llorar y a decirse a sí mismo que no vale nada. Mientras tanto, Terry ha llamado a la policía para atrapar a David en el acto, pero cuando llegan al baño, está vacío. En la escena siguiente, se ve a David sentado en la cama de Bella diciéndole que ha hecho mucha terapia y que ya ha estado en la cárcel por violación. La policía llega a casa de Bella, pero antes de que lo arresten, Bella le da un abrazo.

En el tercer escenario, sólo David está de pie en la barra del bar. Bella se dirige hacia él y le invita a una copa. Él dice que se llama Patrick. Bella le dice algo en la oreja y los dos se van al baño juntos y se besan. Los/as espectadores/as los ven a continuación tener sexo en la habitación de Bella de forma suave y amorosa. Bella termina encima de él penetrándole (como si hubiera habido un cambio de géneros). Al día siguiente, al despertar juntos en la cama, se sonríen. Le dice David que sólo se irá si ella se lo pide. Ella le dice que se vaya, él se levanta y sale de la habitación completamente desnudo. Al mismo tiempo, un David sangriento sale de debajo de la cama y también se va de la habitación, llevándose consigo la bolsa con las pruebas policiales.

En una de las últimas escenas de la serie, Bella se levanta de la cama, mira sus notas en la pared y quita las dos últimas que ha escrito para que la historia se termine con la nota donde pone “jardín Ben”.

El último escenario comienza de la misma manera que los otros tres. Bella está sentada en el jardín y Ben hace un comentario sobre un pájaro y luego le pregunta que qué va a hacer esta noche, si va a hacer su guardia habitual en el bar *Ego Death*. Ella le dice que

no, que no va a volver y que está relajándose. Arabella se levanta y abraza a Ben. Ben sonríe y deciden ver algo en la tele y pasar la tarde juntos.

En las escenas siguientes, vemos a Arabella ofrecerle a Terry su nuevo libro, que le ha dedicado "Tu nacimiento es mi nacimiento. Tu muerte es mi muerte. Este libro está dedicado a Terry, mi mejor amiga".

A continuación, hay una escena en la que Arabella, Terry, Kwame, Ben, Theo y Kai, están todos/as sentados en el sofá, viendo el anuncio en el que sale Terry. Todos/as aplauden y parecen felices.

Más adelante, en otra escena, se ve el nuevo libro de Arabella a la venta en una librería, publicado de forma independiente y titulado "22 de enero". En la librería, Sion -que trabajaba para Susie Henny- presenta el segundo libro de Arabella y dice que es similar a su obra anterior, pero que al mismo tiempo da la sensación de que podría ser la obra de una escritora totalmente diferente. Arabella empieza a leer el prólogo.

En la última escena del episodio 12, se ve a Bella en la playa de Italia mirando a alguien/algo y andando a lo lejos (Ilustración 2). Se termina así, abierto a interpretaciones para la audiencia.

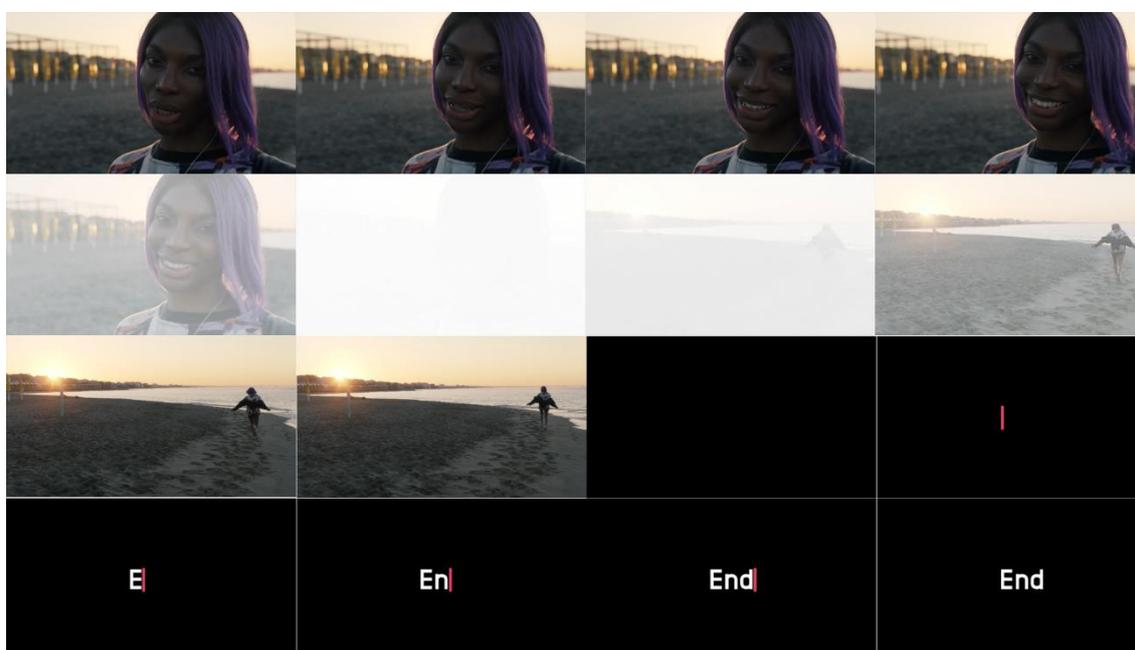


Ilustración 2. Episodio 12: Escena final

II. Análisis

Usando las unidades de análisis para observar la serie en detalle, aplicaremos el modelo de análisis del "testimonio ético" y sus 4 dimensiones de análisis. Cabe señalar que estas dimensiones de análisis, aunque sistematizadas en cuatro categorías/ejes en aras

de su aplicación académica se encuentran fuertemente interrelacionadas, se cruzan y, en ocasiones, se complementan entre sí. Esto repercute a la hora de delimitar a qué categoría pertenecen algunas escenas y su análisis, por lo que algunas unidades de análisis pueden encontrarse repetidas dependiendo del eje desde el que se abordan.

1. La relación entre el dar testimonio y el testigo

En las horas y los días inmediatamente posteriores a la violación, Arabella está bastante confusa, y cuando Terry le pregunta al día siguiente qué pasó con su teléfono, ella se da en cuenta entonces que no lo sabe, que no recuerda. Terry intenta que Bella le explique los sucesos de la noche, pero Bella no consigue recordar lo que pasó (Episodio 2). Bella le habla a Terry sobre la visión que sigue teniendo en la cabeza, sobre el tipo, en un cubículo del baño que "parece que está haciendo algo un poco dudoso", "está jadeando y sudando y tiene unas fosas nasales muy grandes y es como si bloqueara la puerta, y la puerta es como, no sé, hay un sonido como de golpes" (Episodio 2, 00:04:22). Y, como autoconvenciéndose de que se lo está imaginando todo, le enseña a Terry unos videos de YouTube que ha estado viendo sobre cómo nuestro cerebro puede inventar imágenes.

Otro dialogo interesante ocurre cuando Bella decide ir a la policía. Kwame va con ella. Las dos mujeres policías que toman la denuncia de Bella se lo toman muy en serio y escuchan a Arabella con empatía y profesionalidad. Dos policías han sido asignadas como agentes especiales a su caso y le cuentan a Arabella los pasos que van a dar juntas y que si lo creen necesario la llevarán a la unidad de referencia de agresiones sexuales para que los forenses la lleven a casa a salvo. Cuando la policía le pregunta qué recuerda de la agresión, Bella responde que ella nunca lo ha llamado así. Entonces la policía le pregunta si recuerda a alguien más en su recuerdo, otra vez, Arabella le responde:

No se le puede llamar memoria. El hombre en mi cabeza puede que ni siquiera sea real porque yo soy la persona que realmente puede verlo y no estoy segura, así que probablemente deberíamos prestar atención a eso. Porque no lo sabemos, es una cosa muy grande para asumir. Deberíamos abstenernos de hablar de las cosas como si fueran hechos y probablemente sólo tener cuidado (Episodio 2, 00:21:50).

Según la Red Nacional de Violación, Abuso e Incesto (RAINN), las víctimas de una violación o agresión sexual comúnmente experimentan el síndrome de trauma por violación. Inmediatamente después de la agresión, durante varios días o semanas después del asalto, la víctima se encuentra a la "fase aguda" y puede tener muchas reacciones, pero una de ellas suele ser la "incredulidad trastornada (*shocked disbelief*).

Es cuando la superviviente reacciona con una fuerte sensación de desorientación. Puede tener dificultades para concentrarse, para tomar decisiones o para hacer las tareas cotidianas. También puede recordar mal la agresión (RAINN 2008). En este caso, cómo veremos en el apartado posterior, el hecho de que Arabella se despierte casi sin memoria, o habiendo perdido grandes segmentos de recuerdos, también está estrechamente relacionado con el hecho de que fue drogada antes de la violación (RAINN 2008). Esto es lo que le está pasando a Arabella, y la serie lo muestra con mucha precisión y claridad, lo cual se puede decir que es una novedad en la representación de la violencia sexual. El diálogo entre Bella y Terry, y Bella y las policías, revela a los/as espectadores/as, de hecho, un tipo de información nueva y no reconocida sobre aspectos de la violencia de género.

Además, estas escenas tratan de la relación entre quien da el testimonio (Arabella) y quien atestigua (Terry, Kwame y las policías) de manera intradiegetica, y esto implica el primer y segundo nivel de testimonio. Arabella habla de su experiencia, o de lo que tiene en la cabeza, en primera persona, y conjuntamente, participan Terry, Kwame y las policías en el relato que hace de su experiencia violenta. En particular, la posición de una de las policías, Fumi -una mujer negra de mediana edad- es una posición activa de quien escucha, y a la vez, provoca un discurso a través de sus preguntas concretas a Arabella (Ilustración 3). Preguntas como ¿el hombre, no parece muy diferente del caballero que describes en *Ego Death?*, ¿puede ver los ojos del hombre en su visión?, y ¿a quién está mirando el hombre? (Episodio 2, 00:23:16), permiten que el discurso doloroso y vergonzante de Arabella emerja.



Ilustración 3. Episodio 2: "Can you see the person's eyes?"

Una vez que Arabella ha admitido (ante sí misma) que ha sido víctima de una agresión sexual, decide ver a una psicoterapeuta (Andi Osho). Los diálogos entre ella y la psicoterapeuta en dos episodios de la serie (Episodio 4 y 9) influyen en la recuperación del trauma de Arabella. En la primera sesión con la psicoterapeuta, Bella le dice que se encuentra muy bien siempre que esté rodeada de gente, porque cuando está sola tiene flashbacks y puede llegar "a ser demasiado". Y si está sola, se repite una y otra vez "hay niños/as hambrientos" o "hay una guerra en Siria" para "recordarse a sí misma el cuadro completo", es decir, como estrategia para relativizar su experiencia frente a otras aparentemente más graves, serias o importantes. A lo que la psicoterapeuta responde que "a veces, cuando nos esforzamos por ver el cuadro completo, perdemos de vista el pequeño detalle. El pequeño detalle aquí eres tú" (Episodio 4, 00:01:45).

Según la RAINN (2008), la segunda fase del síndrome de trauma por violación es la fase de adaptación al exterior, durante la cual la persona reanuda su vida "normal", pero sigue sufriendo una gran agitación interior. En esta fase, hay varias técnicas principales de afrontamiento, una de las cuales es la minimización: pretender que "todo está bien" o que "podría haber sido peor" (RAINN 2008), lo cual es exactamente lo que está haciendo Arabella cuando se repite que hay una guerra en Siria o que hay muchos niños/as hambrientos. Los flashbacks también son uno de los síntomas o comportamientos que aparecen durante esta fase. De nuevo, representar las fases del

trauma con tanta exactitud permite a los/as espectadores/as entenderlo mejor y aprender a (re)conocer aspectos de la violencia de género (y de la recuperación del trauma).

Durante estos procesos de reconstrucción y recuperación del trauma, Arabella es víctima de otra forma de violencia de género. Como se explicará en el próximo apartado y como mencionado en la sinopsis del episodio 4, sufre un caso de *stealth* (retirada del preservativo sin consentimiento). Una conversación con la policía es particularmente interesante porque muestra la prevalencia de la violencia patriarcal, y también lo poco que la gente puede saber sobre ella. También hace emerger en alguna medida el tercer nivel de testimonio. En el episodio 5, las policías le dicen a Arabella que han podido detectar semen en sus análisis y que ahora van a compararlo con un sospechoso. Para ello, le piden a Arabella dar el ADN de sus anteriores amantes o de la persona con la que está saliendo.. Esta es la conversación que sigue (Episodio 5, 00:07:45):

- Arabella: Hay muchos tipos diferentes de agresión sexual. Ni siquiera sabía que te podían violar en la boca antes de esto.
- Policías: No tienes ni idea...
- A: La eliminación secreta del condón...
- P: Eso es violación.
- A: Es muy informativo.
- P: Sí, el problema es que cuando la gente no sabe qué es un delito y qué no lo es, no lo denuncia.
- P: Y entonces los culpables se salen con la suya.

Esto se puede vincular con el continuum de violencias que será detallado en el próximo apartado. Conjuntamente, permite que emerja el tercer nivel de testimonio, es decir la búsqueda conjunta de una realidad oculta en la que, a partir de un caso específico (la violación de Arabella y posteriormente el *stealth* que sufre), se pone de manifiesto la extensión de un problema social -la cultura de la violación y el continuum de violencias.

Kwame está presente durante este intercambio, y se nota como él está avanzando con el proceso de su propio trauma y dándose cuenta de lo que ha vivido el también. Como contado con más detalle en la sinopsis del episodio 4, Kwame ha sido víctima de una agresión sexual por parte de un hombre conocido en Grindr.

Al salir de la policía con Arabella y Terry, se le ve escribir en Google “follar sin consentimiento es...” a lo cual aparecen resultados directamente terminando la frase con “violación”, “agresión sexual”, “crimen” ... (Episodio 5, 00:08:24). El hecho de que Kwame esté presente durante los intercambios de Arabella con la policía permite que

su propio discurso doloroso y vergonzante emerja en un episodio posterior. El dialogo entre Bella y las policías es un dialogo importante porque demuestra las representaciones erróneas que tiene la gente sobre la violencia de género en general, representaciones que están, como ya hemos visto en los primeros capítulos de este trabajo, muy influenciadas por los medios de comunicación y la cultura popular. El hecho de que aparezca en la narrativa de la serie permite poner en evidencia el discurso hegemónico existente y ayudar a cambiarlo.

A continuación, en el episodio 9, como presentado en la sinopsis, Bella descubre que Kwame no le dijo a Nilufer que era gay antes de tener sexo con ella, y se pone entonces del lado de Nilufer. Bella le dice “si pintas las cosas para que parezca que eres una víctima y descubro que no es del todo así, me hace cuestionar quién eres” (Episodio 9, 00:11:10). Benson-Allott (2020) argumenta que Arabella entiende la violación como un asunto de mujeres. Por lo tanto, la narración de la historia de Kwame enriquece IMDY porque complica su política al mostrar “cómo las activistas feministas antiviolación pueden, a su vez, victimizar a los/as supervivientes queer” (Benson-Allott 2020: 104).

Bella se va y termina en casa de su terapeuta. Le dice que está decepcionada con Kwame y que ella debe contar la verdad porque no puede ignorar lo que ha hecho Kwame. Aunque Kwame sea su amigo, ella no puede ser cómplice. La terapeuta termina con este interesante discurso:

Creo que vale la pena explorar la posibilidad de que tengas una idea de ti misma, digamos A de Arabella, y luego haya una línea, una superficie dura, como la cama. Las cosas peligrosas, las cosas oscuras, cualquier cosa que contradiga o amenace tu realidad percibida va aquí [dibuja una línea debajo de la A y una X bajo la línea]. Ocurre más a menudo de lo que crees. Se traza una línea que separa lo malo de lo bueno, los amigos de los enemigos, los hombres, las mujeres, lo blanco y lo negro. Ellos, nosotros. Criminal, víctima. Dios, diablo. Nos ayuda a desviar, a evitar sentimientos como la culpa, la incertidumbre, la autculpabilidad. Estos sentimientos son cruciales en las etapas de recuperación. Si no podemos procesarlos y entenderlos, no podemos procesar y entendernos a nosotras mismas. [Arabella toma el bolígrafo y escribe una A con la X encima y un signo de interrogación al lado] (Episodio 9, 00:19:51).

Además de este importante dialogo entre Arabella y su terapeuta sobre el proceso de recuperación del trauma, el episodio 9 arroja especialmente luz sobre el uso poco saludable de las redes sociales que está teniendo Bella. Sabemos por episodios anteriores que ha estado utilizando mucho las redes sociales para hablar de lo que le ocurrió y para luchar contra la violencia sexual y defender las causas en las que cree. A sus amigos les resulta difícil hablar con ella por este motivo. De hecho, Kwame le dice

a Terry cuando le confía lo de su propia agresión que no se lo ha dicho a Bella porque pasa tanto tiempo en las redes sociales que es difícil tener una conversación con ella en la vida real -lo que le impide hablar de su propio sufrimiento y, por lo tanto, impide la emergencia de testimonio (Episodio 7, 00:25:59).

Este episodio 9 lleva el uso de las redes sociales por Arabella al extremo. Ella utiliza las redes sociales para obtener validación y apoyo, y parece estar atrapada por ello, ya que las redes sociales también le aportan insultos y amenazas. Al contrario de sus conversaciones con sus amigos/as y con profesionales como la policía, y su terapeuta, el testimonio de Arabella en las redes sociales no permite que el segundo y el tercer nivel de testimonio emerjan. Las redes sociales son un flujo continuo de primer nivel de testimonios únicamente. Todo el mundo habla en la primera persona y nadie se escucha de verdad. Por otro lado, se puede argumentar que Bella se encuentra todavía en la fase dos del síndrome de trauma por violación, utilizando otra de las técnicas de afrontamiento, la de dramatización: no puede dejar de hablar de la agresión y es lo que domina su vida e identidad (RAINN 2008). El uso que le da a las redes sociales para denunciar injusticias y hablar de violencia de género ha ido ocupando la mayor parte del espacio de la vida de Arabella, definiéndola, de modo que apenas tiene tiempo para sus amigos/as y para escucharles. También cortó a Terry que estaba intentando defender a Kwame diciéndole “Terry, como alguien que no ha experimentado la violación, deberías escuchar y no concluir las conversaciones” (Episodio 9, 00:10:48), insistiendo así en que solo ella puede entender la violación porque la ha vivido y, por tanto, la define a ella y no a Terry.

A través de varios episodios, varias escenas y diálogos, vemos cómo la serie y lo que hacen los personajes permite o no la emergencia de varios tipos de testimonio y muestra las variables que complejizan dicha emergencia.

2. El contenido del testimonio

La violación de Arabella tuvo lugar en el cuarto de baño de un bar. Ocurrió después de que Bella bebiera unos chupitos ofrecidos por David, un chico que el amigo de Bella, Simon, había conocido esa misma noche en el bar. En las escenas después de tomar los chupitos, se ve a Arabella rápidamente (y de manera extraña porque no parece haber bebido mucho) muy borracha, y completamente desorientada, con dificultades para caminar. En las horas siguientes, Arabella no recuerda gran cosa (Episodio 1). Todo esto son efectos y signos de haber sido drogada (RAINN n.a.). Está claro que la violación de Arabella fue inducida por drogas. En 2008, el Observatorio Europeo de las Drogas y las Toxicomanías publicó un informe sobre las agresiones sexuales facilitadas

por las drogas o el alcohol. En él se afirmaba que la falta de sistemas de seguimiento adecuados hacía que se desconociera la magnitud total de las agresiones sexuales facilitadas por las drogas (EMCDDA 2008). Esto fue hace casi 15 años y todavía es difícil obtener cifras exactas o una imagen precisa de la escala de este tipo de agresiones. Sin embargo, en los últimos meses, en diferentes países, como España (La Vanguardia 2021) o Bélgica (Belga 2021) -donde ha habido una avalancha de denuncias de agresiones sexuales en bares y discotecas- el movimiento feminista ha conseguido llevar esto a los medios de comunicación y a la atención de la clase política. Asimismo, es un tipo de violencia sexual muy poco representado en la cultura popular y en este sentido, *I May Destroy You*, aporta un tipo de información nueva sobre la violencia sexual.

Además, la manera en la que la violación de Arabella es representada no es ni simplificadora ni voyeurista de la realidad. Al contrario de la representación hegemónica de la violencia de género en la cual la cámara erotiza la agresión (y la víctima), la muestra de forma brutal y/o se centra en la victimización prolongada y violenta, aquí, lo único que se ve lo es a través de los flashbacks de Arabella (o sea a través de sus ojos). Durante las escenas de la agresión, se ve al agresor desde abajo, como si el espectador/a tomara la posición de Arabella y se ven los rasgos de la cara de David muy claramente (Ilustración 4). A Arabella solamente se la ve cuando David la lleva al cuarto de baño y se da un golpe en la frente contra el váter en el momento que David la empuja. Este ángulo (ver a David desde abajo) sitúa al espectador como víctima de la propia agresión y permite identificarse con Arabella.



Ilustración 4. Episodio 2: Flashback de David agrediéndola cuando Arabella está comiendo con Terry

El episodio 3 también aporta elementos interesantes con respecto a la representación de la violencia de género en la serie. Esta vez, el sujeto-víctima no es Bella sino su amiga Terry. Ocurrió cuando Terry fue a pasar unos días con Arabella en Italia, donde Bella estaba trabajando sobre su libro. Como escrito brevemente en la sinopsis del episodio, después de haber salido de fiesta y haber tomado varias drogas, Terry decide irse a dormir. De camino, se encuentra con un italiano que le dice que es muy guapa y

la convence para ir a tomar algo con él y a bailar. Mientras él le va a buscar de beber, otro italiano le pide que baile con él. Los dos hombres fingen no conocerse, pero no les importa que ambos se sientan atraídos por Terry. Al final, deciden los tres volver juntos y hacer un trío. Tienen relaciones sexuales y al terminar, dicen que fue “divertido y salvaje”. El primer hombre, al despedirse, dice “encantado de conoceros, chicos” (Episodio 3, 00:23:49). Los hombres se van y Terry los ve a través de la ventana irse juntos. El posicionamiento de la cámara, que va de la cara de Terry a ver a través de la ventana los dos hombres que se van charlando como si se conocieran hace pensar al espectador/a ya en ese momento que algo es sospechoso. A continuación, durante muchos meses, Terry sigue convenciéndose a sí misma que ha tenido una experiencia loca y que el trío fue genial. En varias escenas, menciona su experiencia de trío como “la cosa más liberadora que haya hecho” (Episodio 2, 00:09:23). Sin embargo, el/la espectador/a puede deducir de los momentos en los que Terry habla de su experiencia, y de la manera en la que se ocupa de Arabella, focalizada en que Arabella respete y siga las recomendaciones de “*self-care*” que la psicóloga le ha aconsejado, que hay algo que no encaja con lo que le ocurrió a Terry.

Casi al final de la serie, en el episodio 11, Terry le cuenta a Kai -un hombre trans que ha conocido recientemente, que le gusta y con el que está tomando algo- su experiencia del trío. Directamente le dice Kai que a él no le parece que los hombres fueran desconocidos, “que hicieron un plan y esperaron a que alguien mordiera el anzuelo”. Terry le responde entonces que “había ALGO en las formas en que se fueron. Se fueron juntos”. Ella dice que pasó hace tiempo, a lo cual él le contesta que “sigue ardiendo como si fuera ayer, ¿verdad?” (Episodio 11, 00:20:50).

El episodio 4 es igualmente impactante al representar otras dos formas de violencia de género. Una ocurre cuando Arabella está teniendo una relación sexual con Zain, otro escritor que también está contratado por la misma editorial que Bella y al que se le ha pedido que le ayude a trabajar en su libro. Durante el sexo, Zain se quita el preservativo (que Arabella le pidió que se pusiera) sin preguntarle si ella está de acuerdo y sin decirle nada. El/la espectador/a se da cuenta de esto antes de que lo sepa Arabella, al estar la cámara focalizada en Zain cuando ocurre, lo cual nos pone en una posición de cómplice -sabemos algo que ella no sabe. Cuando Arabella se da cuenta al final de la relación sexual, Zain se pierde en excusas, le dice que pensaba que lo había sentido, que no quería parar porque podía ser normal para ella pero que el sexo ha sido increíble, etc. Terminan teniendo que ir a comprar la píldora del día siguiente. Si el/la espectador/a no (re)conoce lo que ha pasado como violencia sexual, esta escena y dialogo entre Arabella

y Zain hace primero pensar que ella está bien con lo que ha pasado (Episodio 4, 00:24:45).

Sin embargo, este evento es un caso de “comportamiento de resistencia al uso del preservativo”, que se conoce como *stealth*. Ocurre cuando uno se compromete a utilizar un preservativo durante la relación, pero se lo quita antes o durante la misma sin el conocimiento o el consentimiento de la pareja (Cue Davis et al. 2019). El *stealth* es ilegal en países como el Reino Unido (o sea, donde tiene lugar la serie), Canadá, Alemania, Nueva Zelanda y Suiza y se considera una forma de violación o violencia sexual (Targonskaya, n.a.). De esto se da cuenta Arabella -y, a la vez, los/as espectadores/as que no lo habían (re)conocido como tal - en el episodio 5, al escuchar un podcast, y se lo confirman las policías más adelante. En un estudio sobre la participación de las mujeres jóvenes en la resistencia al uso del preservativo y su recepción, descubrieron que aproximadamente el 12% de las participantes declararon que su pareja sexual se había quitado en secreto el preservativo antes o durante el coito (Cue Davis et al. 2019). Por supuesto, dado que esto ocurre sin el conocimiento de la pareja, muchas mujeres pueden no darse cuenta de que esto ha pasado y, además, no existen pruebas de investigación que demuestren hasta qué punto el *stealth* ocurre, por lo cual es muy posible que la tasa sea mucho más elevada que lo que apunta este estudio (Cue Davis et al. 2019).

Estos dos casos de violencia de género podrían haber pasado desapercibidos porque, por un lado, el trío en el que participa Terry es de forma “consentida” (aunque luego se dé cuenta que los hombres la engañaron y la utilizaron), y también había sido consentida la relación de Arabella con Zain. Sin los diálogos y escenas en los episodios posteriores mencionados aquí arriba donde las dos se dan cuenta de que han sufrido una forma de agresión sexual, los/as espectador/as hubieran terminado la serie en el mejor de los casos pensando que había algo malo en esas dos relaciones, en el peor no viendo el problema en absoluto.

Sin embargo, la serie permite demostrar con claridad a los/as espectadores/as -y a los personajes de manera intradiegetica- las zonas grises del consentimiento y sus límites borrosos y cómo, estas agresiones “de apariencia inofensivas”, en realidad no lo son, ya que forman parte de la cultura de la violación, y del “continuum de violencias”. El continuum de violencias describe el alcance y la variedad de la violencia sexual en la vida de las mujeres. Utilizar este término

permite hablar de la violencia sexual en un sentido general: el carácter común básico que subyace a los muchos acontecimientos diferentes es que los hombres utilizan una

variedad de formas de abuso, coerción y fuerza para controlar a las mujeres. [También] permite documentar y nombrar la gama de abusos, coacciones y fuerza que experimentan las mujeres. [...] y] permite el hecho de que no haya categorías analíticas claramente definidas y discretas en las que se puedan situar las experiencias de las mujeres (Kelly 1987).

El continuum de violencias no es a menudo representado tan acertadamente como lo es en esta serie. De tal manera que IMDY permite acercarnos a la complejidad de la violencia estructural y cultural que sustenta la violencia de género.

Una forma más de violencia de género que ocurre en el episodio 4 es la agresión sexual donde el sujeto-víctima es Kwame, detallada en la sinopsis de dicho episodio. Este encuentro ha sido observado por el/la espectador/a de manera íntima gracias a la posición de la cámara que cambia entre planos enteros, planos medios y primeros planos de la cara de Kwame y de su agresor, así como de las manos inmovilizadas de Kwame, lo cual coloca al/la espectador/a en una situación de impotencia y de voyeur. Sin embargo, y afortunadamente, la escena no erotiza la agresión, y no se centra en la victimización de Kwame de manera prolongada y violenta, lo cual podía haber sido la representación hegemónica de tal escena. Esta escena es importante porque aporta representaciones nuevas sobre la violencia de género y el alcance de la violencia patriarcal, que no están presentes habitualmente en las narraciones de la cultura popular.

Desde enero 2021, cientos de testimonios de hombres homosexuales, usando el #MeTooGay, revelan la violencia sexual que han sufrido (Le Breton 2021). Según una encuesta publicada en Francia en 2020, los hombres homosexuales tienen casi ocho veces más probabilidades de sufrir violencia sexual intrafamiliar que los heterosexuales y tienen tres veces más probabilidades de sufrir violencia sexual en espacios públicos a lo largo de su vida que los hombres heterosexuales (Tanguy 2021). Además, las personas LGBTQIA+ sufren agresiones sexuales y violencia de género no sólo fuera de la comunidad, sino también dentro de sus comunidades (Ison 2019). Faltan datos para estimar la tasa de violencia sexual que se produce entre hombres homosexuales o bisexuales, pero son muchos los testimonios de #MeTooGay que relatan agresiones sexuales o violaciones dentro de la comunidad gay (Tanguy 2021).

En consecuencia, es significativo el hecho de que la experiencia de Kwame sea representada en su totalidad en la serie, incluyendo la victimización secundaria de la que es víctima -como mencionado brevemente en la sinopsis del episodio 5 y que será explicada en detalle en el apartado 3 siguiente- porque permite arrojar luz sobre la violencia estructural existente. De hecho, la representación de la victimización

(secundaria) de Kwame construida a través de la narrativa no reproduce el marco hegemónico de representación de la violencia de género y no victimiza otra vez a Kwame, sino que se aleja de él. La manera en que está construida la narración reconoce (y revela) “la dependencia de las condiciones estructurales [un sistema policial homofóbico, heterocentrado y racista] que condicionan la capacidad de agencia” y le ponen obstáculos a través de la victimización secundaria (Gámez Fuentes y Gómez Nicolau 2017: 176).

En esta misma línea y de acuerdo con Benson-Allot (2020), el hecho de que investigadores/as externos/as (la policía) no terminen por hacer justicia en la serie, por falta de pruebas en el caso de Arabella, y por homofobia en el caso de Kwame hace que la serie rompa con una de las convenciones del género de televisión sobre agresiones sexuales -con la representación hegemónica. “La serie no vincula el cierre narrativo a la captura del autor, sino a la recuperación de la autoestima de las/os supervivientes” (Benson-Allot 2020: 100).

Por otro lado, el episodio 5 también permite arrojar luz sobre la porosidad de las fronteras entre el estado de agente y de víctima, y como, en un mismo día se puede pasar del uno al otro. Como expuesto en la sinopsis, justo antes de la convención de escritura, Bella había llamado a Biagio para decirle que había sido drogada durante una fiesta, a lo cual le responde el “¡mierda, Bella, ¡tienes que vigilar tu bebida en el club! Te pueden hacer daño, tienes que vigilar tu bebida”, victimizándola otra vez. Por la noche después de la convención, vuelve a hablar con Biagio, que le está gritando y culpando y le dice con estas palabras: “¡si hubieras vigilado tu bebida, no te habrían violado!” (Episodio 5, 00:26:40). Culpar a la víctima de la agresión y usar mitos de la violación (“siempre se debe tener cuidado con lo que se bebe”, “es nuestra responsabilidad”, ...) es una táctica común de victimización secundaria (Campbell y Raja 1999), cómo la que ha podido vivir Kwame con el policía, pero de otra manera y con otra persona.

En este caso tampoco se reproduce el marco hegemónico de representación de la violencia de género porque la manera en la que se ha ido construyendo el discurso durante los primeros episodios hace que el/la espectador/a no sienta empatía hacia Biagio, sino que más bien entienda a Arabella y lo que ha vivido. Esta sensación se refuerza en el episodio 8, cuando Bella decide volver a Italia para pedirle perdón y él termina por echarla de su casa brutalmente con un arma en la mano. El Biagio que aparece en esa escena parece ser alguien completamente diferente del Biagio que conoció Bella por primera vez y que se ocupó de ella y la protegió cuando estaba bajo la influencia de muchas drogas y algo perdida en la calle (Episodio 3).

Finalmente, también hay varias escenas a lo largo de la serie que demuestran que a menudo las víctimas pueden convertirse ellas mismas en agresores y que la violencia puede adoptar muchas formas. A continuación, veremos algunos ejemplos y esta idea será analizada críticamente en los apartados de Resultados y Conclusiones.

En el episodio 7 durante la fiesta de cumpleaños de Terry en el apartamento de Bella, Kwame le gusta a uno de los invitados, Jamal, pero Kwame no está interesado, porque como dice él, “está en una pausa”. También se puede suponer que Kwame está procesando su trauma. Parece muy incómodo, está sudando, sigue teniendo zumbidos agudos y flashbacks del tipo que le violó -algo de lo que únicamente el/la espectador/a se da cuenta gracias a lo que enseña la cámara. Terry y Bella todavía no saben lo que le ha pasado a Kwame, por lo cual no tienen consciencia de que esté incomodo y sufriendo. Mientras Kwame está en el dormitorio de Bella descansando, ella engaña a Jamal informándole mal de dónde está el cuarto de baño y llevándolo a su dormitorio con Kwame. Luego procede a encerrarlos a ambos en el dormitorio. Esto estresa enormemente a Kwame, hasta que Terry lo libera del dormitorio. Kwame está furioso contra Bella. Terry lo lleva al baño, donde finalmente le confía todo, incluido su intento de denuncia en la comisaría (esa experiencia será detallada en el apartado siguiente).

Otro ejemplo surge en el episodio 8, cuando Kwame decide que no quiere volver a tener relaciones sexuales con hombres durante un tiempo porque “el sexo con hombres no es seguro para mí en este momento, después de haber sido agredido sexualmente por uno de ellos, así que me gustaría tener sexo con... una hembra” (Episodio 8, 00:02:24). A continuación, en el mismo episodio, tiene una cita con una chica, Nilufer (Pearl Chanda), y, como descrito anteriormente en la sinopsis del episodio, terminan teniendo sexo en su cama. Esa escena es interesante porque la posición de la cámara invita a los/as espectadores/as a ver a Kwame de espaldas y Nilufer debajo boca abajo, y, a la vez, se entrelaza con imágenes visualmente similares de Kwame siendo agredido (Ilustración 5). Ambas imágenes (la de la relación de Kwame y Nilufer y la de la agresión de Kwame) se superponen para el/la espectador/a, lo cual provoca una sensación de malestar. Esta superposición de imágenes connota que algo no está del todo bien en lo que está sucediendo ahí, que el sexo, aunque consentido, se basa en una mentira por parte de Kwame -aunque éste tenga buenas intenciones y no quiera herir a Nilufer a propósito. Podría verse como un truco para tener sexo con ella. Algunas feministas y supervivientes defienden que el engaño para obtener sexo debería considerarse una agresión sexual y, por tanto, un delito (Ellin 2019).



Ilustración 5. Episodio 8: Kwame y Nilufer en plena relación sexual. Se superponen imágenes de la agresión de Kwame

Como expuesto en la sinopsis, después del sexo, Nilufer hace un comentario homofóbico, albergando un disgusto por los hombres gays como “grandes apropiadores de la identidad femenina” (Episodio 8, 00:24:45), al cual reacciona Kwame revelando que es gay. Además de pedirle que se vaya, Nilufer le deja en evidencia y le pregunta si lo ha hecho antes, si lo hace con regularidad y luego afirma que Kwame era virgen porque nunca había tenido sexo con una mujer.

Esta escena es complicada y deja a los/as espectadores/as confundidos/as sobre qué sentir por Kwame y Nilufer. Por un lado, está claro que Kwame no debería haber mentido a Nilufer y puede ser visto como un engaño de su parte para tener una relación sexual con ella y obtener lo que “buscaba”. Pero a la vez, el/la espectadora/a tiene un conocimiento omnisciente al conocer las razones por las cuales Kwame está saliendo con Nilufer y puede llegar a sentir una forma de empatía por él. Además, Nilufer tiene comentarios racistas y homofóbicos antes y después de la relación, lo cual hace que difícilmente sienta uno/a mucha empatía por ella, y a la vez fue ella quien inició el sexo -de hecho, consentido- cuando Kwame parecía poco convencido. Esta escena, como otras en el transcurso de la serie, no es completamente blanca o negra, es compleja, y ya hemos detallado en el apartado anterior la conversación interesante que tiene Bella sobre ello con su terapeuta. Lo que es seguro, es que aporta información sobre aspectos de la violencia de género poco o no conocidos por los/as espectadores/as y hace pensar

y reflexionar sobre el tema fuera de los límites del marco de reconocimiento preestablecido.

Por otro lado, para el análisis de esta categoría del contenido del testimonio, también es útil examinar si se reproducen estereotipos e ideas falsas en relación con los agresores y las víctimas. Como hemos visto en los primeros capítulos de este TFM, las representaciones hegemónicas presentan al agresor como alguien problemático y desconocido (Cuklanz 2019). En el caso de la primera agresión vivida por Arabella, aunque no conoce a David con anterioridad a la fiesta, Simon se lo presenta como “un nuevo amigo” y pasan la noche todos juntos. David no es alguien totalmente desconocido que la ha agredido en una calle oscura, lo cual sería un tipo de información (frecuentemente repetida pero errónea) sobre la violencia de género (re)conocida por los/as espectadores/as. Además, David es blanco, con pelo rubio, y con pinta de “tipo normal”. Se lo representa como alguien bien vestido y muy simpático; lleva puesta una camisa y sonríe mucho; invita a todo el mundo a chupitos.

Ahondando en el alcance de la violencia sexista y lo sistemática e insidiosa que es la cultura de la violación por parte de los sujetos más aparentemente “normales” (e incluso amables ante un primer vistazo del/de la espectador/a) tenemos también el caso de Zain. Este es un joven escritor con una carrera en ascenso, atractivo y simpático, que luego usa de su poder de hombre, de sus privilegios, y de su supuesto “desconocimiento” para cometer un delito -*stealththing* que es considerado como violación por la ley, como ya hemos visto- y salirse con la suya.

Por otro lado, el agresor de Kwame también es un caso que nos permite adentrarnos en la desmitificación del “agresor tipo” al haber sido primero una pareja sexual consentida. La violación que comete unos minutos después del sexo consentido pone a Kwame en una posición de duda, culpabilidad y vergüenza, y como veremos en el apartado siguiente, la forma homofóbica en que la policía maneja su caso permite profundizar en la experiencia de la violencia de género sufrida desde un punto de vista narrativo novedoso.

Por lo tanto, todos los agresores de la serie son gente “normal” y conocidos en mayor o menor medida por las víctimas. Son todos diferentes y no tienen rasgos obviamente comunes – aparte de ser hombres, lo cual refleja los datos estadísticos. Según el Alto Consejo para la Igualdad entre Mujeres y Hombres de Francia, entre todos los delitos de violencia de género, las personas acusadas de actos sexistas son en el 91% de los casos hombres y el 89% de las víctimas de sexismo cuyas denuncias son registradas son mujeres (HCE 2022). También es un hecho reconocido que en el 91% de los casos

de violaciones o de intento de violación, la víctima conoce a la persona que comete el crimen (De Haas 2021). Además, el hecho de que la serie presente a los agresores como “hombres normales” es una representación que se aleja de las representaciones estereotipadas existentes sobre los violadores o hombres violentos, como por ejemplo el estereotipo del maltratador como una persona enferma o un ser monstruoso, alejado del hombre “normal” (Ferrer Pérer y Bosch Fiol 2005).

A la vez, en la serie las víctimas nunca están definidas en función de sus agresiones y únicamente como víctimas. Son todas personajes muy complejos y dinámicos, con amistades fuertes y que les apoyan. El primer episodio, como se ha expuesto al principio de este capítulo, es muy importante para establecer el escenario y permite a los/as espectadores/as conocer a Arabella como persona antes de que sea drogada y víctima de una agresión sexual. De acuerdo con lo que comenta Benson-Allott,

como Arabella no entra en la narración como víctima, su agresión no determina quién es para el público. Esto es revolucionario: la mayoría de las veces en la televisión británica y en la estadounidense se utilizan las escenas de agresión para encasillar a las víctimas antes de que lleguen a ser algo más (Benson-Allott 2020: 101).

Esto se constató en el marco teórico, sobre todo en el caso de las mujeres de color y la representación de su hipervictimización (Cuklanz 2020).

Es más, no es todo blanco o todo negro. Como ya hemos resaltado, los personajes son complejos. Al final de la serie (Episodio 11), Zain termina ayudando a Arabella a terminar su libro. Después del escándalo y de su delito, Zain ha publicado su nuevo libro con un seudónimo femenino y el libro le ha encantado a Arabella, que ha querido conocer a la autora, sin saber que era Zain. Conjuntamente y como ya mencionado, en esta serie, a veces la víctima puede convertirse a su vez en el “agresor”. Como se ha descrito anteriormente, Kwame y Arabella cometen actos que pueden herir a su vez a otras personas. “La serie nos hace comprender que todo el mundo es víctima de la cultura de la violación, pero también que todo el mundo la práctica, conscientemente o no” (Padjemi 2021: 253). Volveremos sobre esta controvertida idea en el apartado de Resultados y Conclusiones.

3. La construcción narrativa de la vulnerabilidad y la resistencia

Cuando Arabella se da cuenta (y admite ante sí misma) que ha sido drogada, decide ir a denunciarlo a la policía. A través de la discusión descrita con algunos detalles en un apartado anterior, las policías hacen que Arabella se dé cuenta de que ha sido víctima de una violación. Arabella se pone a llorar y entrecortando el dialogo de Arabella con las policías, el/la espectador/a ve escenas de Arabella con enfermeras haciéndole varias

pruebas para obtener información (orinar en un botecito, fotos de sus moratones en las rodillas, ingles, frotis, ...), lo cual informa a los/as espectadores/as de que Bella ha aceptado el hecho de haber sido violada. Las policías la acompañan a casa y se llevan la chaqueta que le había prestado Simon la noche anterior como prueba para la investigación (Episodio 2).

Estas escenas demuestran muy pronto después de la agresión que Arabella es capaz de acción y de resistencia. Quiere recordar y entender lo que ha ocurrido y cuando se da cuenta de que ha sido drogada, decide por sí misma ir a la policía y denunciarlo. En la policía admite ante sí misma que fue violada y también demuestra gran capacidad de agencia, al haber consentido en hacer todas las pruebas necesarias para la investigación. Y esto siendo ella misma consciente del “racismo crónico que inunda [la policía]” y que “el hecho de haber abierto la boca se siente como un delito en sí mismo” (Episodio 7, 00:02:22). Aunque la investigación no llegó a ningún resultado concreto, se puede argumentar que las dos policías, y la seriedad y empatía con la que se toman la agresión, han sido esenciales en el proceso de reconstrucción de Arabella. En el apartado anterior sobre la relación entre el dar testimonio y el testigo, se detalló la manera en la que las policías, a través de las preguntas que le hacen a Arabella, permitieron que el discurso doloroso y vergonzante de Arabella emergiera. Por lo tanto, este relato señala a las fuerzas policiales como posibilitadoras de ‘resistencia’ y como co-partícipes del proceso de reparación, lo cual va en contra del relato hegemónico que presenta las fuerzas policiales desde un punto de vista paternalista o condescendiente. A la vez, es importante recordar que el relato hegemónico también muestra una víctima que ha de ser tutelada por el sistema policial y asistencial para ser aceptada y visibilizada, y que así se constituya el sujeto femenino (Gámez Fuentes 2012; Gámez Fuentes y Núñez Puente 2013). Sin embargo, la serie cambia esta visión.

Por un lado, ya hemos ido demostrando que Arabella no necesita al sistema policial y jurídico para constituirse como sujeto. Por otro lado, el hecho de que la serie represente la denuncia de violación de una mujer negra y a dos policías mujeres (de las cuales una negra también) que se toman la declaración con profesionalidad, seriedad y sensibilidad, es una representación novedosa y poderosa.

La experiencia con la policía es completamente diferente cuando Kwame quiere presentar una denuncia por violación (Episodio 5). Kwame es objeto de homofobia y desprecio por parte del agente de policía que le tomó declaración. No lo tomó en serio, lo dejó completamente solo durante varias horas e incluso le dijo que podría haber presentado su denuncia de otras maneras, utilizando las máquinas, en lugar de tener

que hablar de “este tipo de cosas”. Le hizo sentir tan mal que Kwame decidió marcharse sin denunciar.

Hay que destacar aquí que la serie arroja luz sobre el hecho de que Kwame ha sufrido una agresión sexual, como Arabella, pero no se le concede el mismo respeto o reconocimiento que ella ha recibido (Benson-Allott 2020). Esto le convierte en un sujeto doblemente vulnerabilizado ante un sistema que, sin embargo, ofrece apoyo a Bella. La victimización secundaria de la que es víctima le hace afrontar su trauma de forma poco sana y le hace cerrarse y no contárselo a sus amigos/as durante mucho tiempo. La victimización secundaria se refiere a los comportamientos y actitudes de los proveedores de servicios sociales -en este caso de la policía- que "culpan a las víctimas" y son insensibles, algo que se ha criticado frecuentemente en relatos protagonizados por mujeres-víctimas (Gámez Fuentes y Maseda García 2018a; Gámez Fuentes y Maseda García 2018b) pero poco o nada representado en el caso de varones. Las creencias y los comportamientos personales de los/as trabajadores/as de los servicios sociales también son fuentes de victimización secundaria. Pueden, por ejemplo, decidir no perseguir legalmente la agresión sexual, o no ofrecer o directamente negar servicios importantes a las víctimas, como información sobre el VIH-SIDA o el embarazo (Campbell y Raja 1999), lo cual es exactamente lo que le pasa a Kwame. En episodio 7, cuando por fin Kwame se lo cuenta a Terry, le dice que “su denuncia le desanimó de volver a mencionárselo a nadie nunca más, que solo quería olvidarlo” (Episodio 7, 00:25:25), demostrando una vez más el impacto negativo que tuvo sobre el ir a denunciar a la policía y la victimización secundaria vivida. En los episodios siguientes, después de una pausa, Kwame tiene muchas relaciones sexuales sin sentido o sentimientos (Episodio 10). Se puede considerar que también está tratando de lidiar con su síndrome de trauma por violación, pero usando otra técnica, la de la huida, intentando escapar del dolor (mudándose, cambiando de trabajo, cambiando de aspecto, cambiando de relaciones, etc.) (RAINN 2008).

Volviendo a Arabella, cómo ya se ha mencionado, ella decide ver a una psicoterapeuta para que la ayude a procesar su trauma (Episodio 4). La forma en que esto se representa en la serie hace que sea una "no pregunta". Normaliza el hecho de buscar un/a profesional de la salud mental, una parte muy crucial del proceso de recuperación del trauma. La representación de los psi(-cólogos, -quiátras, -coanalistas) en la televisión ha sido a menudo catastrófica según muchos especialistas de salud mental (Padjemi 2021). Sin embargo, las sesiones de Arabella con la psicoterapeuta, aparte de revelar información nueva para los/as espectadores/as sobre la recuperación del trauma,

también demuestran su capacidad de resistencia y la representan como sujeto con agencia.

Otro ejemplo de la capacidad de acción y de resistencia de Arabella es cuando decide utilizar su voz durante la convención de escritura organizada por su editorial. En vez de presentar su texto, Arabella pronuncia el discurso siguiente:

Zain Tareen es un violador. Se quitó el condón mientras se acostaba conmigo. Aplacó mi shock y me manipulo para hacer lo que quería hacer, de manera que no tuve ni un momento para darme cuenta del atroz crimen que se había producido. Pienso que es un depredador. Una mujer me ha contado que ha sufrido la misma experiencia, así que no soy la primera. Si no aprovecho esta oportunidad para contarle, ciertamente no seré la última. Es un violador, en mayúsculas. Bajo la ley británica es un violador. En EE.UU., sería violación adyacente. En Australia tendrían dudas. (Episodio 5, 00:23:24).

Como bien dice en su discurso, Arabella usa su voz y aprovecha la oportunidad que tiene para denunciar lo que le ha ocurrido. Así pone de manifiesto que no es una “víctima permanentemente dañada e incapaz de acción”, o que, en cualquier caso, aunque sea una víctima y esté dañada, eso no implica que carezca de agencia. Además, al mencionar a otras mujeres que han vivido lo mismo (después de que Sion le confiara que Zain hacía eso a menudo), hace de su discurso, y de su lucha, una resistencia colectiva, algo que ampliaremos en el siguiente apartado.

Finalmente, el episodio 12, que concluye la serie ofrece cuatro posibles escenarios para resolver la búsqueda de justicia de Arabella. Como detallado en la sinopsis del episodio, los tres primeros escenarios implican que ella se enfrente a su violador, se vengue o le perdone, y el último “ve un cambio de enfoque, de la retribución a la aceptación” (Benson-Allott 2020: 104). A estos posibles escenarios se les pueden aplicar las categorías de vulnerabilidad y de resistencia.

Los tres primeros implican que Arabella resista a su agresor, vengándose directamente o perdonándole, lo que significa que su reconstrucción depende de lo que le ocurra a él o con él, de que se haga justicia de una manera u otra. Por lo tanto, aunque estos escenarios parezcan proporcionarle una capacidad de resistencia, Arabella está últimamente vulnerable y vulnerabilizada porque la superación de su trauma está completamente ligada a su comportamiento hacia su agresor y a lo que le ocurre a él. Como explica Coel en una entrevista, “[...] Arabella, tiene que encontrar el vínculo con su trauma con David en lugar de levantar constantemente una barrera y huir de él. Porque [...] cuanto más huye de David, de la pesadilla, más grande se vuelve el monstruo” (Jung 2020).

El último escenario implica que Arabella acepte su “impotencia” frente a su agresor, que seguramente nunca tendrá que rendir cuentas a la justicia. Sin embargo, esto no demuestra vulnerabilidad, sino, por el contrario, una gran capacidad de resistencia al implicar que su violación y su trauma no la van a definir. Según Coel, la última escena en el jardín con Ben “es un momento de paz para Arabella cuando decide dejar de mirar hacia atrás” (Jung 2020).

En una de las últimas escenas de la serie, Bella se levanta de la cama, mira sus notas en la pared y quita las dos últimas que ha escrito para que la historia se termine con la nota donde pone “jardín Ben” (Ilustración 6). Con esto la serie ha cerrado el círculo por el/la espectador/a, ya que la serie se abrió con el dormitorio de Arabella y una toma de su pared llena de notas. En las escenas siguientes, vemos a Arabella darle un abrazo a Ben, y también ofrecerle a Terry su nuevo libro, que le ha dedicado, todo esto poniendo énfasis, una vez más, en el apoyo y la solidaridad que le han aportados sus amigos/as a lo largo de su proceso de reconstrucción y de resistencia.



Ilustración 6. Episodio 12: “Garden Ben” - Final de la historia para Arabella

En la última escena del episodio 12, los/as espectadores/as pueden ver el nuevo libro de Arabella a la venta en una librería, publicado de forma independiente y titulado “22 de enero”. La portada del libro es una A con una X por encima, lo que se reconoce como una alusión directa a la conversación crucial que Arabella tuvo con su terapeuta (ver en el apartado anterior) y demuestra que ha procesado su trauma.

Este episodio permite aportar un cierre y una resolución, no solo a la serie, sino también al propio proceso de Arabella a través de su síndrome de trauma por violación. La última fase del síndrome de trauma por violación es la resolución; durante esta fase, la agresión ya no es el centro de la vida del individuo. Aunque puede reconocer que nunca olvidará la agresión, el dolor y los resultados negativos disminuyen con el tiempo. A menudo, la persona empieza a aceptar la violación como parte de su vida y decide seguir adelante (RAINN 2008).

4. La vinculación entre la denuncia concreta y el marco general de lucha social

Una de las razones por las cuales IMDY es ampliamente aclamada es por la forma deliberada en la que toca y representa muchos otros temas interrelacionados y su enfoque interseccional de la violencia de género.

Primero, la serie vincula la violencia de género que sufre la protagonista con las violencias que sufren otras mujeres.

En el episodio 6, Bella decide participar en un grupo de supervivientes de violencia sexual creado por una antigua compañera blanca de escuela, Theodora (Harriet Webb) (Ilustración 7). Bella participa en el grupo de Theo en el cual las mujeres comparten diferentes experiencias de distintos tipos de violencia (desde la mano en la rodilla, pasando por los comentarios sexistas, hasta la violación -es decir el continuum de violencias ya expuesto). Bella explica entonces que fue violada dos veces y que alguien le dijo que era su culpa, que tal vez lo era, que está aquí para "aprender a evitar ser violada" (Episodio 6, 00:05:44). Theo le responde que no está sola.



Ilustración 7. Episodio 6: Grupo de discusión de supervivientes

En el episodio 8, se nota una progresión del personaje de Bella en comparación con su primera participación en el grupo de supervivientes. Los/as espectadores/as (y las mujeres del grupo de supervivientes) son testigos/as del poderoso testimonio de Bella diseccionando cómo se sitúa ella, y las otras mujeres de su grupo, como sujeto-victima. Es decir, cómo se procesa el trauma, se empatiza con él, se intenta seguir adelante y, sobre todo, cómo la culpa la tienen los agresores, y el hecho de que son expertos en desdibujar las líneas del consentimiento con sus víctimas (véase la transcripción en el Anexo 1). A la vez, en este monólogo destaca brillantemente la capacidad de resistencia de todas las personas de ese grupo, y cómo no son víctimas permanentemente dañadas, al contrario, están vivas, son fuertes y están procesando sus traumas y no permitirán que esto siga ocurriendo sin hacer nada ni que otras agresiones sexuales de todo tipo pasen desapercibidas.

Este grupo de mujeres supervivientes es muy importante en el proceso de recuperación del trauma, y representa la manera en la que aquellas mujeres son capaces de resistir colectivamente. De hecho, al final de la serie, en el episodio 12, cuando Terry finalmente admite que ella misma ha sido víctima de una agresión sexual, decide participar en el grupo de discusión de supervivientes, reconociendo a la vez su utilidad en el proceso de reconstrucción de Arabella.

En segundo lugar, la serie vincula la violencia de género que sufre la protagonista con las violencias que sufren otros sujetos (no mujeres) en base al género.

IMDY subraya cuestiones queer y LGBTQIA+. Primero, y claramente, con el personaje de Kwame y lo que le ocurre, la violación de la que es víctima, como se ha expuesto anteriormente. “La historia de Kwame se convierte en el centro de la crítica de la serie al heterocentrismo, tanto en la televisión sobre violencia sexual como en la defensa de los/as supervivientes” (Benson-Allott 2020: 104).

Pero también subraya la serie cuestiones queer con la nueva relación que empieza entre Terry y Kai en el episodio 11. El tema está tratado con naturalidad, sin hacer de ello un acontecimiento especial, por lo cual lo normaliza completamente, cosa que las series para el gran público solo han empezado a hacer recientemente⁴.

En tercer y último lugar, la serie igualmente vincula la violencia de género que sufre la protagonista con diferentes tipos de luchas sociales por el reconocimiento de identidades no hegemónicas -cómo, por ejemplo, con la cuestión del racismo (sistémico)- y, aunque en menor medida, por la redistribución de los recursos materiales.

IMDY incorpora a sus personajes en la “britanidad negra” y explora cómo el racismo influye en sus experiencias de violencias (Benson-Allot 2020). En el episodio 6, después de que Bella se una al grupo de discusión de supervivientes creado por Theo, un flashback enseña a los/as espectadores/as que, cuando era adolescente, Theo acusó falsamente a un estudiante negro de haberla violado para vengarse de él por haberle sacado fotos degradantes durante sexo consentido (pero que ella vivió como una violencia). De acuerdo con Benson-Allot,

al terminar [el episodio 6] con las indicaciones de Theo a su grupo - "Hice este grupo de apoyo porque quería que las personas que habían pasado por la explotación sexual de cualquier tipo se encontraran, se aportaran bienestar y se empoderaran mutuamente"-,

⁴ En los últimos años, cada vez más series incluyen personajes trans y/o no binarios en sus narrativas; Sense8 (2015), Pose (2018), Euphoria (2019) Sex Education (2019), The Umbrella Academy (2019), Heartstopper (2022), entre otras.

Coel muestra cómo el privilegio blanco domina y distorsiona las conversaciones sobre la violencia sexual (Benson-Allot 2020: 102-103).

Hay otras varias escenas que representan el racismo sistémico de la sociedad a través de la narrativa de la serie. Durante una de las primeras audiciones de Terry mostrada a los/as espectadores/as, una de las mujeres blancas ante la que audiciona le pregunta si su pelo es real y si se lo puede quitar para que vean cómo es su pelo “de verdad” (Episodio 2, 00:09:05). En esta escena, Terry no dice nada y “lo acepta sin hacer ruido” pero los/as espectadores/as se pueden dar cuenta de que esa demanda es ofensiva. También hemos comentado ya los comentarios problemáticos que hace Nilufer durante su cita con Kwame. Durante la conversación, le dice “me gustan los tipos que destacan, me gustan los chicos negros” (Episodio 8, 00:11:35), lo que, como resalta Bella posteriormente es “estereotipar a alguien racialmente” (Episodio 9, 00:10:02). En otra escena, un médico blanco informa a Bella y Terry sobre el escáner cerebral posterior a la agresión de Bella, y se refiere a ella como de “origen afrocaribeño”, una generalización que Arabella denuncia inmediatamente (Episodio 9, 00:03:06).

Por otro lado, IMDY también vincula racismo y ecologismo. Después de que Susy Henny se niegue a concederle a Arabella un adelanto de su dinero o una prórroga para que siga con su libro, Arabella se une a *Happy Animals*, una start-up ecologista vegana en la que trabaja Theo y donde rápidamente se convierte en la “nueva cara” para sus campañas de comunicación y redes sociales –con el único objetivo de diversificar su producción digital. Durante la fiesta de cumpleaños de Terry, el grupo de amigos/as discute el ecologismo blanco (“*white climateers*”), y denuncia que *Happy Animals* está usando a Arabella para su propio beneficio y poder y que, a los veganos y ecologistas, “les encanta mirar hacia el futuro, pero no les importa el pasado, porque no se ven demasiado nobles allí” (Episodio 7, 00:21:20), refiriéndose así a los acontecimientos históricos del colonialismo y la hipocresía del movimiento ecologista actual. Así, IMDY denuncia (y educa a los/as espectadores/as) respecto a que los problemas sociales y las violencias que afectan diariamente a las comunidades negras pueden ser perpetuados por el movimiento climático (Ochefu 2020). Es más, en muchos episodios, cuando hay una televisión encendida en el cuadro de la escena, se oye de fondo algún programa sobre el desastre ecológico o la sostenibilidad, lo que demuestra que la lucha ecologista es un tema importante al que IMDY también se refiere, aunque sea sutilmente.

Finalmente, IMDY también habla de clases sociales y de pobreza. A través de los flashbacks de los personajes que recorren momentos de la vida de Arabella, Theo y los/as demás, la serie consigue vincular racismo, misoginia, homofobia y clasismo en

un todo imbricado que forma parte del tejido de nuestra sociedad patriarcal heterosexista y capitalista.

En una escena que conecta maravillosamente algunos de estos otros temas y opresiones existentes de los que habla IMDY, Arabella lee a sus editores un poderoso texto que comienza con las siguientes líneas:

Antes de ser violada, nunca le di mucha importancia al hecho de ser mujer. Estaba ocupada siendo negra y pobre. [...] La Biblia dice que no se puede servir a dos amos a la vez. ¿Es demasiado tarde para servir a esta tribu llamada mujeres?" (Episodio 7, 00:03:05).

Esta serie conecta lo que le ocurrió a Bella, su violación, a causa de su género, no solo con otros tipos de violencias sexuales, sino también con cuestiones de racismo sistémico y de clase, que han afectado su vida, y siguen haciéndolo, así como la vida de muchos de los demás personajes de la serie. A lo largo de la serie, Coel/Arabella va más allá de la denuncia de su propia violación para conectarla con muchas otras luchas.

III. Resultados

A continuación, presentamos los resultados del análisis de manera concisa.

La relación entre el dar testimonio y el testigo

IMDY es una autoficción, Coel vivió algo similar a Arabella mientras escribía la segunda temporada de su primera serie televisa *Chewing Gum* (Coel 2018): "Aunque son diferentes, Arabella y Michaela se funden y complementan a veces con un realismo visceral" (Padjemi 2021a: 23). Es interesante notar que "22 de enero" (el título del segundo libro publicado por Arabella en la serie) es la fecha en la que Coel fue drogada y agredida. "22 de enero" era el título original de *I May Destroy You*, pero Coel lo cambió porque pensó que daría lugar a demasiadas preguntas sobre cómo su propia experiencia con la agresión sexual había influido en la serie (Jung 2020).

En este sentido, podríamos decir que, desde una perspectiva ficcional, se llega a articular el primer nivel de testigo ético enunciado por Laub (citado en Kaplan, 2005), ya que lo que se observa en alguna medida es que Coel adopta la posición de "ser testigo de sí misma" al haber sufrido una violación similar a la que le ocurre a Arabella, como ella misma explica en su discurso durante el Festival de televisión de Edimburgo de 2018. Da cuenta a los/as espectadore/as de dicha violencia a través de la voz narrativa, en primera persona, de Arabella. Como dice Coel sobre reescribir su historia y reinterpretarla:

[...] al igual que cualquier otra experiencia que me haya resultado traumática, ha sido terapéutico escribir sobre ella, y transformar activamente una narrativa de dolor en una de esperanza, e incluso de humor. Y poder compartirlo con ustedes, como parte de un drama de ficción en televisión, porque creo que la transparencia ayuda (Coel 2018).

A la vez, de manera intradiegetica, Arabella, como personaje, cuenta en primera persona su propia historia y agresión a sus amigos/as, familiares, a los/as profesionales con las que está en contacto y a muchas otras personas a lo largo de la serie. Por lo cual el primer nivel también se alcanza dentro de la serie.

Por otro lado, IMDY facilita que surjan otras voces, otros testimonios al contar y conectar con la historia y las experiencias de otros personajes, como Kwame y Terry. Llega así al segundo nivel que implica la participación en el relato que hacen otras personas de los acontecimientos y experiencias violentas. Por lo tanto, se puede argumentar que IMDY combina la doble dimensión de dar testimonio y ser testigo de otras experiencias opresivas.

Por fin, alcanza también el tercer nivel de testigo ético, "al implicarse en una lucha por la búsqueda de una realidad que resulta elusiva" (Gámez Fuentes, Gómez Nicolau y Maseda García 2016: 845). En este caso, la realidad de la cultura de la violación, de la violencia patriarcal, racista y heterocentrista sistémica, así como los procesos de victimización secundaria que pueden ejercer el poder institucional y sistema policial.

Asimismo, estos tres niveles se encuentran también de forma extradiegetica en la relación entre los personajes que dan testimonios y los/as espectadores/as. En un primer nivel, la serie genera sin duda empatía e identificación con los sujetos que dan testimonio, alternando entre Arabella, Kwame y Terry. No genera una empatía "vacía", porque todo lo que vemos en la pantalla esta proporcionado con contexto y conocimiento de fondo. Seguimos las vidas de los personajes principales y comprendemos cómo ha podido pasar lo que ha pasado, es decir la estructura de la injusticia (Kaplan 2005).

A pesar de los momentos de calma, de amor y de amistad, la serie es dura de ver porque nos presenta una verdad cruda, sin concesiones. Una de esas verdades que nos duelen, pero que preferimos barrer bajo la alfombra porque nos enfrentan a nuestros propios demonios (Padjemi, 2021a: 23).

El discurso de IMDY, con todas sus complejidades descritas en los apartados anteriores, interpela a los/as espectadores/as en su responsabilidad ética al hacer emerger un discurso doloroso, vergonzante y cuestionador del marco hegemónico y de los lugares comunes de representación de la violencia de género. Así, permite poner de manifiesto

la extensión de un problema social (la violencia de género) y nos insta a compartir los claroscuros y límites porosos de un guion demasiadas veces repetido.

Estas escenas convierten al espectador en cómplice y víctima de un sistema que le supera. Nos enfrentamos a nuestras propias acciones y contradicciones, recordando todas aquellas veces que no dijimos nada, cuando fue demasiado difícil alejarse y liberarse, y tomar conciencia de lo que nos estaba pasando (Padjemi, 2021a: 23).

El contenido del testimonio

El tipo de discurso generado en IMDY desestabiliza sin duda el marco de reconocimiento hegemónico de la violencia de género y produce información nueva sobre aspectos de la violencia menos (re)conocidos.

A través de la serie, sus narraciones y discursos -como se ha analizado anteriormente: los diálogos con las dos policías cuando Bella denuncia su violación por drogas, el discurso de Bella durante la convención de la escritura, la historia de la agresión de Kwame y su victimización secundaria, los diálogos con la terapeuta, la historia de Terry y su conversación con Kai, etc.- son contruidos de tal manera que no solo reconoce, sino que además revela las causas estructurales que condicionan la violencia de género en todas sus formas, implícitas y explícitas, sutiles y evidentes, no siempre blancas o negras, sino a menudo situadas entre los dos. Las referencias a todo tipo de violencias -estructurales, culturales, físicas- a través de dichas narraciones y dichos discursos les permiten ir más allá del testimonio (Gámez Fuentes, Gómez Nicolau y Maseda García 2016). El discurso se construye indudablemente sobre problemáticas que forman parte del feminismo interseccional -los personajes principales son negros, precarizados, queer y son sus realidades las que se producen en la representación.

Por lo tanto, un conocimiento preciso y nuevo sobre violencia sexual y la cultura de la violación -violación inducida por drogas, *stealth*, violación por engaño, violencia de género en contra de las personas LGBTQIA+, zonas borrosas del consentimiento, víctimas y maltratadores, así como sobre la recuperación del trauma actuando como un sujeto agente y no únicamente como víctima- emerge en el discurso generado por el testimonio.

En el apartado del análisis del contenido del testimonio, mencionamos la idea controvertida según la cual la serie nos hace entender que no solo todo el mundo es víctima de la cultura de la violación, sino que también todo el mundo la práctica, de manera consciente o no (Padjemi 2021). Aceptar la responsabilidad en la transmisión del trauma es algo que Coel considera fundamental en su serie (Benson-Allot 2020). En una entrevista de 2019, Coel explicó que

[...] al buscar a mis enemigos me sorprendí al encontrar un espejo, y me vi a mí misma. Me di cuenta de que puedes perseguir a la gente por hacer cosas malas, pero mientras lo haces, tienes que darte cuenta de que probablemente haya alguien corriendo detrás de ti. No eres sólo una víctima (Jung 2019).

Sin embargo, esta idea puede ser problemática. Como se ha apuntado anteriormente a través de los datos estadísticos sobre los delitos de violencia de género y sus víctimas y agresores, no todo el mundo tiene la posibilidad de ser víctima de violencia de género ni de ejercerla en igual medida. Es crucial volver a insistir en ello, ya que, aunque es cierto que todo el mundo es víctima de una manera o de otra de la cultura de la violación y del patriarcado, y que todo el mundo participa en ello de manera (in)consciente, no todo el mundo sufre las mismas consecuencias y los mismos traumas. Es importante enfatizar que la gran mayoría de los acusados de delitos de género son hombres y que la gran mayoría de las víctimas son mujeres (HCE 2022) y personas LGBTQIA+ (Ison 2019).

La construcción narrativa de la vulnerabilidad y la resistencia

Por lo que respecta a la capacidad de agencia del sujeto-víctima y las resistencias, IMDY, a través de los testimonios de Arabella, Kwame y Terry, articula sus propias subjetividades a la vez que evidencia todo el tiempo “las constricciones estructurales que ubican a los sujetos en condiciones de vulnerabilidad” (Gámez Fuentes y Gómez Nicolau 2017: 176). Como ya se ha explicitado, la cultura de la violación está presente todo el rato y en todas partes, cosa que la serie consigue poner de manifiesto una y otra vez.

Las acciones de Arabella posteriores a la agresión, como denunciarla a la policía, ver a una psicoterapeuta, hablar de ello con sus amigos/as, su discurso en la convención, escribir su nuevo libro sobre ello, ..., representan en sí actos de resistencia, especialmente en una sociedad racista en la que las mujeres negras en particular son constantemente sometidas a la hipersexualización, culpabilización e invisibilización de sus experiencias y realidades, sobre todo cuando se trata de agresiones sexuales (Jah Njiké 2022). En efecto, datos empíricos revelan que se culpa más a las supervivientes de violación negras y es menos probable que revelen sus agresiones que otras mujeres, lo que se debe a la manera en la que se percibe y evalúa a las mujeres negras (Donovan y Williams 2002).

Además, el relato discursivo va más allá de la idea que la única manera de recobrar agencia es a través del sistema, a través de la acción del Estado, o de las personas que detienen el poder (Gámez Fuentes, Gómez Nicolau y Maseda García 2016). Como ya

se ha indicado anteriormente, ni Arabella ni Kwame encuentran justicia a través del sistema policial. Los dos recuperan su agencia y su autoestima a través de sí mismos, de sus propias resistencias, de sus amistades y relaciones amorosas y familiares. En el caso de Arabella, y como analizado anteriormente, hay que añadir que, aunque no encuentre justicia a través del sistema policial, las dos mujeres policías son partes de su proceso de reparación. No obstante, son partes del proceso de reparación sin ocupar la totalidad de él. Al contrario, se puede decir que las policías se sitúan al principio del proceso de Arabella y que, al permitir que su discurso doloroso y vergonzante emerja y que Arabella se dé cuenta de lo que le ha pasado, impulsan y la ayudan a emprender su proceso de recuperación del trauma.

De modo que IMDY pone de relieve “la restitución de la categoría sujeto [de los personajes principales] a través de la interdependencia con los y las otras” (Gámez Fuentes, Gómez Nicolau y Maseda García 2016: 841).

IMDY saca a la luz la resistencia y las luchas colectivas existentes frente a la prevalencia de la violencia de género. El caso concreto de Arabella y sus amigos/as se correlaciona con la realidad estructural de la violencia de género y sus injusticias que no perjudica únicamente de manera individual sino colectivamente.

A través de su narrativa en serie y su enfoque en las sucesivas heridas entre personas que se quieren, *I May Destroy You* muestra a los espectadores que el trauma de la agresión sexual siempre sobrepasa el acontecimiento (Benson-Allott 2020: 104).

La vinculación entre la denuncia concreta y el marco general de lucha social

Como analizado previamente, la serie vincula la violencia de género que sufre la protagonista con las violencias que sufren otras mujeres, con las violencias que sufren otros sujetos (no mujeres) en base al género y con diferentes tipos de luchas sociales por el reconocimiento de identidades no hegemónicas y, en menor medida, por la redistribución de los recursos materiales.

De esta manera, la participación de Bella en el grupo de supervivientes y sus amistades fuertes y fundamentales para su sobrevivencia vinculan su historia con la de muchas otras personas (mujeres y comunidad LGBTQIA+) y representa la sororidad y la resistencia colectiva.

En cuanto a las conexiones establecidas entre la violencia de género, su denuncia concreta, y otras violencias, ejes de desigualdad y luchas, IMDY conecta en especial luchas feministas, luchas antirracistas y luchas contra la homofobia. La serie reconoce las diferencias y las identidades no hegemónicas (personas negras y racializadas, y

LGBTQIA+) y evidencia con claridad los contextos y ensamblajes donde se generan las violencias e incluye una mirada interseccional y la dimensión colectiva de la lucha en todos los episodios,

En menor medida, aunque también están presentes, IMDY integra también las luchas por el mal reparto de la riqueza, a través de sus personajes en mayoría precarizados y de sus pasados y familias de clase popular. Solamente las políticas de participación parecen quedar algo ausentes del discurso.

5. CONCLUSIONES

Este TFM ha pretendido analizar y valorar la capacidad de la serie *I May Destroy You* para romper con la representación hegemónica de la violencia de género en los medios.

Para ello, este trabajo se ha situado entre los estudios críticos de los medios de comunicación desde una perspectiva feminista. Hemos recorrido la teoría fílmica feminista, desde Johnston, Mulvey y Doane a Kaplan, De Lauretis y Butler, pasando por Gaines y hooks, desgranando así una serie de conceptos fundamentales de la teoría fílmica feminista para plantear el marco teórico en el que se ha enmarcado este TFM, y a la vez, abarcar y comprender los efectos del marco de reconocimiento hegemónico que los medios han construido sobre la violencia de género, así como el porqué de esa representación.

Con esto como base, hemos procedido a analizar, a través del análisis de contenido, y en particular del análisis del discurso, la serie IMDY, observando la serie a través del modelo analítico del testimonio ético operacionalizado en 4 dimensiones de análisis que se han aplicado a unidades de análisis determinadas extraídas de la serie.

Después de este análisis y de los resultados obtenidos, se puede afirmar que la serie *I May Destroy You* transgrede e incluso rompe con los modos de reconocimiento y representación de la violencia de género. Sin embargo, no se debe olvidar lo que ya cuestionamos en la parte de los Resultados, el hecho de que la serie parece apuntar hacia la idea controvertida que todos/as podemos ser víctimas y agresores. Como ya hemos argumentado, esto no es así. Las mujeres, hombres y comunidad LGBTQIA+, no sufren de la misma manera la violencia de género, ni la ejercen en igual medida. Por lo cual, podría resultar problemático que los/as espectadores/as terminen la serie con esa idea en mente, pero esto necesitaría más investigación sobre la recepción del público, como se ampliará más adelante.

Dicho esto, si repasamos los objetivos específicos perseguidos, vemos que el análisis de la relación entre quien da el testimonio y quien atestigua nos ha permitido comprobar que IMDY articula los tres niveles de testigo ético enunciado por Laub. Lo articula en un primer plano “dentro de la serie misma” a través de la narración en primera persona del personaje de Arabella -interpretado por Coel, que ha creado, escrito, codirigido y producido la serie y se ha basado en su propia experiencia para ello. Permite a la vez la emergencia de experiencias distintas de las suyas, la de Terry y Kwame, entre otras, así como, “la búsqueda de una realidad elusiva”. Esto se posibilita gracias a la construcción narrativa de la serie, que contextualiza todo lo que ocurre ampliamente y con conocimientos de fondo, a través de flashbacks, las escenas que combinan sonido

y efectos visuales para mostrar lo que ocurre en el cuerpo y la mente de las víctimas-sujetos y los diálogos. Y en un segundo plano, también lo articula a través de la relación entre los personajes principales de la serie y los/as espectadores/as, al provocar en ellos/as empatía y responsabilidad ética. Como espectador/a, IMDY nos devuelve constantemente a la vida real, fuera del mundo representado en la pantalla, y nos permite comprender y poner de manifiesto la extensión del problema social de la violencia de género, nuestra propia responsabilidad ante ello, como cómplices y/o víctimas del sistema, que rebasa el hecho individual y el acontecimiento aislado. De este modo, IMDY proporciona la posibilidad de transformar la forma de dar testimonio sobre el problema de violencia de género.

El segundo objetivo trataba de determinar las posibilidades desestabilizadoras de la serie respecto al habitual guion de representación y reconocimiento hegemónico de la violencia de género. En este sentido, hemos visto que son varias las posibilidades desestabilizadoras de IMDY en lo referente a la producción de información nueva sobre la violencia de género. Lo hemos comprobado al poner de manifiesto la dimensión interseccional sobre la que se construye el discurso de esta serie, la cual está encarnada por los varios personajes en sus cuerpos y a través de sus historias y experiencias en cuanto a género, raza y sexualidad; al exponer las referencias a todo tipo de violencias, físicas (violaciones y agresiones diversas), culturales (sus identidades como personas negras y/o queer influyen la manera en la que viven sus experiencias y son oídas y reconocidas), así como estructurales (la justicia no siempre pasa por el sistema, que a la vez es culpable de victimización secundaria); al desplegar la comprensión de la cultura de la violación y de sus raíces sistémicas, y, por fin, al permitir la representación de la fuerza de agencia de todos los personajes en varias medidas y de diferentes formas para recuperarse de sus traumas y recuperar su autoestima.

La tercera dimensión de análisis que hemos buscado tratar es la construcción narrativa de la vulnerabilidad y la resistencia. Como ya se ha mencionado, la capacidad de agencia del (de los) sujeto(s)-víctima(s) es particularmente impactante y poderosa. Los personajes realizan constantemente actos de resistencia, al discurrir por una sociedad racista y heteropatriarcal. Además, a través de su interdependencia, IMDY les restituye la categoría de sujeto y arroja luz sobre la dimensión colectiva de las luchas.

Por último, IMDY establece conexiones entre la denuncia concreta y el marco general de luchas sociales -feministas, antirracistas, contra la homofobia- y ejes de desigualdad, y permite evidenciar la vulnerabilidad que compartimos todas y todos frente las violencias de género.

Por lo cual, concluimos que *I May Destroy You* permite subvertir y escapar del marco hegemónico de representación de la violencia de género y, a la vez, facilita la articulación de un testimonio ético en todas sus dimensiones.

Sin embargo, es importante reconocer las posibles limitaciones de este trabajo. Primero, debido al tiempo limitado disponible para esta investigación y el hecho de que IMDY, aunque relativamente corta, es una serie extraordinariamente densa y rica, es posible que varias escenas y trozos de las historias y experiencias de los personajes no hayan podido ser abordados en detalle en el análisis de la serie. Por ejemplo, nos queda para un futuro trabajo ahondar en: la historia de Theo cuando era adolescente y la implicación de Arabella y Terry en ella; la relación de Arabella con su madre y padre y su historia familiar; el caso de Simon y de su amante, en relación con su mujer y Arabella; las experiencias sexuales y afectivas de Kwame; la historia y experiencia de Terry como actriz negra y algunos aspectos de su amistad con Bella. Estos son algunos ejemplos de discursos y narraciones presentes en la serie que podrían aportar otros elementos pertinentes y añadir aún más contenido al análisis. Ahora bien, consideramos que el análisis llevado a cabo en este TFM es lo suficientemente amplio y detallado como para que sea posible sacar conclusiones sobre la capacidad desestabilizadora y transformadora de IMDY para romper con el marco hegemónico de cómo se representa la violencia de género en los medios.

Por otra parte, como ya hemos mencionado, una de las características de las investigaciones cualitativas es que el/la investigador/a opera como instrumento de medida, es decir que los datos son subjetivos (Noguero López 2002). No obstante, ya hemos determinado que “la única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular” (Gámez Fuentes 2012: 187). Por lo tanto, me parece relevante situarme y precisar aquí que como mujer que ha sufrido diferentes formas de violencia de género, puedo sentir y atestiguar el poder y la fuerza del discurso de IMDY. De hecho, durante el primer visionado de la serie, tuve que hacer pausas y dejar el tiempo suficiente entre cada episodio para recuperarme y asimilar todo lo que acababa de ver y lo que provocaba cada episodio en mi cuerpo y en mi cabeza. Estoy de acuerdo con Benson-Allott (2020: 103) cuando afirma que “no solo cada episodio golpea con una intensidad que desalienta el consumo rápido, sino que muchos enfatizan el crecimiento de los personajes entre los episodios que, de otro modo, podrían perderse en los espectadores”. Ahora bien, y esto es otra limitación de este trabajo, soy una mujer blanca y soy muy consciente de los privilegios que conlleva esa posición en nuestra sociedad racista. Por lo tanto, puedo tratar de percibir y comprender la forma en que IMDY subvierte los modos de representación de la violencia de género teniendo en

cuenta las cuestiones raciales, pero no puedo sentirlo en mi cuerpo y no tampoco puedo ponerme en el lugar de las mujeres negras y pretender comprender completamente la violencia del racismo y el sexismo que se cruzan para formar un todo singular y específico.

Antes de terminar, es oportuno mencionar alguna vía para seguir investigando sobre el tema. Como ya se ha mencionado en el capítulo 2, la investigación feminista sobre la comunicación trata de examinar cómo se representan las relaciones de género, pero también cómo les da sentido la audiencia y cómo los/as profesionales de los medios de comunicación contribuyen a perpetuar las desigualdades de género (Mendes y Carter 2008). Este trabajo se ha focalizado particularmente en el primer objetivo, pero sería muy interesante investigar los otros dos objetivos. Primero, se podría buscar averiguar en que forma le han dado sentido a IMDY la audiencia, y así diseñar y llevar a cabo la investigación desde la perspectiva del análisis de la recepción del público, para valorar el impacto que ha tenido la serie en los/as espectadores/as. Por otro lado, sería interesante analizar en qué medida Michaela Coel y sus equipos, como profesionales de los medios de comunicación, contribuyen a derribar y transformar las desigualdades de género en su campo.

Concluiremos con estas palabras: “desde el primer minuto en que empecé a ver *I May Destroy You*, supe que lo recomendaría ampliamente, lo compartiría, incluso lo enseñaría. Las series pueden mostrarnos un espejo y, al hacerlo, invitarnos a cuestionarnos como individuos” (Padjemi 2021a: 23) porque resuenan especialmente bien en el caso de IMDY, que es, sin duda alguna, una serie que nos pone ante un espejo y nos invita a cuestionarnos sin mirar hacia otro lado.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Araya Gamboa, Ronny. (2011). El papel de la teoría crítica en la investigación educativa y cualitativa. *Diálogos educativos*, (21), 48-64.
- Bachmann, Ingrid, & Eckert, Stine. (2021). Introduction: Squaring Feminist Scholarship with Media and Communications Studies. In *Reflections on Feminist Communication and Media Scholarship* (pp. 1-12). Routledge.
- Barbero, Jesús Martín. (1986). *La telenovela en Colombia: Televisión, melodrama y vida cotidiana*. Bogotá: Diálogos.
- Barel, Sophie, Fischer, Quentin, Gueguen, Jean, Keller, Damien, Kernec'h, Yannick, Massuet, Jean-Baptiste, & Thouvenel, Eric. (2019). La sérialité aux bords de la fiction télévisée, ou l'intermédialité comme mise en crise du "tout narratif" sériel. *TV/Series*, (15).
- Benson-Allott, Caetlin. (2020). How *I May Destroy You* reinvents rape television. *Film Quarterly*, 74(2), 100-105.
- Berton, Mireille, & Boni, Marta. (2019). Comment étudier la complexité des séries télévisées?: vers une approche spatiale. *TV/Series*, (15).
- Brey, Iris. (2020). *Le regard féminin-Une révolution à l'écran*. Média Diffusion.
- Burgos Hernández, Vera. (2017). *La representación de la violencia de género en el cine español (1997-2011): procesos de victimización, marcos de reconocimiento y estrategias narrativas* (Tesis doctoral, Universitat Jaume I).
- Butler, Judith. (2007). *Gender Trouble* (2ª ed.). Routledge. (Original work published 1990).
- Campbell, Rebecca, & Raja, Sheela. (1999). Secondary victimization of rape victims: Insights from mental health professionals who treat survivors of violence. *Violence and victims*, 14(3), 261-275.
- Chaudhuri, Shohini. (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Routledge.
- Coel, Michaela. (2018, Agosto 23). *Post-MacTaggart Interview* [Speech audio recording]. BroadcastNow. <https://www.broadcastnow.co.uk/broadcasters/michaela-coel-mactaggart-lecture-in-full/5131910.article>
- Coel, Michaela., Clarke, Phil., Troni, Roberto., Miller, Sam., & McLellan, Jo. (Executive Producers). (2020). *I May Destroy You* [TV series]. Various Artists Limited; FALKNA Productions.
- Cuklanz, Lisa. M. (2013). Mass media representation of gendered violence. *The Routledge companion to media & gender*, 32-41.
- Cuklanz, Lisa. (2016). Feminist theory in communication. *The international encyclopedia of communication theory and philosophy*, 1-11.
- Cuklanz, Lisa. (2020). Media Representation of Rape and Sexual Assault. *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication*, 1-5.
- Cue Davis, Kelly, Stappenbeck, Cynthia. A., Masters, N. Tatiana., & George, William. H. (2019). Young women's experiences with coercive and noncoercive condom use resistance: examination of an understudied sexual risk behavior. *Women's Health Issues*, 29(3), 231-237.

- De Haas, Caroline. (2021). *En Finir avec les Violences Sexistes et Sexuelles. Manuel d'Action*. Editions Robert Laffont.
- De Lauretis, Teresa. (1987). *Technologies of gender: essays on theory, film and fiction*, Bloomington, Indiana University Press.
- Doane, Mary Ann. (1982). Film and the masquerade: Theorising the female spectator. *Screen*, 23(3-4), 74-88.
- Donovan, Roxanne, & Williams, Michelle. (2002). Living at the intersection: The effects of racism and sexism on Black rape survivors. *Women & Therapy*, 25(3-4), 95-105.
- Dow, Bonnie J., & Condit, Celeste. M. (2005). The state of the art in feminist scholarship in communication. *Journal of communication*, 55(3), 448-478.
- Dupont, Barbara. (2014). Une réponse aux tensions post-féministes : l'empowerment de Grey's Anatomy. *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En linea], (4).
- Dupont, Barbara. (2018). " This is me not caring": la négociation des compétences dites féminines dans le monde professionnel de *the good wife*. *Genre en séries. Cinéma, télévision, médias*, (8).
- Ellin, Abby. (2019, Abril 23). *Is Sex by Deception a Form of Rape?*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2019/04/23/well/mind/is-sex-by-deception-a-form-of-rape.html>
- Esquenazi, Jean-Pierre. (2013). Pouvoir des séries télévisées. *Communication. Information médias théories pratiques*, 32(1).
- Esquenazi, Jean-Pierre. (2015a). Introduction. *Écrans. L'analyse des séries télévisées*, 2(4), 11-16.
- Esquenazi, Jean-Pierre. (2015b). Histoires sans fin des séries télévisées. *Sociétés & Représentations*, (1), 93-102.
- European Monitoring Centre for Drugs and Drug Addiction (EMCDDA). (Marzo 2008). *Sexual assaults facilitated by drugs or alcohol*. https://www.emcdda.europa.eu/publications/technical-datasheets/dfsa_en
- Ferrer Pérez, Victoria. A., & Bosch Fiol, Esperanza. (2005). Introduciendo la perspectiva de género en la investigación psicológica sobre violencia de género. *Anales de Psicología/Annals of Psychology*, 21(1), 1-10.
- Gaines, Jane. (1986). White privilege and looking relations: Race and gender in feminist film theory. *Cultural Critique*, (4), 59-79.
- Gámez Fuentes, María José. (2012). Sobre los modos de visibilización mediático-política de la violencia de género en España: consideraciones críticas para su reformulación.
- Gámez Fuentes, María José; Gómez Nicolau, Emma y Maseda García, Rebeca. (2016). Celebrities, violencia de género y derechos de las mujeres: ¿hacia una transformación del marco de reconocimiento?. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, 833-852.
- Gámez Fuentes, María José y Maseda García, Rebeca. (2018a). The Configuration of Gender Violence: A Matrix to Be Reloaded. *In Gender and Violence in Spanish Culture: From Vulnerability to Accountability* (pp. 1-18). Ed. Peter Lang.
- Gámez Fuentes, María José y Maseda García, Rebeca. (2018b). No More Victims: Changing the Script. *In Gender and Violence in Spanish Culture: From Vulnerability to Accountability* (pp. 213-219). Ed. Peter Lang.

- Gámez Fuentes, María José, & Núñez Puente, Sonia. (2013). Medios, ética y violencia de género: más allá de la victimización/Media, ethics and gender-based violence: moving beyond victimization. *Asparkia. Investigación feminista*, (24), 145-160.
- Garrido, Rocío, & Zapsi, Anna. (2021). Archetypes, Me Too, Time's Up and the representation of diverse women on TV. *Comunicar*, 29(68), 21-33.
- Haskell, Molly. (2016). *From reverence to rape: The treatment of women in the movies* (3rd ed.). University of Chicago Press. (Original work published 1973).
- Haut Conseil à l'Égalité entre les Femmes et les Hommes (HCE). (2022). *Repères statistiques*. <https://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/violences-faites-aux-femmes/reperes-statistiques/>
- Hole, Kristin Lene, Jelača, Dijana, Kaplan, E. Ann, and Petro, Patrice (2016). Introduction. Decentering feminist film studies. In *The Routledge Companion to Cinema & Gender* (1-12). Routledge.
- Hollinger, Karen. (2012). *Feminist film studies*. Routledge.
- hooks, bell (1992). *Black Looks: Race and Representation*. London: Turnaround
- Ison, Jess. (2019). 'It's not just men and women': LGBTQIA people and #MeToo. In *#MeToo and the politics of social change* (pp. 151-167). Palgrave Macmillan, Cham.
- Jah Njiké, Axelle. (Marzo, 2022). Et ne sommes-nous pas des filles ? *La Déferlante*, 5, 83-87.
- Johnston, Claire. (2014). Women's cinema as countercinema (UK, 1973). En Scott MacKenzie (Eds.), *Film manifestos and global cinema cultures: A critical anthology* (pp. 347-356). University of California Press.
- Jung, Alex E. (2019, Febrero 1). *Michaela Coel Isn't Going to Tweet This. The Chewing Gum creator on racial fetishes, Brexit, avoiding Twitter, and Black Earth Rising*. Vulture. <https://www.vulture.com/2019/02/michaela-coel-black-earth-rising-chewing-gum-interview.html>
- Jung, Alex E. (2020, Agosto 24). *How Michaela Coel Wrote I May Destroy You's Dreamlike Ending*. <https://www.vulture.com/2020/08/i-may-destroy-you-ending-explained-michaela-coel.html>
- Kaplan, E. Ann. (1983). Is the gaze male? In E. Ann Kaplan (ed.), *Women & film. Both sides of the camera* (pp. 23-35). Routledge.
- Kaplan, E. Ann. (2005). *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick, New Jersey, y London: Rutgers UP.
- Kelly, Liz. (1987). *The Continuum of Sexual Violence. Women, Violence and Social Control*, 46–60.
- La Vanguardia. (2021, noviembre 29). *¿Qué es el GHB? La droga de las violaciones que está presente en los bares del centro de Sevilla*. <https://www.lavanguardia.com/local/sevilla/20211129/7896063/ghb-droga-violaciones-presente-bares-zona-centro-sevilla.html>
- Lazar, Michelle. 2007. Feminist Critical Discourse Analysis: Articulating a Feminist Discourse Praxis, *Critical Discourse Studies*, 4(2), 141-164.
- Le Breton, Marine. (2021, Enero 22). *#MeTooGay : pourquoi la parole a eu tant de mal à se libérer*. Huffington Post. https://www.huffingtonpost.fr/entry/metoo-gay-pourquoi-la-vague-metoo-devait-aussi-atteindre-la-communaute-gay_fr_600a9d07c5b6f401aea36d2c

- Lécossais, Sarah. (2020). Les séries télévisées, territoires du genre. *Recherches féministes*, 33(1), 17-34.
- Belga. (2021, novembre 12). #Balancetonbar: un appel au boycott des bars et clubs ce vendredi. *Le Soir*. <https://www.lesoir.be/405974/article/2021-11-12/balancetonbar-un-appel-au-boycott-des-bars-et-clubs-ce-vendredi>
- McQuail, Denis. (1996). Introducción a la teoría de la comunicación de masas.
- Mendes, Kaitlynn., & Carter, Cynthia. (2008). Feminist and gender media studies: A critical overview. *Sociology Compass*, 2(6), 1701-1718.
- Moorti, Sujata. (2002). *Color of rape: Gender and race in television's public spheres*. SUNY Press.
- Mulvey, Laura. (1989). Visual pleasure and narrative cinema. In *Visual and other pleasures* (pp. 14-26). Palgrave Macmillan, London.
- Noguero López, Fernando. (2002). El análisis de contenido como método de investigación. *Enclave pedagógica*, 4.
- Ochefu, Christine (2020, Octubre 4). *I May Destroy You: lessons for environmentalism*. It's Freezing in LA!. <https://www.itsfreezinginla.co.uk/post/i-may-destroy-you>
- Oliver, Kelly. (2001). *Witnessing: beyond recognition*. University of Minnesota Press.
- Oliver, Kelly. (2004). Witnessing and testimony. *parallax*, 10(1), 78-87.
- Ott, Brian L., & Mack, Robert. L. (2020). *Critical media studies: An introduction*. John Wiley & Sons.
- Padjemi, Jennifer. (2021). *Féminisme & Pop Culture*. Editions Stock.
- Padjemi, Jennifer. (Diciembre 2021a). Pourquoi il faut absolument voir la série *I May Destroy You*. *La Déferlante*, 4, 22-23.
- Projansky, Sarah. (2001). *Watching rape: Film and television in postfeminist culture*. NYU Press.
- Rape, Abuse & Incest National Network (RAINN). (2008). *Rape Trauma Syndrome*. <https://www.justice.gov/file/1121326/download>
- Rape, Abuse & Incest National Network (RAINN). (n.a.). *Drug-Facilitated Sexual Assault*. <https://www.rainn.org/articles/drug-facilitated-sexual-assault>
- Smith, Jason. A. (2017). Textual analysis. *The International Encyclopedia of Communication Research Methods*, 1-7.
- Steiner, Linda. (2014). Feminist media theory. *The Handbook of media and mass communication theory*, 359-379.
- Tanguy, Youen. (2021, Marzo 24). #MeTooGay: pourquoi les hommes gays sont particulièrement exposés aux violences sexuelles. *Huffington Post*. https://www.huffingtonpost.fr/entry/metoo-gay-pourquoi-les-hommes-gays-sont-particulierement-exposes-aux-violences-sexuelles_fr_6058b979c5b6bd95117ed5c8
- Targonskaya, Anna (n.a.). What Is Stealthing? *And What To Do If It Happens To You*. Flo.Health. <https://flo.health/menstrual-cycle/sex/sexual-health/what-is-stealthing#is-stealthing-illegal?>
- Television Academy. (2021). *Writing for a Limited or Anthology Series or Movie: 73rd Emmys* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=7FI6kwRFrtU>
- Thornham, Sue. (Ed.). (1999). *Feminist film theory: A reader*. NYU Press.

- Tuchman, Gaye. (2000). The symbolic annihilation of women by the mass media. In *Culture and politics* (pp. 150-174). Palgrave Macmillan, New York.
- Zurian Hernández, Francisco, A., & Herrero Jiménez, Beatriz. (2014). Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. *Área abierta*, 14(3), 5-21

7. Anexos

1. Episode 7, 00:00:20-00:01:59

Well, Bob probably does think that you are crazy. He thinks this is all a little uncalled for and this personal space thing is all going a bit too far. And he's very confident in his view because he's gone exploring to see for himself what boundaries and violations these women might be banging on about, because Bob's thorough. And on his explorations, Bob found the line that separated him from everything else. Rather than crossing it, he tiptoed on it, and he experienced this feeling of being on the boundary... on the border... right on the line of being neither in one place or another, and saw how, in this grey area, where nothing is quite clear, no-one could BE clear... we can't articulate, we fuddle our words, we can't pinpoint exactly what it was he did that we felt was so wrong. So yeah, Bob thinks you're crazy. Yeah, he thinks he's the smartest man in the room who knoweth all things, because Bob has observed the detail. We have to start observing Bob... telling him... we do see the detail. We see you, Bob. And if we see you, it means we are right there with you, tiptoeing in line, right behind you, and in that place, where rules, clarity, law, and separation cease to exist, we will show you exactly what we mean by violation.