



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Entre la sátira y la parodia : un acercamiento analítico a la serie Crazy ex-girlfriend

Autores (en el caso de tesis y directores):

Magali Bianca Mignone

Oswaldo Beker, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2022

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Tesina de investigación:

***Entre la sátira y la parodia: un acercamiento analítico a la serie
Crazy ex-girlfriend***



Magali Bianca Mignone

Tutor: Osvaldo Beker

Ciencias de la Comunicación Social

UBA

2021

Agradecimientos

A mi tutor, Osvaldo Beker, por guiarme a lo largo de esta travesía que ha sido la construcción de una tesina de grado. Pocas veces he conocido a una persona tan paciente, amorosa y dedicada. Gracias por asesorarme y acompañarme cada vez que lo requirió la ocasión.

A mis padres, por ayudarme económicamente y permitirme enfocarme en mis estudios, así como alentarme para seguir adelante. Creo que pocos son los que tienen la fortuna de tener personas como Karina Ulens y Marcelo Mignone en sus vidas.

A todo el cuerpo docente de la UBA que, a lo largo de estos años, me formó y dotó de capacidad de pensamiento crítico.

Índice de contenido

Introducción	5
Acerca de la serie	7
Acerca del humor, la sátira y la parodia	9
Las representaciones clásicas del amor y el género romántico	12
La configuración de los aspectos psicológicos y su desmitificación	25
La arquetipización y estereotipación usual de los cuerpos físicos	40
La naturalización del sexo y la sexualidad	47
El uso de lo escatológico como subgénero	56
El abordaje de temáticas de la agenda feminista	62
Consideraciones finales	71
Bibliografía	73

Lista de figuras

Figura 1. Comparación visual entre el clip de la serie <i>Crazy ex girlfriend</i> y la película <i>Aladdín</i> .	19
Figura 2. Comparación visual entre el clip de la serie <i>Crazy ex girlfriend</i> y la película <i>Cómo perder un hombre en 10 días</i> .	24
Figura 3. Comparación visual entre el clip de la serie <i>Crazy ex girlfriend</i> y la canción de Carrie Underwood “before he cheats”.	27
Figura 4. Comparación visual entre el clip de la serie <i>Crazy ex girlfriend</i> y el video musical de Taylor Swift “Out of the woods”.	28
Figura 5. Comparación visual entre el clip de la serie <i>Crazy ex girlfriend</i> y el clip musical de Kid Rock “So hott”.	28
Figura 6. Comparación visual entre el clip de la serie <i>Crazy ex girlfriend</i> y la canción de Eminem “Without me”.	31
Figura 7. Comparación visual entre el clip de la serie <i>Crazy ex girlfriend</i> y la canción “Bonjour tristesse” de Juliette Greco.	35
Figura 8. Comparación visual entre el clip de la serie <i>Crazy ex girlfriend</i> y la canción “No one is alone” de Bernadette Peters.	36
Figura 9. Fragmentos de comentarios de YouTube relativos al vídeo clip de la serie <i>Crazy ex girlfriend</i> .	38
Figura 10. Fragmentos de comentarios de YouTube relativos al video clip de <i>Crazy ex girlfriend</i> .	39
Figura 11. Imagen ilustrativa de los cuerpos físicos de Valencia y Rebecca, respectivamente	42
Figura 12. Comparación visual del clip de la serie <i>Crazy ex girlfriend</i> y el de la película <i>Blanca nieves y los 7 enanitos</i> .	47
Figura 13. Comparación visual entre el clip de la serie <i>Crazy ex girlfriend</i> y el clip musical “Love sex magic” de Ciara y Justin Timberlake.	49
Figura 14. Comparación visual entre la escena de la serie <i>Crazy ex girlfriend</i> y la escena de la película <i>50 sombras de Grey</i> .	52
Figura 15. Comparación visual entre el clip de la serie <i>Crazy ex girlfriend</i> y el de la película <i>¿Quién engañó a Roger Rabbit?</i>	54
Figura 16. Comparación visual entre el clip de la serie <i>Crazy ex girlfriend</i> y la canción “I kissed a girl” de Katy Perry.	55

Figura 17. Representación visual de los diversos utensilios a utilizar para “arreglarse”. 64

Figura 18. Comparación visual entre el clip de *Crazy ex girlfriend* y la canción “Worth it” de Fifth Harmony. 67

Introducción

El objetivo central de esta tesis es caracterizar la representación del humor en la serie norteamericana *Crazy ex-girlfriend* a través de un acercamiento de naturaleza discursiva. Para llevar a cabo este trabajo se utiliza, como marco teórico, una serie de textos vinculados con el humor, en específico lo satírico, lo paródico y lo irónico. Antes que nada, nos parece pertinente aclarar que los géneros, conforme con Oscar Steimberg, son

“(…) textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social”.¹

¿Qué quiere decir esto? Que los géneros son creados por una cultura, no inventados artificialmente, permiten discriminar textos u objetos culturales y se encuentran, como menciona también Mijail Bajtín², constituidos dentro de “moldes de previsibilidad social”, tienen “horizontes de expectativa”, es decir que son previsibles y con leyes marcadas acerca de lo que se espera encontrar en ellos.

Con relación a esto, aclaramos que el análisis de la serie *Crazy ex girlfriend*, llevado a cabo en estas páginas, trata de forma constante géneros como el cómico y el satírico, entre otros. Y para demostrar su pertenencia a estos géneros se busca, en este material audiovisual, las marcas “previsibles” y pautadas que los definen, a través de un análisis de sus rasgos retóricos, temáticos y enunciativos.

De esta forma, nuestros objetivos son: analizar los rasgos humorísticos de la serie, investigar cuáles son sus rasgos retóricos, temáticos y enunciativos, y examinar y delimitar qué representaciones sociales son problematizadas por el género. Abordar esto, a partir de una perspectiva discursiva, es sumamente pertinente para las Ciencias Sociales puesto que el humor es un tópico recurrente a lo largo de muchas culturas, una forma particular de comunicar masivamente temas existentes en la sociedad, problematizarlos y romper con tabúes y estigmas que aún perduran en la actualidad. Consideramos importante, desde una perspectiva comunicacional,

¹ Steimberg, 1998, p.41.

² Bajtín, 1982.

prestarle una mayor atención al mundo del humor y de lo cómico. Como escribe José Luis Veira

“(…) el humor requiere un intercambio comunicativo (…) es un hecho social, lo cual quiere decir que es un fenómeno con las mismas características propias a todo fenómeno social: es universal (está extendido por la mayoría de los grupos y culturas), está condicionado socialmente (variables como la edad, el sexo la religión, el país, estudios, etc., son determinantes en su aparición y formas) y ejerce cierta presión sobre el grupo: en todas las sociedades existen normas implícitas acerca de qué tipos de situaciones sociales son adecuadas para introducir el humor y en cuáles el humor o lo cómico puede ser mal recibido”.³

De esta forma, se deduce su importancia para el mundo de la comunicación, debido a su gran potencialidad de impacto sobre la sociedad. También es interesante surrayar que *Crazy ex-girlfriend* es una producción estadounidense, transmitida a través de la plataforma Netflix. ¿Por qué analizar este material en concreto? La realidad es que hoy en día, en palabras de Mansilla, Rey y Cuenca, Netflix “es un medio de comunicación masivo y motor de cambios culturales y sociales”.⁴ Su alcance es global y masivo y, como menciona Laura Siri,

“(…) el primer país del mundo donde Netflix avanzó luego de consolidar su posición en Estados Unidos fue Canadá. En 2011 se lanzó en América Latina. En 2012 lo hizo en Reino Unido, Irlanda, Suecia, Dinamarca, Noruega y Finlandia. En 2014 continuó su expansión con Austria, Bélgica, Francia, Alemania, Luxemburgo y Suiza. Recién en 2015 llegó a Japón, Nueva Zelanda, España, Italia y Portugal”.⁵

De esta forma, se comprueba empíricamente que, gracias a este medio, existe una gran posibilidad de que nuestro material de estudio llegue a gran parte de la población y pueda tener efectos en ella, permitiéndonos hablar de “la sociedad” de una forma un poco más aproximativa a lo largo del análisis. Después de todo, teniendo en cuenta el concepto de “aldea global” de Marshall McLuhan, autor mencionado en el texto de Teresa Pérez, “los medios de comunicación electrónicos

³ Veira, 2018, p.4.

⁴ Mansilla, Rey y Cuenca, s.f, p.1.

⁵ Siri, 2016, p.9.

eliminan las barreras geográficas”.⁶ Una persona de un país es susceptible de consumir y entender lo mismo que una de otro país.

El análisis efectuado en estas páginas se relaciona además de forma directa con tópicos relativos al mundo de la comunicación, dado que se tratan aquí cuestiones analizadas en áreas de las ciencias de la comunicación social: Semiótica, con cuestiones como categorizaciones del género, el estilo, rasgos retóricos, temáticos y enunciativos, y más; Psicología, especialmente con relación al psicoanálisis y su visión global del movimiento feminista; Seminario de Cultura Popular y Masiva, especialmente con los análisis del melodrama y el revisionismo histórico de la cultura en diversos medios y formatos; y el Seminario de Televisión y Crítica de Medios, con el enfoque crítico de los medios audiovisuales.

En cuanto a la organización, en la primera sección de esta tesis se ofrece una breve introducción de la serie donde se explica, mediante un análisis discursivo, cómo está compuesta, cuál es la trama principal, quiénes son sus personajes principales, etc. Luego, se define qué es la risa, el humor, la sátira, la parodia y la ironía, conceptos que se utilizan y refuerzan a lo largo de este trabajo. En la segunda sección, se desarrolla el análisis *per se* de la serie, a través de diversos núcleos temáticos: el amor, lo psicológico, los estereotipos, la sexualidad, lo escatológico y el feminismo. Finalmente, habrá lugar a consideraciones finales sobre todo lo analizado y se posibilita la apertura de nuevos interrogantes.

Acerca de la serie

Crazy Ex-Girlfriend es una serie de televisión estadounidense que combina elementos de comedia romántica, musical, drama y sátira emitida. Fue emitida por The CW a partir del 2015 y creada por Rachel Bloom y Aline Brosh McKenna, interpretando Bloom el papel principal. La serie cuenta la historia de Rebecca Nora Bunch, una exitosa abogada de Manhattan que busca el amor de forma impulsiva. Luego de una crisis nerviosa, deja Nueva York y se instala en West Covina, California. Una vez allí, busca volver con su antiguo novio Josh, con quien había tenido un romance de verano. A esta situación se une Greg, el mejor amigo de Josh,

⁶ McLuhan en Pérez, 2012, p.3.

que muestra sentimientos contradictorios por Rebecca y Paula, la nueva mejor amiga de Rebecca que la ayudará a recuperar a Josh.

A los fines de este trabajo, es pertinente sintetizar *Crazy ex girlfriend* por medio de los personajes que la componen, a través del llamado “modelo actancial”, puesto que, a lo largo del análisis, se propone un acercamiento de naturaleza sociodiscursiva. Roland Barthes hizo alusión a este modelo al hablar del “segundo nivel” de los tipos de operaciones de producción de sentido, declarando que “el segundo nivel es el de las acciones, que es el que incluye a los personajes (...) en cada uno de los textos se encuentran unos sujetos concretos, marcados por unos atributos característicos”.⁷ Respecto al “modelo actancial”, y de acuerdo con Ligia Saniz, esta noción “presenta la ventaja de ya no separar artificialmente a los personajes y la acción, sino de revelar la dialéctica y el paso progresivo de uno a otro”⁸. El modelo actancial proporciona una nueva visión del personaje y, así, este se convierte en una entidad que pertenece a un sistema global de acciones. ¿Por qué “actancial”? Porque justamente propone la existencia de “actantes” que “designan los roles fundamentales y abstractos en tanto que son susceptibles de funciones específicas, determinadas en una estructura actancial de opuestos: sujeto/objeto, destinador/destinatario, ayudante/opositor”.⁹

¿Cómo se aplica esto a la serie objeto de nuestro estudio? De acuerdo con el modelo de Algirdas Julien Greimas, del que se tiene referencia siempre como creador de este sistema, se definen los personajes del siguiente modo: existe un sujeto (que podría pensarse aquí como el personaje principal, Rebecca Bunch, abogada exitosa) que desea un objeto (en este caso, bien podría ser el ser amada por Josh Chan, su novio de adolescencia, con el que se reencuentra años más tarde y al que decide reconquistar). Rebecca cuenta con la colaboración de un ayudante (su amiga Paula, que trabaja con ella y la ayuda a pensar cómo hacer para reconquistar a Chan) y tiene, a su vez, un oponente (que durante la primera temporada bien podría ser Valencia, la actual novia de Josh, que le ordena a su novio no volver a verla). El destinador (el motivo que mueve al sujeto a querer conseguir el objeto) es un elemento complejo, pues tiene que ver con la psicología de Rebecca y lo que ella llama sus “traumas de infancia”. Esto podría estar

⁷ Alonso y Fernández, 2006, p. 20.

⁸ Saniz, 2008, p. 92.

⁹ Ídem.

asociado con su padre, que la abandonó de joven (motivo por el que empezó a buscar, desesperadamente, la aprobación y el amor incondicional de otros hombres). Finalmente, podría considerarse a grandes rasgos que el destinatario es ella misma, puesto que es quien se beneficia si consigue el objeto.

Por otro lado, se parte de la premisa de que la serie puede ser encasillada como perteneciente al “género satírico”. Los géneros en sí constan de rasgos retóricos, temáticos y enunciativos: dentro de los rasgos retóricos, existen las “macroconfiguraciones”, que pueden ser de narración, descripción o argumentación. En este caso, la serie cuadra dentro de la categoría de narración, estando el texto ordenado cronológicamente. El tiempo narrado está ubicado en un espacio entre el 2010 y el 2020, y el tiempo de narración es de, aproximadamente, 40 minutos por capítulo.

A nivel de las “microconfiguraciones”, aparecen diversas figuras retóricas, tales como la metáfora, la ironía y la hipérbole, que iremos viendo en mayor detalle a lo largo de este trabajo. Luego, el planteo de la diégesis muy bien podría estar constituido por “el amor obsesivo” y la idea inspiradora bien podría ser “lo que sucede cuando uno se obsesiona con un amor no correspondido”. Finalmente, a nivel enunciativo, la serie cuenta con un tipo de enunciación marcada, puesto que presenta muchos indicios y evidencias de que se trata de una producción (que hay alguien que la hizo): se observa, claramente, que las escenas son filmadas con cámaras de buena calidad, estáticas, con una trama pensada y ordenada cronológicamente. En cuanto a la enunciación, Rebecca, además de ser personaje, es narradora, lo que convierte al texto en una narración enmarcada. Y, en lo que al enunciatario respecta, la figura a la que se dirige el texto está compuesta de dos tipos de públicos: aquellos capaces de interpretar las alusiones de la serie, y los que disfrutaban, pasivamente, de su humor.

Acerca del humor, la sátira y la parodia

Para una mejor comprensión de los conceptos utilizados a lo largo de esta tesina, será oportuno definir cada uno por separado. La risa, según el DRAE, es el

“movimiento de la boca y otras partes del rostro que demuestra alegría”.¹⁰ De este modo, históricamente y de acuerdo con Javier Camacho, “el humor y la risa son manifestaciones humanas que pueden rastrearse en todas las culturas desde hace milenios”.¹¹ Por ejemplo, cuando las vemos en distintos pasajes bíblicos tienen dos aspectos fundamentales: existe “una risa buena y feliz que se relaciona con la alegría y el placer, y una risa burlona y desenfrenada, aquella mediante la que el poderoso se ríe del débil, el triunfador del perdedor y el sano del enfermo”.¹² En la Grecia clásica, “el núcleo de la retórica clásica para los discursos y escritos cómicos aparecieron primeramente en Platón y Aristóteles”.¹³ Para Platón, era necesario limitar la risa, pues el hombre virtuoso no debía reírse, mientras que, por su parte, Aristóteles reconocía “un principio estético en la risa, señalando la diferencia entre la comedia injuriosa y adecuada”¹⁴.

Al definir el humor, es posible observar el tratamiento que recibió por parte de diferentes corrientes. Por ejemplo, la teoría psicoanalítica señala que el propósito del humor es “descargar la tensión nerviosa excesiva, que cuando [esa tensión] se acumula debe ser liberada en formas socialmente aceptables”.¹⁵ Por su parte, la “teoría del desprecio” indica que el humor se usa para agredir y mostrar poder, y la teoría de la excitación explica el humor por su placer a nivel fisiológico. Asimismo, según la teoría de la inversión, el humor es “una actividad lúdica, que crea un mundo privado, protege a las personas y les da seguridad psicológica”.¹⁶

De acuerdo con José Luis Veira, el humor mantuvo, a lo largo de la historia, una posición peculiar respecto con la cultura dominante: “se mantuvo como una realidad paralela al mundo de lo ‘serio’ y representó siempre el mundo de lo ‘no serio’, de la broma, la burla y la parodia”¹⁷, lo que configuró una realidad paralela, en la que “las emociones y las restricciones sociales quedaban momentáneamente en suspenso”.¹⁸ Esto mismo puede observarse en los escritos de Bajtín, que aclara: “el mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura

¹⁰ Diccionario de la Real Academia Española [DRAE], 2001, párr. 1.

¹¹ Camacho, 2003, p. 1.

¹² *Ibíd.*, p. 4.

¹³ *Ibíd.*, p. 7.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 9.

¹⁵ Reyes, 2010, p. 330.

¹⁶ *Ídem.*

¹⁷ Veira, 2018, p. 2.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 3.

oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época”.¹⁹ Para el autor, “todos los ritos y espectáculos organizados de forma cómica [...] parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida”²⁰.

El humor, señala Veira, así como la religión, la magia o la fantasía infantil, forma “una realidad aparte, una parcela finita de significado”²¹, a la que se puede entrar y de la que se puede salir en el transcurso de la vida diaria. Así, cuando los individuos leen algo humorístico, cuentan un chiste o asisten a una comedia, son “trasladados a un mundo de significados propios que habitualmente contradicen los valores y normas de la vida cotidiana”.²² Pese a ello, el hecho de que el humor y lo cómico representen un mundo aparte y una parcela finita de significados no implica que no tengan relación con la vida cotidiana, sino todo lo contrario: “nos enfrenta a dos cuestiones básicas: ¿a qué se debe la intrusión del humor en nuestras vidas y qué efectos tiene dicha intrusión en la estructura social dominante?”.²³ En el presente trabajo se develan tentativas de respuestas a estas preguntas, ejemplificadas con fragmentos de la serie escogida.

Por otro lado, la sátira, según el DRAE, es una “composición [...] cuyo objeto es censurar o ridiculizar a alguien o algo. Discurso o dicho agudo, picante y mordaz, dirigido a censurar o ridiculizar”.²⁴ La sátira hace uso del humor, la ironía, la parodia y el sarcasmo para criticar algo o poner en ridículo ciertos hábitos humanos, lo que obliga a reflexionar acerca de eventos o problemas desde un nuevo punto de vista. En definitiva, se trata de una forma de narración que combina una actitud crítica con humor en un intento por mejorar la humanidad y sus instituciones.

Por su parte, la parodia es la imitación de algo (un film o un libro), con la intención de burlarse de ello. Se trata, como plantea Acevedo, de una “imitación burlesca de un género, de una obra artística o literaria, del estilo de un escritor, o de los gestos o manera de ser de una persona”.²⁵ Igualmente, Theodor Verweyen, comenta Linda Hutcheon, explica que existen dos categorías en las teorías sobre la parodia: “aquellas que la definen en términos de su naturaleza cómica y aquellas que eligen

¹⁹ Bajtín, 1990, p. 4.

²⁰ *Ibíd.*, p. 5.

²¹ *Ídem.*

²² Veira, 2018, p. 4.

²³ *Ídem.*

²⁴ DRAE, 2021.

²⁵ Acevedo, s.f., p. 1.

poner de relieve su función crítica, pero ambas tienen en común el concepto de ridículo (...) la parodia convierte al modelo en ridículo”.²⁶ No obstante, aunque la mordacidad “se logre a través del ridículo, es una forma de crítica artística seria”²⁷, y por ello un crítico debe distinguir entre las “parodias que utilizan el texto parodiado como blanco y aquellas que lo usan como arma”.²⁸

Finalmente, la ironía es el uso de palabras cuyo significado es opuesto a su significado usual. Hutcheon señala que “la interpretación de la ironía involucra ir más allá del propio texto”²⁹, pues la función pragmática de la ironía consiste en

“(…) dar cuenta de una evaluación de naturaleza peyorativa. Su burla puede manifestar la usual de las expresiones laudatorias que se emplean para significar un juicio negativo. A nivel semántico, involucra el despliegue de una alabanza manifiesta para ocultar un insulto sarcástico latente”.³⁰

Así, a nivel semántico, la ironía puede ser definida como un señalamiento de la diferencia en el significado, es producida por la superposición de contextos semánticos (lo que se dice/lo que se significa), es decir, hay un significante, pero dos significados.

En la narrativa de la serie *Crazy ex-girlfriend* se observa el uso de diversos elementos retóricos como los citados anteriormente, por lo que se analiza, a continuación, qué aspectos de la sociedad tratan o critican.

Las representaciones clásicas del amor y el género romántico

No cabe duda de que gran parte de la trama de la serie estadounidense *Crazy ex-girlfriend* gira en torno al concepto del amor. Ahora bien, ¿cómo es representado, en general, en películas y series? ¿Qué clichés imperan? ¿Cómo es visto el género romántico desde una perspectiva satírica?

²⁶ Hutcheon, 1981, p. 1.

²⁷ *Ibíd.*, p. 2.

²⁸ *Ídem.*

²⁹ Hutcheon, 2018, p. 2.

³⁰ *Ibíd.*, p. 3.

La serie tiene componentes del género satírico, lo que lleva a pensar la cuestión de los géneros discursivos en sí. Bajtín³¹ afirma que, sin ellos, la comunicación sería imposible, puesto que constituyen “moldes de previsibilidad social”, para que no sea necesario aclarar, constantemente (en un film, por ejemplo), de qué se habla. Los géneros funcionan como “horizontes de expectativa”, es decir, son previsibles y con leyes fuertes, pues hay un acuerdo general sobre qué se encontrará en ellos. Para el autor, “el uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados”³², desde un diálogo cotidiano hasta una novela.

La serie *Crazy ex girlfriend*, parafraseando a Bajtín, se puede definir como un texto perteneciente a un “género discursivo secundario” (nivel en el que figuran novelas, dramas, investigaciones, entre otros). Cabe mencionar que en el proceso de su formación se “absorben y reelaboran diversos géneros primarios (...) y estos participan de la realidad tan solo a través de la totalidad de la novela, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana”.³³ En palabras más sencillas, los géneros discursivos primarios (“bromas, saludos, etcétera”) son absorbidos por los secundarios para clasificar, discursivamente, la realidad. Así, varios elementos plausibles de la cotidianeidad se entrelazan para formar una historia más compleja y duradera con sus propias leyes discursivas: son estos horizontes de expectativa pertenecientes al género y estos clichés los que la audiencia espera encontrar.

Partamos desde una afirmación: la serie contiene componentes del género romántico. Este, al igual que los demás, cuenta con leyes de previsibilidad acerca de lo que se espera encontrar en dicha historia. Como suele ocurrir con las novelas románticas, la historia se desarrolla dentro de un ámbito local, pues se trata de un amor localizado y limitado geográficamente (West Covina, California, un pueblo “al que nadie desearía mudarse”). Esto aporta varios elementos a la trama, como costumbres locales que le permiten al personaje saber dónde su amado va a estar o conocer amigos suyos “por accidente”. Se puede pensar, como ejemplo, el momento en que Rebecca Bunch, la protagonista, conoce por azar al bartender Greg, en un bar llamado Homebase. Allí se entera de que este es amigo de Josh (ex

³¹ Bajtín, 1982.

³² Bajtín, 1982, p. 3.

³³ Ídem.

novio del que sigue enamorada), encuentro que más tarde le permitirá asistir a una fiesta en donde tendrá esperanza de poder reencontrar a su antiguo amor.

Pronto se observa lo satírico en este hecho de aparente “romanticismo”: Rebecca no se encuentra “por casualidad” con Josh o por el hecho de vivir cerca (se muda a ese pueblo con el propósito de volver a verlo, se hace amiga de sus amigos para estar en las mismas fiestas que él y asiste a todos los eventos locales a los que él asiste). El componente romántico de dicho género es tomado por la sátira para poner en evidencia una realidad: no se puede esperar encontrarse con una persona “por casualidad” (como se muestra en muchos films), sino que son necesarias medidas de búsqueda activa, que llegan al borde de la obsesión. Hutcheon señala que “la ironía, la parodia y la sátira, apuntan todas ellas a un blanco y el lector no queda exento de ello”.³⁴ ¿Cuál es este “blanco”? Justamente, las películas románticas que desvirtúan la realidad y la audiencia que se deja engañar por lo que muestran.

En términos generales, las tramas del género romántico implican, casi siempre, una historia amorosa entre dos participantes, donde se atraviesan las principales etapas de la concepción del amor (como el cortejo y el matrimonio). Además, suele haber obstáculos que impiden su continuidad, como la infidelidad, la incompatibilidad, el amor-odio, la enfermedad, el dinero, la discriminación social y la intervención de terceros. Ante esto, Beatriz Morales explica que

“(…) las narraciones románticas se interesan o se refieren, de forma casi invariable, a los obstáculos hallados en el camino a la realización de su objetivo. Solemos creer que uno de los aspectos centrales de este tipo de narraciones cinematográficas es la relación sexual, no obstante, el cine no la muestra abiertamente, sino que la historia gira en torno a obstáculos que lo retrasan”.³⁵

Por lo tanto, una de las características más importantes de este género es que los amantes deben pasar por varios impedimentos para poder estar juntos. Morales indica que “si se mantiene el objeto de deseo a una cierta distancia y se enmascara la ausencia del otro, la narración es capaz de sostener el deseo más que

³⁴ Hutcheon, 1981, p. 190.

³⁵ Morales, 2015, p. 30.

satisfacerlo”.³⁶ Respecto al sexo y la sexualidad, uno de los mayores obstáculos que suelen encontrar las heroínas del género a lo largo de la trama es la capacidad de consumir su deseo con la persona a la que aman.

En el caso de la serie, el obstáculo principal se ve materializado en forma de mujer, la novia actual de Josh, Valencia, que es presentada como una muchacha sexy y de mal carácter, desconfiada por naturaleza y posesiva de su novio. Su único objetivo en la vida es ser esposa, vivir con su marido y hacer yoga. Este es el obstáculo que impedirá que Rebecca pueda salir con su objeto de deseo, idea que se ve reforzada cuando, en una salida, Josh le confiesa: “estoy muy atraído por ti, pero estoy con Valencia y me quedaré con ella”. De este modo, el objeto de deseo se mantiene a una cierta distancia y la narración se mantiene en lugar de satisfacerse inmediatamente. Además, así como Valencia surge como “tercero en discordia”, emergen otros “distractores” que figurarán como “triángulos amorosos”, como el caso de Greg, amigo de Josh, que invita a Rebecca a salir y le proporciona la oportunidad de “contentarse con él, aunque solo esté en segundo lugar en su corazón”. Una vez más, lo satírico denuncia aquí el absurdo de los films románticos que, muchas veces, suelen mostrar terceros en discordia como interesados en luchar, en contra de la marea, por una joven que no se muestra en lo absoluto interesada por ellos (o, en palabras del propio Greg en el primer capítulo, “sos bonita, inteligente y me estás ignorando, así que sos obviamente mi tipo”). Se ridiculiza, entonces, esta obsesión de los personajes secundarios por los principales, personas no interesadas en ellos, puesto que justamente su atención está puesta en el co-protagonista. Una potencial explicación a este fenómeno podría deducirse de los textos de Peter Jonason y Norman Li, que señalan que “jugar a hacerse el difícil es una estrategia de apareamiento que algunas personas adoptan para alterar su grado de atractividad y que otros los encuentren deseables como pareja”.³⁷ Implícitamente, esto llevaría la condición de que “no estar disponible” vuelve a la persona más atractiva, lo que coincide con el hecho de que a Rebecca le guste Josh (no disponible porque le gusta Valencia) y a Greg le guste Rebecca (no disponible porque le gusta Josh).

De esta forma, se denuncia, nuevamente, esta construcción y demostración nociva del género romántico de que “se debe perseguir lo inalcanzable”, y a la sociedad por

³⁶ *Ibíd.*, p. 34.

³⁷ Jonason y Li, 2012, p. 459.

reproducirlo. Se podría entonces vislumbrar aquí el rol que la sátira cumple dentro de la sociedad. Según Gyno Mikala, “la sátira pone en evidencia una crítica social (...), pero dentro de una comunidad que es capaz de recuperarse de inmediato, juzgarse a sí misma y transformarse”.³⁸

Paralelamente, y retomando el romance como género, Steve Neal enumera cuatro características principales del romance hollywoodense: la primera de estas características “se centra en el estilo, lugar y función de la excentricidad y de la neurosis”.³⁹ En el género romántico, “la excentricidad aparece como una marca de uno o ambos miembros de la pareja, de manera que se irán curando progresivamente debido al contacto con el otro miembro de la pareja que lo liberará de su excentricidad”.⁴⁰ Nada más fácil de hallar en la protagonista que su costado “excéntrico” (forma de comportarse no común, rara) en lo que refiere a sus aspectos negativos (“sus problemas”) y positivos (“sus virtudes”). En esta sátira, como es de esperar, las “excentricidades” no se limitan a cuestiones como “leer mucho en vez de irse de fiesta” o “jugar al fútbol en lugar de maquillarse”, como suele ocurrir en muchas comedias románticas, sino que se trata de verdaderos problemas. Basta con leer el título de la serie para saber que la protagonista será catalogada como “loca”, posiblemente en referencia a sus comportamientos obsesivos (espíar a Josh por la noche o saber los números de su obra social) y no mostrar ningún pudor a la hora de comentarles a otros sobre sus necesidades fisiológicas o arriesgarse en expediciones arriesgadas (hablarles a todos acerca de su menstruación o tomar píldoras tiradas en el baño, modalidades que comulgan con lo que se denomina “humor escatológico”). Más tarde, se explica que, en realidad, padece de un trastorno de personalidad límite, lo que justifica sus síntomas. En definitiva, es mostrada como “intrépida, dulce, una amiga generosa, a veces un poco mala, irritable y sarcástica”, un complejo de características que la hacen “única” a su manera y no se ajustan, del todo, a los estereotipos del género. Así, la sátira logra romper con el estereotipo de “heroína de comedia romántica clásico” por medio de la hiperbolización de este rasgo “excéntrico”. Para Blanca González, “entre las funciones que desempeñan los estereotipos, la más importante es su valor funcional y adaptativo, pues nos ayudan a comprender el mundo de manera simplificada,

³⁸ Mikala, 2011, p. 17.

³⁹ Neal en Morales, 2015, p. 30.

⁴⁰ ídem.

ordenada, coherente, e incluso nos facilitan datos para una determinada posibilidad de predicción de acontecimientos venideros”.⁴¹ Lo satírico se impone al cortar con este molde de previsibilidad del género romántico, pues “la excentricidad” no es tan simple como se la suele representar.

Además, es importante mencionar un rasgo excéntrico en particular, presentado indirectamente en comedias románticas y representado también en Rebecca: su narcisismo. El personaje presenta una suerte de “yoísmo” en el que todo gira en torno a sus sentimientos y al modo en el que vive o sufre situaciones cotidianas. Su narcisismo es tan predominante que varias veces ignora cómo se encuentran sus amigos o familiares debido a cuán absorta está en su misión romántica. Después de todo, de acuerdo con Rafael Argullol, citado por Irene Achón, “la actitud romántica es individualista, aristocrática y libertaria (...) abomina de toda instancia supraindividual”.⁴² Los héroes románticos abogan por el “yo” y se saben únicos en la mayoría de los casos, se creen solitarios e incomprensidos; su entorno es incapaz de comprender sus sentimientos, cuando en realidad son ellos quienes, muchas veces, se encuentran tan absortos en sus cuestiones que no se percatan de lo que sucede a su alrededor.

Puede pensarse como un ejemplo el film *El diario de una princesa* (2001), en donde Mia (la protagonista) deja plantada a su amiga sin pensarlo dos veces (quien le había pedido, previamente, asistir a su show por cable) para ir a una fiesta en la playa. Esto mismo se observa en varios casos llevados al extremo en *Crazy ex-girlfriend*: basta con pensar, por ejemplo, el momento en el que Paula, su mejor amiga, se enoja con ella por solo pensar en sí misma y en su relación con Josh, sin preocuparse por la amistad ni por su reciente aborto. Lo mismo ocurre cuando la señorita Hernández, mujer que trabaja con ella y que durante dos temporadas se nos presentó como un personaje mudo, finalmente alza la voz y dice “siempre pude hablar, pero tan abstraída estabas en ti misma que nunca te diste cuenta”. En definitiva, este narcisismo muchas veces suele estar presente en las comedias románticas, aunque en este caso es exacerbado con fines críticos y moralizadores. Después de todo, y de acuerdo con Hutcheon, la sátira tiende a tener una “evaluación negativa y un propósito correctivo”.⁴³ Mediante esta sobreexposición de

⁴¹ González, 1999, p. 80.

⁴² Argullol en Achón, 2020, p. 760.

⁴³ Hutcheon, 1985, p.4.

lo “yoico”, se busca denunciar lo problemático de estas actitudes con el objetivo de “desromantizarlas”.

En el género romántico se espera que “la neurosis (...) de uno de los miembros de una pareja se cure (...) gracias al contagio del otro”⁴⁴, reflexiona Neal. Esto lleva a la segunda de sus características: el cambio inevitable que un personaje produce en el otro. Muchas veces, en los films románticos, se espera que el contacto del personaje principal con su interés romántico “lo cure” o lo cambie de alguna forma radical. Es el caso del film *10 cosas que odio de ti* (1999), donde el contacto constante de Patrick con Kat (protagonista) consigue “curarla”, hacer que se permita nuevamente amar a alguien y no mostrar una faceta tan fría y escéptica todo el tiempo. Muchas veces se dice, conforme con Verónica Hefner, que “el amor lo conquista todo”⁴⁵, pues existe la idea de que una pareja “puede recurrir, únicamente, al amor como mecanismo para sobremontar todos los obstáculos”⁴⁶, como si los problemas psicológicos y culturales pudieran, “mágicamente”, esfumarse por el hecho de entrar en contacto con la persona que se ama.

Sin embargo, el caso de Rebecca es mucho más complejo que esto: el personaje padece de una condición psiquiátrica que nunca puede realmente ser “curada”. Es decir, Rebecca siempre padecerá del trastorno de personalidad límite (aunque con el tiempo aprenda a manejarlo) y los cambios positivos que efectúa, a lo largo de su vida, poco tienen que ver con Josh o una pareja, sino que se relacionan con la ayuda de terapeutas y profesionales expertos. Por supuesto, esto tiene que ver con una decisión personal de ayudarse a sí misma: de esta forma, la sátira corre el foco de “la salvación” romántica que “debería proporcionar una pareja”, para ponerlo sobre la persona en sí, la única capaz de buscar y aceptar ayuda profesional adecuada. Para Julien Chauffour, la sátira es un texto en el que se hace “una crítica de una época, una política, una moral o atacando ciertos personajes humorísticamente”⁴⁷, y esto es lo que *Crazy ex-girlfriend* articula: una crítica al paradigma romántico actual de “la pareja salvadora” que proponen los films románticos, debido a que ponen en un “otro” la responsabilidad individual.

⁴⁴ Morales, 2015, p. 31.

⁴⁵ Hefner, 2011, p. 24.

⁴⁶ ídem, p. 25.

⁴⁷ Chauffour, 2017, p. 14.

Opina Neal que “la tercera característica es la constante evocación”⁴⁸ a los “valores propios del romance ‘pasado de moda’, los valores tradicionales asentados en el matrimonio y la familia”.⁴⁹ El autor señala que “en todas estas películas, tanto el discurso poético como otros signos del romance tradicional, realizan su función: el “verdadero (y duradero) amor se establece finalmente”.⁵⁰ Así, una clara señal “es el número de propuestas de matrimonio que se dan en los nuevos romances, otra prolongación del romance denominado ‘nervioso’ y un signo de tradición”.⁵¹ Esto se evidencia claramente en la serie durante las primeras dos temporadas: el punto cúlmine o la meta por alcanzar de Rebecca y otros personajes es casarse. Esto se observa en el hecho de que Josh le propone casamiento a su novia de primaria, Valencia (acto que deprime a Bunch y hace que comience a tomar medicamentos de forma errónea, iniciar terapia y darle una oportunidad real a Greg). Al poco tiempo, se casa la hermana de Josh, Chan, que hace un festejo temático. Aquí, una tía de Chan le ofrece a su sobrino un antiguo anillo para que se lo dé a su futura esposa, momento en el que el joven se percata de que, además de sentir celos por Greg, no desea seguir con su novia Valencia. La deja entonces para huir con Rebecca.



Figura 1. Comparación visual entre el clip de la serie *Crazy ex girlfriend* y la película *Aladdín*.

⁴⁸ Neal en Morales, 2015, p. 32.

⁴⁹ *Ibíd*, p. 42.

⁵⁰ *Ibíd*, p. 33.

⁵¹ *Idem*.

Es interesante resaltar aquí la mención de la boda temática, con referencia explícita al film *Aladdín* (1992). La capacidad de la audiencia de reconocer esta referencia es posible, dice Eliseo Verón,⁵² debido al proceso de análisis de las condiciones de producción y reconocimiento de este discurso en concreto, lo que restringe y habilita la producción de sentido. Existe un conjunto de discursos anteriores que conforman la producción de uno nuevo que, a su vez, conformará otro y así sucesivamente (“toda semiosis social es una red significativa infinita”).⁵³ Para ejemplificar esto, se conecta el hecho de que se tomaron elementos de la historia de “Alí Baba y los cuarenta ladrones” (como “la cueva de las maravillas”) para hacer el film *Aladdín*, y que se ha utilizado este mismo film como inspiración temática para la boda representada en *Crazy ex girlfriend*. Según Verón, se puede hablar de “marcas” (reconocibles sobre la superficie material) cuando estas propiedades significantes tienen “una relación sea con las condiciones de producción o con las de reconocimiento, no especificadas”.⁵⁴ Estas marcas, concluye, se convertirán en huellas cuando se establezca “una relación entre una propiedad significativa y sus condiciones”.⁵⁵ Podría verse entonces, en el ejemplo dado, marcas en elementos como la alfombra voladora y la vestimenta azul que, al asociarse con el film *Aladdín* y la cultura árabe, se convierten en huellas.

Todo este proceso de significación es construido con la misión de evocar sentimientos de orden romántico. Después de todo, los casamientos son representados, típicamente, como la “cereza del postre” de las películas de amor, es decir, suelen ser el “final feliz” de la historia, la “culminación del amor” en sí. En estudios conducidos por Chris Segrin y Robin Nabi, mencionados en el texto de Kimberly Johnson y Bjarne Holmes, se encontró que existe una relación entre el consumo de televisión romántica y tener altas expectativas sobre cómo debe ser un casamiento: “los individuos que frecuentemente veían media que ponía el foco en las relaciones y el matrimonio, como las comedias románticas, tenían expectativas idealistas sobre los casamientos”.⁵⁶ Pero, puesto que hablamos de una sátira, se termina eventualmente con este ideal romántico que acompaña la imagen de las bodas en la segunda temporada: durante los últimos capítulos, en los que Rebecca

⁵² Verón, 1993.

⁵³ *Ibíd.*, p. 129.

⁵⁴ *Ídem.*

⁵⁵ *Ídem.*

⁵⁶ Segrin y Nabi en Johnson y Holmes, 2009, p. 355.

y Josh se comprometen, se muestra que las bodas no son tan “simples” de llevar a cabo como aparentan y no siempre salen bien, puesto que implican tiempo y dedicación (la organización no se hace sola ni por “arte de magia” como parecería suceder en las comedias románticas). La serie explicita aquello que casi nunca se muestra, el estrés que conlleva planearlas. Por ejemplo, se muestra cómo, gradualmente, Rebecca pierde la paciencia y la compostura al tratar de encontrar decoraciones para su casamiento al punto de terminar desahogándose con el cartero o cantando sobre “lo adrenalínico que es ser una novia” con música heavy metal. Por otra parte, se muestra que las bodas no siempre salen acordes con el plan, puesto que, al final, Rebecca es dejada en el altar y Josh huye para hacerse cura. Se le expone así a la audiencia la evidencia de que son cosas que pueden suceder. En conclusión, esta sátira lleva a cabo una revisión y una crítica de un paradigma romántico que postula que las bodas son “simples, bellas y el final del camino”, y revela, finalmente, que existen otras realidades y procesos mucho más complejos por los que pueden transitar muchas personas. Para Véronique Boilard, las sátiras son “ataques contra una norma social juzgada obsoleta”.⁵⁷ En este caso, la norma obsoleta es entonces la relación del casamiento con “el final feliz” inmediatamente asociado, típico de los films del género romántico.

Respecto a la cuarta característica expuesta por Neal, existe una distinción entre los films más antiguos y los más modernos: antes se le otorgaba a las protagonistas “roles femeninos tradicionales” con “tendencia a impedir su independencia”,⁵⁸ mientras que en las comedias románticas actuales de comienzos del siglo XXI se encuentran ejemplos de mujeres que no dependen de un hombre, dado que se encuentran incorporadas al mundo laboral (aunque aún tengan “el ideal de casarse o formar una familia y encontrar al hombre ideal”).⁵⁹ Efectivamente, este es el caso de Rebecca, abogada exitosa con dinero suficiente como para comprarse una casa, que deja su gran empleo para mudarse a West Covina con el objetivo de reencontrarse con Josh. Podría argumentarse una crítica implícita aquí: es erróneo sacrificar el trabajo “en nombre del amor”, puesto que, al final del día, Rebecca terminará trabajando en un pueblo perdido, en una empresa pequeña, con un bajo sueldo y sin grandes casos, y todo para tener una oportunidad con su interés

⁵⁷ Boilard, 2014, p. 1.

⁵⁸ Morales, 2015, p. 33.

⁵⁹ *Ibíd*, p. 34.

romántico. Después de todo, la sátira, como se menciona en el texto de Marc Isgour, es “una pieza donde el autor ataca los vicios y ridículos de su tiempo”.⁶⁰ En este caso, el ridículo criticado de las producciones audiovisuales en tiempos modernos es el siguiente: lo paradójico de mostrar mujeres “empoderadas e independientes” por tener trabajo, pero que dejan todo atrás en el minuto en que se enamoran. Ejemplificador de esto es el film *Amor en obras* (2019), donde la protagonista decide rechazar una buena oferta por su hostel remodelado en Nueva Zelanda para quedarse allí a administrarlo con el hombre al que ama. Asimismo, en el último capítulo de la conocida sitcom *Friends* (estrenada en 2004), el personaje de Rachel deja su “empleo de ensueño” en París para quedarse con Ross (su interés romántico a lo largo de la serie). Como señaló un usuario no identificado, bajo el pseudónimo de “Adriana” en el sitio web “Medium”, consumidor crítico de estas producciones audiovisuales, “la idea de que mujeres, que dieron lo mejor en sus trabajos, están esperando secretamente que venga un hombre y las sorprenda para que se puedan sentir completas, es prácticamente el mismo estereotipo contra el que se luchó durante décadas”.⁶¹

Finalmente, la música romántica también es un recurso utilizado por este tipo de géneros, elemento que no pasa desapercibido en *Crazy ex girlfriend*. Después de todo, la percepción que tiene Rebecca del mundo viene dada en forma de un musical, desde el tintinear de cánticos que dicen “estoy enamorada” en su cabeza mientras ella ve, por primera vez, a Josh luego de muchos años, hasta sus tarareos a la hora de “ponerse sexy para una cita”. Podemos reconocer el uso de los musicales como una retoma de un género concreto: el melodrama. Este, según Barbero, es “el molde más ajustado para decir el modo de ver y sentir de nuestras gentes (...) ha sido y sigue siendo un terreno fundamental para estudiar la contradictoria realidad”.⁶² Como dice Javier Castaño Vera

“(...) en el cancionero popular se evidencia el melodrama en la medida que logra activar sentimientos que el receptor asume como propios, en tal sentido en la

⁶⁰ Isgour, 2015, p. 59.

⁶¹ Nota: bajo el pseudónimo “Adriana”, el usuario dejó su crítica en la página web medium.com en 2019.

⁶² Barbero, 1983, p.67.

expresión musical popular se cantan las vivencias, las melancolías. La música y el melodrama permiten al espectador hacer catarsis para liberar pasiones”.⁶³

Efectivamente, se retoma en la serie una forma de narración melodramática, y es la música un elemento importante que ayuda a Rebecca a expresar su sentir y pensar al punto tal que, hacia el final, cada vez que ocurre algo, su cabeza lo procesa creando canciones y musicales al respecto. Estos son presentados a modo de clips reconocibles por la audiencia como retomas de clips musicales reales. Y, adelantamos, estos clips vienen dados en forma de parodias. ¿Qué significa esto? Analicémoslo en más detalle.

La parodia, para María José García, sirve a los autores “como concepto que designa tanto la deformación lúdica, como la transformación burlona de un texto o la imitación satírica de un estilo”.⁶⁴ Es decir, toma un elemento existente y lo deforma o transforma con fines lúdicos, placenteros, humorísticos. Ejemplo claro es la escena (no real, sino soñada) de karaoke que se da entre Nathaniel (jefe y amante de Rebecca) y su secretaria, en la que se canta una letra que delata todos los clichés relacionados con las escenas de karaoke que suelen aparecer en películas del género romántico: a los personajes “usualmente no les gusta cantar en público” y desentonan las notas, “pero es la parte que a todos les gusta”; “suenan mal”, pero comienzan a bailar; se coquetean, la cámara los filma mejor, empiezan a ganar confianza aunque esto no tenga sentido; hay un momento de silencio en donde los vasos tintinean en la habitación; los protagonistas se abrazan y olvidan dónde están. El karaoke contiene elementos clichés utilizados en esta clase de films. Pero, ¿a qué se alude con “cliché”? Para Andrés Ramos, el cliché en el cine es un “fragmento en la película que se manifiesta como secuencia y [...] se reconoce común a otras películas, remitiendo contextualmente a estas, permitiendo asociarles un significado similar”.⁶⁵ Es decir, se trata de fragmentos en el film similares y reconocibles con otras películas. La capacidad para reconocer clichés subyace en la habilidad para reconocer patrones, un “conjunto predeterminado de esquemas intercambiables que actualizan un tipo, en relación con los elementos disponibles en el enunciado, reconociendo y señalando estos como marcas para acceder a un repertorio de

⁶³ Cataño Vera, 2010, p.18.

⁶⁴ García, 2015, p. 6.

⁶⁵ Ramos, 2011, p. 4.

experiencias”.⁶⁶ En definitiva, la escena de karaoke contiene clichés estereotípicos de los géneros románticos, esperables y esperados estos por la audiencia: basta con pensar en films que lo utilizan, como el caso de *Cuando Harry conoció a Sally* (1989), *27 dresses* (2008), *Cómo perder a un hombre en 10 días* (2003) o *High School Musical* (2006), entre otros.



Figura 2. Comparación visual entre el clip de la serie *Crazy ex girlfriend* y la película *Cómo perder un hombre en 10 días*.

Al igual que sucede en la escena de la serie, usualmente los personajes comienzan, en todos estos films, a cantar tímidamente hasta “incorporar el ritmo, menearse y sacudirse”, lo que genera una cierta tensión sexual que será liberada con un cantar cada vez más melódico y desinhibido. Es interesante resaltar el título mismo del clip de la serie: “gratuitous karaoke moment” (momento de karaoke “gratuito”, no necesario). Indirectamente, nuestra sátira crítica la constante utilización de este elemento musical innecesario para la trama a través del uso de la parodia (que analizaremos más en detalle en el próximo apartado). Como mencionan los personajes, “lamentablemente el film no mejora tras esto” y “en 10 años te percatarás que esta escena no tiene sentido, pero seguirás cantando esta canción en karaoke y a nadie le importará porque a nadie le gusta en realidad ver a otras personas cantar”. En definitiva, se pone de manifiesto que aquello que los films tratan de hacer pasar por “romántico” no es más que una escena sin sentido para la trama. Algo que, en la vida real, nunca podría ser visto con buenos ojos o como un recuerdo agradable. Así, como mencionamos, la sátira hace uso de la parodia con

⁶⁶ Ídem.

fragmentos existentes en medios audiovisuales de la cultura, para formular una opinión al respecto. Para María José García, “la sátira y la parodia son géneros que frecuentemente aparecen en un mismo texto, pues ambos implican, con una distancia crítica, juicios de valor sobre algo”.⁶⁷

A modo de síntesis, podría pensarse que, si bien la serie cuenta con todos los rasgos característicos del género romántico, es absolutamente satírica debido a que, eventualmente, Valencia se convierte en una de las mejores amigas de Rebecca (en las comedias románticas las terceras en discordia suelen “tener su merecido” y desaparecer), ninguno de los personajes se casa (como suele ocurrir en el género mencionado) y la heroína se debate entre el amor de Nathaniel y Greg en el último capítulo, lo que deja de lado la posibilidad de estar con Josh. Si bien no ahondaremos sobre la siguiente hipótesis, nos parece interesante mencionar de todas formas que, al romper con todas las estructuras conocidas y los horizontes de expectativa, y a diferencia del género romántico, no puede clasificarse realmente como “género” a la sátira, sino que se trata, en términos de Llera, de “una categoría especial que atraviesa los géneros ordinarios”. Paralelamente, Attilio Brilli se inclina por catalogar a la sátira de “intragénero o antigénero”⁶⁸ en tanto es este un componente que no agota la clasificación genérica, sino que más bien atraviesa y modifica a otros géneros.

La configuración de los aspectos psicológicos y su desmitificación

Un segundo elemento de suma importancia en la trama de la serie se presenta encubierto en el título *Crazy ex girlfriend*. Gran parte de la historia gira en torno a la palabra “loca”, sus connotaciones y representaciones, sobre todo en la manera en la que Rebecca se pregunta y replantea si hay algo de malo en ella, en su tendencia a automedicarse y en la práctica de diferentes métodos alternativos para tratar su “locura”.

Es importante recalcar que, como se descubre a finales de la segunda temporada, Rebecca interpreta el mundo de una forma particular: convierte situaciones de su vida cotidiana en musicales que se encuentran “dentro de su cabeza”. Esto quiere decir que su mente toma “prestadas” canciones existentes en la sociedad y modifica

⁶⁷ García, 2015, p. 10.

⁶⁸ Llera, 1997, p. 2.

sus letras y sentidos para que se adecuen al contexto vivenciado. Evidentemente, no solo se trata de las formas que tiene el personaje de interpretar la vida cotidiana dentro del relato, sino que dichas formas sean comprendidas por la audiencia como parodias de clips que tienen un mensaje subliminal educador o moralizador (en tanto recurso de la sátira). Nos parece pertinente analizar, de forma particular, clips musicales parodiados relacionados con los estados de su salud mental.

A lo largo de la serie, la palabra “locura” toma diversas formas y significados, observable, por ejemplo, en los diferentes clips musicales de introducción de la serie, según cada temporada. Por ejemplo, en la primera, cuando todos la acusan de ser una “ex novia loca”, ella se defiende diciendo que no lo es, pues “es un término sexista” y “la situación tiene muchos más matices que eso”. En la segunda temporada, se justifica diciendo que solo es “una chica enamorada” que no puede ser responsabilizada por sus actos y que no tiene problemas que resolver. De ese modo, Rebecca es “certificadamente tierna y adorablemente obsesionada” y como es el amor lo que la vuelve loca, no puede llamársela de ese modo, pues, “cuando se le llama loca, solo se está diciendo que está enamorada”.

Hasta aquí, todo resulta relativamente fácil de comprender. De hecho, ambas canciones tienen un estilo musical tradicional, clásico, popular entre los años treinta a sesenta, aproximadamente, que acompañan el tono relativamente serio de las justificaciones que adopta Rebecca para defenderse y explicar sus actos. Ahora bien, en la tercera temporada, la introducción hace un giro de estilo y adopta un tono más moderno, intenso y confuso, donde el personaje canta “loca es cuando enloquezco, esto es lo que me hiciste” (mientras se la muestra rompiendo con un bate la ventana de un auto), “loca me hace sentir tu amor, así quiero estar siempre” (Rebecca aparece en una montaña con un vestido largo mirándose en un espejo), “me gusta que una chica enloquezca en la cama” (dice con cabello y ropa de rockera), “no te metas con una perra que está loca de la cabeza” (canta con ropa de rapero), “quiero estar loca, no lo quiero estar, sí, no” (canta las cuatro versiones al mismo tiempo). Una primera lectura llevaría al lector a entender que realmente se ha vuelto “loca”, puesto que nada aquí parece tener sentido o coherencia. Sin embargo, al analizar cada escena en conjunto con su letra y contrastarla con la siguiente, es posible atisbar y proponer qué ocurre realmente en la tumultuosa mente del personaje.

En este contexto, es necesario aclarar que en aquella temporada se nos describe una etapa particularmente conflictiva para Rebecca, puesto que acaba de ser abandonada en el altar y pasa mucho tiempo planeando cómo vengarse de Josh. Posteriormente, el personaje trata de suicidarse en un avión, atravesada por una honda depresión, y también salva a su jefe, Nathaniel (con el que estaba teniendo relaciones), de ser asesinado por su ex novio Trent: Rebecca arroja a este último desde una terraza (lo cual la envía directo a prisión). Estos actos, considerados “locos”, pueden verse sintetizados en la introducción de la temporada y dan cuenta de un cambio en el abordaje de la locura para esta etapa de la historia.

De conformidad con Hutcheon, la parodia es “la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo”.⁶⁹ Efectivamente, en los clips (textos parodiantes nuevos), se exponen múltiples representaciones paródicas de diversos vídeos de cantantes y el género musical que representan (texto parodiado viejo).



Figura 3. Comparación visual entre el clip de la serie *Crazy ex girlfriend* y la canción de Carrie Underwood “Before he cheats”.

Por ejemplo, en el clip mencionado en la Figura 3, se observan y perciben los siguientes elementos: cabello rubio, un bate con el que se hace trizas la ventana de un auto y una melodía country. Estos son elementos que remiten, inmediatamente, al video de Carrie Underwood “Before he cheats”. No es de sorprender esta elección: después de todo, si bien Josh no engañó con alguien más a Rebecca, sí la

⁶⁹ Hutcheon, 1981, p. 177.

engañó en cuanto a querer casarse con ella, razón por la que Rebecca busca venganza al tratar de hacerle daño de todas las maneras posibles e imaginables. Esta canción representa ese dolor y enojo, y su letra (“loca es cuando enloquezco, esto es lo que me hiciste”) muestra cómo, tanto Carrie como Rebecca, se vuelven “locas” por culpa de un hombre y desean liberar su ira haciéndoles daño. No es al azar la elección de la melodía country para representar esta sed de venganza, puesto que se trata de un tópico común entre las canciones del género (por parte de cantantes country mujeres). Por ejemplo, en la canción “Goodbye Earl”, de la banda The Chicks, un hombre abusa de su mujer y la hace terminar en el hospital, razón por la cual sus amigas deciden envenenarlo. Por otro lado, en la canción “Kerosene”, de Miranda Lambert, esta esparce kerosene sobre la cama de su novio (porque estaba engañándola con otra mujer) y lo incendia. La parodia empieza a operar aquí y su blanco es simple: poner en ridículo este tipo de comportamientos agresivos/vengativos desmesurados a través de un medio lúdico y humorístico. Para Pierre-Emmanuel Moyse, “la parodia, al distorsionar una obra, ofrece una visión crítica, invita al público a reír o sonreír”.⁷⁰ Después de todo, un público acostumbrado a la serie y a Rebecca disfrutará lúdicamente el clip, pero sin por esto dejar de captar el mensaje de que no debe reproducirse la actitud mencionada si no se desea caer en la categoría de “loco”.



Figura 4. Comparación visual entre el clip de la serie *Crazy ex girlfriend* y el video musical de Taylor Swift “Out of the woods”.

⁷⁰ Moyse, 1998, p. 6.

Ahora bien, en la segunda representación, el personaje aparece en una montaña nevada, con un vestido largo y sedoso: esto puede remitir a varios videos, pero uno que destaca es el video pop “Out of the woods”, de Taylor Swift. Esta expresión puede ser interpretada como “estar fuera de peligro” y no vivir más un momento de dificultad, en este caso, debido a una relación amorosa conflictiva. Swift ha producido una gran cantidad de videos donde se muestra “enfurecida” contra los hombres, como “blank space”, donde rompe con un palo de golf el auto de su novio. Sin embargo, en este caso, es el lado más “dulce” de Swift aquel tomado por Rebecca, es decir, el lado pop más delicado, abnegado y romántico que la lleva a decir “loca me hace sentir tu amor, así es como siempre quiero estar”. Esto rima con otro video al que remite la representación: el de Selena Gómez “Come and get it”, donde se la muestra en la montaña con un vestido largo y mirándose en un espejo. En este caso, se trata de una cantante pop cuyos videos suelen ser más románticos o tristes y no tan agresivos.

Así, Selena suele mostrarse como “resignada” a aceptar que el amor puede interferir en el juicio de una persona. Basta con pensar como ejemplo en su clip “The heart wants what it wants”, donde dice “sé que estoy actuando como loca (...) nuestro futuro es tan incierto, pero no estoy viva hasta que me llames, apostaré en contra de todas las probabilidades (...) hay un millón de razones por las que debería renunciar a ti, pero el corazón quiere lo que quiere”. La parodia, para Conal Condren y Jessica Milner, sirve como una “imitación o apropiación de un texto, u otros productos o prácticas culturales con el propósito de comentarlo o comentar algo más”.⁷¹ Esto es lo que se observa: esta parodia sirve como crítica (las cantantes pop tienden a romantizar y naturalizar la idea de “volverse loco por amor”) y como recurso artístico para mostrar la manera en que el personaje no solo siente enojo hacia Josh sino que también se pregunta por su futuro incierto, mientras espera inútilmente y durante semanas la explicación para haberla dejado sola en el altar y que él le pida perdón (cosa que nunca sucede). Con el tiempo, Rebecca anhela salir de esa situación conflictiva para “reencontrarse con ella misma”, como hace Swift al final de su video.

⁷¹ Condren y Milner, 2008, p. 1.

La tercera representación es más genérica y puede remitir a cualquier banda de rock con un cantante varón: la chaqueta de cuero y las luces de neón son esenciales.



Figura 5. Comparación visual entre el clip de la serie *Crazy ex girlfriend* y el clip musical de Kid Rock “So hott”.

Lo importante aquí es el componente de locura visto como un “alocarse” sexualmente o a través de drogas, pero mostrado a través de un filtro lúdico y “disfrutable”. Por ejemplo, en la canción de Kid Rock, “*All summer long*”, la letra dice: “y estábamos fumando cosas divertidas, haciendo el amor junto al lago, con nuestra canción favorita tomando whisky de la botella, no pensando en el mañana”. El fenómeno del rock, para Simon Frith y Angela McRobbie, mencionados en el texto de Laura Manzanaro, es una “forma de expresión sexual”: desde sus orígenes, “el rock ha ofrecido a la juventud maneras de expresar la sexualidad, más que cualquier otro medio”.⁷² Podría pensarse ahora en la famosa frase “sexo, drogas y rock and roll”. ¿Existe una correlación entre estos tres elementos? En este sentido, un estudio de *Scientific Reports*, conducido por Adiel Mallik, Mona Chanda y Daniel Levitin, señala que “el placer musical es generado por los mismos mecanismos cerebrales que generan la sensación de satisfacción relacionada con el sexo, las drogas y la comida: el sistema cerebral de los opioides”.⁷³ En tal marco, se trata de elementos percibidos por el cerebro como disfrutables y placenteros. Todo esto se observa en la serie: es decir, el desenfreno catalogado como lúdico por la sociedad,

⁷² Frith y McRobbie en Manzanaro, 2013, p. 21.

⁷³ Mallik, Chanda y Levitin, 2017.

puesto que Rebecca trata de olvidar sus penas saliendo de fiesta, emborrachándose (como se puede observar en la canción “I’m not sad, you’re sad”) y teniendo sexo sin compromisos con su jefe, Nathaniel.

La crítica encubierta, en este sentido, está puesta en el hecho de que “consumir sustancias” o “tener sexo desenfrenado”, por más placentero que pueda ser, solo son, en el personaje, un mecanismo de defensa para no lidiar con sus emociones. Como se explica en un reporte del CARMHA (Centro de Investigación Aplicada en Salud Mental y Adicción), “las personas deprimidas dicen sentirse mejor estando bajo la influencia del alcohol o de las drogas, pero esto trae un par de problemas [...] combinar el uso de sustancias con depresión puede conducir a decisiones impulsivas y no bien pensadas”.⁷⁴ Es ejemplificador de esto el momento en que Rebecca toma alcohol e, impulsivamente, decide aspirar un ibuprofeno porque “no tiene cocaína”, lo que le causa una severa reacción de dolor nasal.

Todo esto se relaciona con la última representación: la del rapero.



Figura 6. Comparación visual entre el clip de la serie *Crazy ex girlfriend* y la canción de Eminem “Without me”.

Con clara referencia a raperos como Eminem, gracias a las ropas grises sueltas, la gorra y la ambientación, Rebecca dice “no te metas con una perra que está loca de la cabeza”. Es posible pensar en el ejemplo de la canción “Crazy in love” de Eminem, cuya letra dice: “solamente estoy loco por ti (...) me vuelves loco, me haces actuar como un loco (...) un minuto quiero cortarte la garganta y al siguiente quiero

⁷⁴ Centre for Applied Research in Mental Health and Addiction [Carmha], 2022, p. 51.

tener sexo (...) actuamos como dos maniacos en la cama (...) eres una perra, pero me quedo y sigo aguantando, aunque hoy te golpeé, pero lo mereces porque me golpeaste primero (...) sigues conmigo tal vez porque estás tan loca como yo”.

Así, en esta canción, se describen las dificultades de salir con una mujer “tan loca como él”: es decir, se trata de un amor tan tóxico que “vuelve loco”, en donde, por más que ambas personas se amen, no se puede evitar el daño mutuo. Esta es la conclusión a la que llega el personaje con relación a Josh.

Para ilustrar el rol y los significantes de la locura en los diversos géneros musicales, es posible abordar autores como Jacques Lacan y Slavoj Žižek. En el texto “La instancia de la letra”⁷⁵, Lacan explica que, dentro de la llamada significación, aparecen dos elementos: el significante (imagen acústica) y el significado (contenido), cuya conjunción forma el signo. Ahora bien, el autor menciona la existencia de un primado del significante sobre el significado. El significante no es una función descriptiva del significado, sino que la emergencia del significado se explica por el orden del significante. Lo más importante para destacar de todo esto es que, en definitiva, el significado es el efecto del juego de relaciones entre significantes, resultado de un encadenamiento entre ellos, “la estructura del significante es [...] que sea articulado”.⁷⁶

Por lo tanto, con relación a todo lo visto, el significante “locura” no tiene un significado previo (el “qué es” la locura, en tanto una única definición primigenia), sino que este significante se construye a partir de un encadenamiento de significantes que forman su sentido, posible gracias a lo que el propio Lacan llamó el “point de capiton”: un término hegemónico, un significante cuya función es fijar, retroactivamente, el significado de los componentes enlazados en la cadena del discurso. Después de todo, cuando los significantes se encadenan para conformar un campo de significado, esta lógica relacional no es un proceso sin bordes o ilimitado. Es decir, este discurrir tiene topes y cierres provisionales que detienen el deslizamiento metonímico de un eslabón a otro (estos cierres son, efectivamente, los *points de capiton* o los puntos nodales). ¿Cómo se aplica esto al presente caso y al significante flotante “locura” en el personaje de Rebecca? De acuerdo con Žižek, existen “elementos protoideológicos [...] sin ligar, cuya identidad está abierta,

⁷⁵ Lacan, 1953.

⁷⁶ Lacan, 1953, p. 481.

sobredeterminada”.⁷⁷ Estos elementos están en el espacio ideológico y pueden ser estructurados en un campo unificado mediante la intervención del punto nodal: este campo puede ser, por ejemplo, lo pop, lo country, el rock, o el rap. Dependiendo de cuál de estos elementos funcione como vehículo, el significante “locura” adquirirá un sentido u otro: la “locura” provocada por el enojo que lleva a “romper cosas” de la música country; la “locura” soft del pop donde ella se vuelve “loca por amor”; la “locura” lúdica del rock del desenfreno en el sexo y las sustancias; la “locura” tóxica del rap, donde las personas se hacen daño mutuamente, pero no pueden dejarse.

En términos de Hutcheon, “la parodia señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia”.⁷⁸ Efectivamente, el clip paródico en el que aparece Rebecca es un clip crítico que, por medio de representaciones de videos musicales pasados, muestra las representaciones ideológicas sobre la locura. Para Llera, aquí se prevé un lector capaz de llevar a cabo un trabajo interpretativo, pues la sátira “demanda, por lo general, un teórico ‘lector informado’ capaz de reconstruir su espesor tropológico y a menudo intertextual”.⁷⁹ Para comprender estas referencias musicales y su significado, el espectador debe conocer, de antemano, el material de referencia.

La síntesis de qué locuras están aceptadas en sociedad y cuáles no la ofrece el mismo clip en el final: “no quieres estar loca”, mencionan las Rebeccas country y rap; “sí quieres estar loca”, dicen las Rebeccas pop y rockera. De este modo, el personaje principal llega a la conclusión de que desea volverse loco por amor y hacer locuras relativas con lo lúdico, como tomar alcohol y acostarse con personas, pero no desea ser una persona “loca tóxica” ni una “loca violenta”, formas de locura calificadas como “malas” por la sociedad.

Prosiguiendo con otros videos parodiados de la serie, nos parece pertinente explicar que Rebecca comienza su nueva vida en el pueblo creyendo que el amor basta para curarse y que es todo lo que necesita para estar bien. Ejemplificador es el caso de la canción ficticia creada en su cabeza sobre cuatro Josh diciéndole que con él “podrá despedir todos sus traumas de infancia, entender por qué su madre la entristecía y que cada hombre es solo un sustituto de su padre”. Referentes de este

⁷⁷ Zizek, 1992, p. 125.

⁷⁸ Hutcheon, 1993, p. 187.

⁷⁹ Llera, 1997, p. 7.

clip son las bandas pop de los años noventa, conformadas por hombres, como los Backstreet boys, que muchas veces prometían a su joven audiencia “nunca romper su corazón, ni hacerlas llorar”, como se menciona en la canción “I’ll never break your heart”. En este sentido, Rebecca conserva varios aspectos añejados, posiblemente debido a lo que cataloga como “sus traumas”. En la catalogación de traumas infantiles, se suele incluir como motivos disparadores el ser objeto de acoso escolar, sufrir malos tratos, vivir en una familia desestructurada, falta de apego de los padres, abandono, divorcio de los padres, etc.⁸⁰ Esto condice con la historia de la serie, donde se muestra que su padre, una vez divorciado, desapareció de su vida, que su madre solo la llama para criticarla y que no tenía amigos en la escuela. Sin embargo, a pesar del intento del personaje por suplir sus carencias emotivas obsesionándose con Josh, pronto se verá forzada a entender que el amor no lo soluciona todo.

Inicialmente, nuestro personaje principal intenta ignorar las señales de advertencia de su organismo para dejar repentinamente sus medicamentos, como cuando, al deprimirse porque Josh se muda con Valencia, comienza a tener alucinaciones con el doctor Phil diciéndole que necesita ayuda médica. Cabe añadir que ella insiste en negar o romantizar sus síntomas: esto último se observa, claramente, cuando compara su depresión con la de los films franceses; aquí Rebecca es representada de forma elegante, chic, artística. Así, por ejemplo, en un clip musical se distinguen elementos que remiten a la cultura francesa: ropa oscura, cigarrillos, vino y suéteres holgados. El clip es, a grandes rasgos, un estereotipo de aquellos films, aunque el ritmo de la canción remite, particularmente, a la canción “Bonjour tristesse” (hola tristeza) de Juliette Gréco, quien fue apodada como “la musa de los existencialistas” (corriente filosófica que planteaba el absurdo de vivir y la insignificancia del ser).

La letra de la canción plasma la desesperanza: “hola, tristeza, conoces el secreto de mi dolor (...) desde que nos juntamos eres mi único amor, estoy demasiado débil para dejarte”. Sin embargo, lo satírico irrumpe en las modificaciones que sufre la versión de Rebecca, por ejemplo, en pasajes donde dice: “mis ojos están oscuros por la tristeza, mis labios están rojos por el dolor, mi pecho duele por el llanto, mi cama huele como un tampón (...) miro pornografía, pero solo me concentro en pensar qué llevó a esos artistas hasta allí (...) me ahogo en alcohol, soy basura”.

⁸⁰ Somos psicólogos, s.f.

Según Nortrop Frye, citado en el texto de Llera, los dos componentes básicos de la sátira son “el ingenio y el objeto de ataque”.⁸¹ Esto mismo se observa aquí: a través del ingenio de la representación paródica se da un ataque del aspecto sensual que se le adjudicó a la depresión. De esta forma, se desromantiza esta condición que tantos films quisieron hacer pasar por “sexy”. Esto va en consonancia con lo planteado por Hutcheon sobre la parodia postmoderna: “se trata de una forma problematizadora [...] de reconocer la historia de las representaciones”.⁸²



Figura 7. Comparación visual entre el clip de la serie *Crazy ex girlfriend* y la canción “Bonjour tristesse” de Juliette Greco.

Asimismo, Rebecca sufre de varios episodios depresivos a lo largo de la serie. Estos, usualmente, vienen acompañados de una gran falta de autoestima, lo que se ilustra en clips como “You stupid bitch”. Aquí, Rebecca se dice a sí misma, luego de meterse dentro del apartamento de Josh sin su permiso y ser descubierta por él, “arruinaste todo estúpida (...) eres solo una pequeña mentirosa estúpida que arruina todo (...) eres una estúpida, pierde un poco de peso (...) eres solo una zorra que no piensa (...) ahora él sabe que no soy un cordero inocente, me ve por lo que soy, una horrible, estúpida, tonta y fea, gorda perra que se odia a sí misma”.

⁸¹ Frye en Llera, 1997, p. 4.

⁸² Hutcheon, 1993, p. 188.

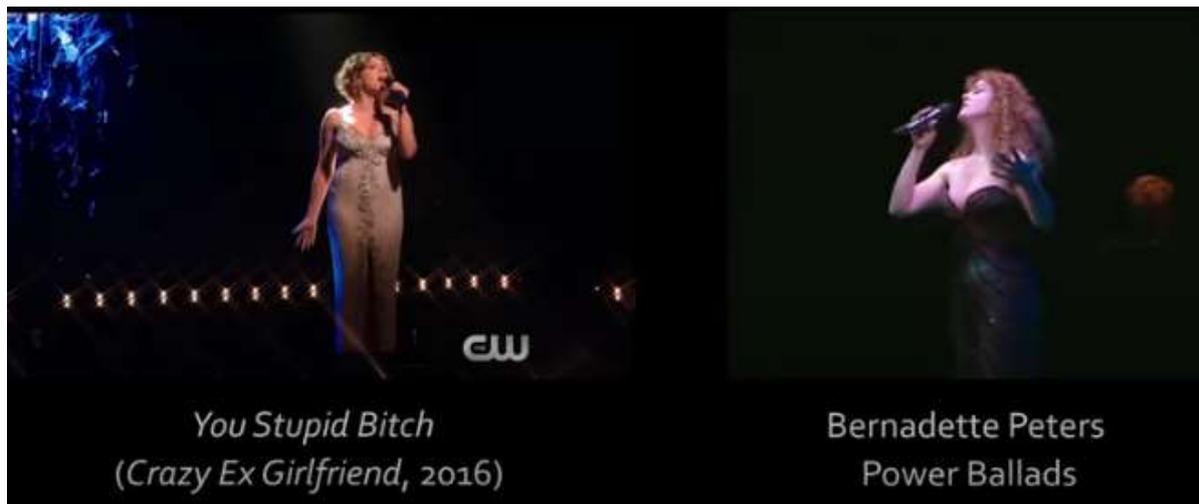


Figura 8. Comparación visual entre el clip de la serie *Crazy ex girlfriend* y la canción “No one is alone” de Bernadette Peters.

El clip es una clara parodia de las baladas (“power ballads”), canciones que buscan maximizar las emociones, género reconocible por su tono lento, aunque profundo y sentimental. Este género suele abordar temáticas de angustia, pérdida y desesperanza de forma drástica, por lo que la sátira decide recurrir a él para hiperbolizar los sentimientos negativos que vive el personaje y con los que se percibe a sí misma. Desde un punto de vista psicológico, Lacan indica que la melancolía como estado anímico “es la disminución de la autoestima, el empobrecimiento del yo en donde los reproches, los insultos y la espera de castigo dan cuenta de un ser despreciable”.⁸³ Así, entendida desde una instancia superyoica del modelo estructural freudiano, la conciencia moral se separa del yo y dirige sus críticas contra él, como si de un objeto se tratara. Esto se observa en el clip con la disociación de Rebecca, con “esa estúpida perra”, pues su conciencia moral dirige las críticas hacia sí misma, pero en tercera persona. Es como si el yo se convirtiese en otra cosa distinta de lo que previamente era, es decir, se convierte en otra persona y en otro objeto.

Para Sigmund Freud, mencionado en el texto de Luis-Salvador López y Ana Pérez, “los reproches con los que el enfermo se abruma corresponden en realidad a otra persona, a un objeto erótico, y han sido vueltos contra el propio yo”. De este modo, la melancolía tiene un carácter de sufrimiento placentero (goce) con que el melancólico se atormenta, fruto de la identificación del yo con el objeto perdido y la

⁸³Freud en López y Pérez, 2003, p. 64.

satisfacción de las tendencias sádicas dirigidas hacia él. De ahí la facilidad con la que puede darse un pasaje al acto de suicidio, debido a que ese yo disociado puede liberar toda su agresividad sobre esa parte del yo identificado con el objeto amado-odiado. Se trata de una satisfacción que atenta contra la vida, observable en la serie, donde se hacen apologías del suicidio y Rebecca hace un intento desesperado por terminar con todo (tomando pastillas en un avión), aunque al final se arrepienta y se lo confiese a una azafata para ser salvada.

Más tarde, debido a esto último, su terapeuta le recomendará una cita con un doctor para recibir un nuevo diagnóstico. La emoción experimentada por el personaje en este capítulo se ve reflejada en un clip donde explica: “durante casi 30 años supe que algo andaba mal (...) finge hasta que lo logres, así me las arreglé (...) para mi tristeza y terror todas las soluciones fueron de prueba y error, toma esta pastilla, canta esto, múdate por un chico. Pero ahora no hay necesidad de arrepentirse porque estoy a punto de conseguir ¡un diagnóstico! (...) Soy consciente de que la enfermedad mental está estigmatizada, pero el estigma vale la pena si me doy cuenta quién estoy destinada a ser”. Haciendo referencia a la canción de Elphaba, “The wizard en I” (dentro del musical *Wicked*), la comparación es clara: Elphaba anhela encontrarse con el mago que puede ayudarla con “su don o maldición”, del mismo modo que Rebecca desea encontrarse con un médico que le dé un diagnóstico y le cambie la vida.

La sátira no solo cumple un rol crítico, sino que ayuda a derribar barreras y tabúes, y poner en escena cuestiones de las que no se habla libremente en la sociedad. “El discurso humorístico nos da la llave para poder transformar lo indecible o tabú en decible”.⁸⁴ Esto se observa en comentarios acerca del clip (repostado en YouTube), donde los usuarios explican que muchas personas no entienden cuán seguido las enfermedades mentales son mal diagnosticadas, que es bello ver un show hacer referencia a estas dificultades de forma graciosa, pero sin trivializarlo o sensacionalizarlo, y que dado que hay mucho estigma sobre las enfermedades mentales, es refrescante ver que se lo represente de forma seria, pero con sentido del humor.

⁸⁴ Linares, 2019, p. 80.

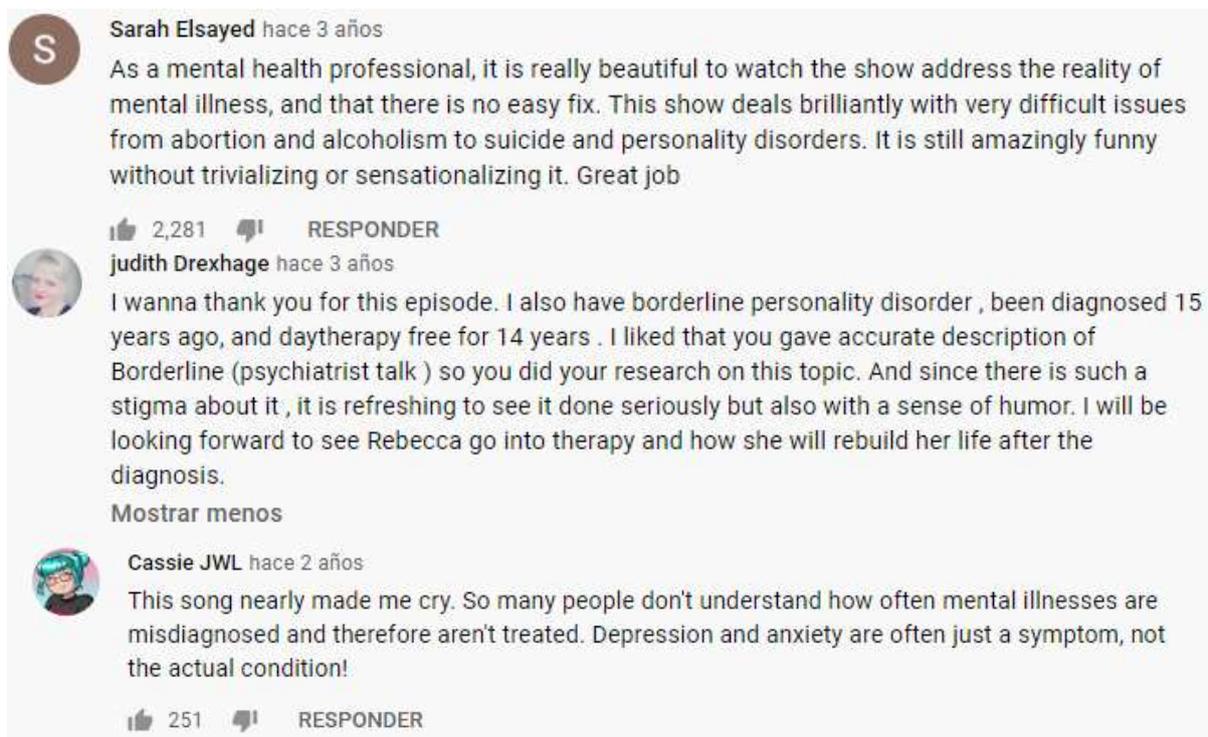


Figura 9. Fragmentos de comentarios de YouTube relativos al vídeo clip de la serie de *Crazy ex girlfriend*.

Una vez en ese consultorio, al personaje se le revela que en realidad padece de un “trastorno límite de la personalidad”, una dificultad para regular sus emociones, y se le recomienda terapia grupal. Pese a ello, lo interesante es que a lo largo de toda la serie nunca se muestra “una cura radical” o una forma de “eliminar” en sí la enfermedad. Bunch sigue sufriendo de episodios maníacodepresivos, representados en canciones como “The darkness” (La oscuridad), donde confiesa: “en mi vida tuve muchos ex, pero hay uno con el que voy y vuelvo constantemente, la oscuridad, mi primer amor”. Sin embargo, en el show se expone que esto es normal y común. En otra canción, la terapeuta de Rebecca explica y desmitifica el uso de prescripciones médicas psiquiátricas. Le hace saber que muchas personas toman pastillas, que no está sola, que “los antidepresivos no son nada en especial”. Para Llera, “el satírico suele tener claro qué es lo deseable, dónde está el ideal. Ahora bien, a menudo, este no se expresa explícitamente, sino que se infiere vagamente de la dirección de sus ataques”⁸⁵. En este orden de ideas, el ataque aquí está puesto contra el estigma que existe en relación con las prescripciones de pastillas psiquiátricas como algo no

⁸⁵ Llera, 1997, p. 14.

natural en el imaginario colectivo. Esto se visibiliza en el clip cuando se dice que “algunos lloran que en el pasado no medicamos a todos; cool, los juicios y las cruzadas suenan como algo divertido”. Se trata de una forma irónica de dar a entender que no porque antes no se medicara a las personas estas estaban mejor. El ideal se refleja, evidentemente, en el deseo de naturalizar este tipo de medicamentos. Una vez más, se observaron comentarios de personas sobre esta particular escena en el video repostado de YouTube que declaraban que muchos se niegan a tomar pastillas por culpa del estigma y que normalizar los avances médicos es una buena forma de ayudar a las personas. También destacan que es detestable que se les diga a personas con problemas psiquiátricos que deberían poder pelearlos por su cuenta, cuando a quienes tienen complicaciones cardíacas o de presión sanguínea sí se les ayuda. Al decirle su psicóloga a Rebecca que no está sola en esto, y que el carnicero, el panadero, etc., consumen 20 mg por día, también se le comunica a la audiencia que dicho consumo no es grave y, por ende, no tienen por qué ocultarlo.

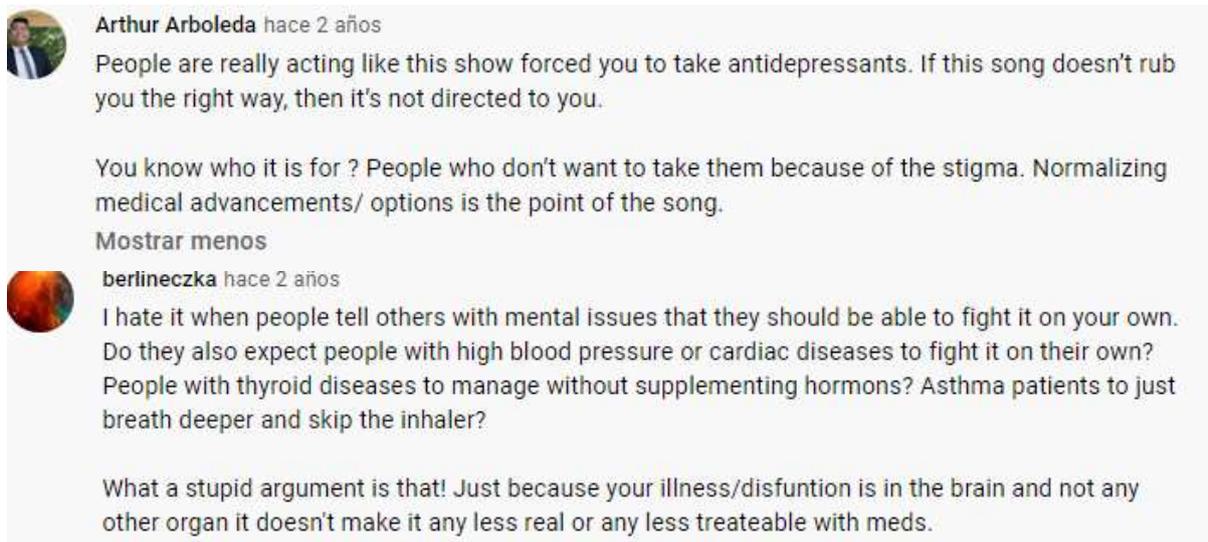


Figura 10. Fragmentos de comentarios de YouTube relativos al video clip de *Crazy ex girlfriend*.

Destaquemos el uso de la ironía en estas escenas: este recurso implica decir algo cuando en realidad se busca decir lo opuesto. Como explica Donna Haraway, la ironía “se ocupa de las contradicciones que no dan lugar a totalidades mayores, se ocupa de la tensión inherente a mantener juntas cosas incompatibles, consideradas

necesarias y verdaderas”.⁸⁶ Como un lector informado comprenderá, “los juicios y las cruzadas” no eran realmente divertidas, sino todo lo contrario: se trataba de guerras y asesinatos. Este componente irónico es utilizado, con frecuencia, en las sátiras. La función pragmática de la ironía, para Hutcheon, “consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo”⁸⁷; por ello, la burla irónica se presenta bajo la forma de expresiones elogiosas que implican un juicio negativo. En el plano semántico, explica la autora, es una forma laudatoria (que alaba) manifiesta y que disimula una reprobación latente o una censura burlona. El “cool” que aparece en primer plano, denotativamente indica que se trata de pensamientos “aceptados” o “alabados”, pero que una vez en plano connotativo pasa a significar todo lo opuesto, es decir, que es reprobado por la serie. La ironía es, a la vez, una estructura que hace una inversión semántica y una evaluación pragmática, es decir, un desfase entre significaciones (de algo bueno a algo malo) y un juicio (lo que se pretende demostrar y dejar en claro al final). Esto implica la intención de un autor-codificador del texto que le permita al lector-decodificador interpretarlo. Se trata de un mecanismo retórico utilizado en géneros como la sátira, y que se maneja a través del humor. En suma, se puede observar lo satírico de la serie en los diversos aspectos mencionados, donde se denuncia la romantización de la depresión y la estigmatización de la locura.

La arquetipización y estereotipación usual de los cuerpos físicos

La elección de los actores de acuerdo con sus apariencias físicas y cuerpos no es aleatoria, sino todo lo contrario. Nuestra sátira llevó al extremo los estereotipos imperantes de las comedias románticas, exponiendo modelos que se acercan a las apariencias “esperables” dentro de esos arquetipos.

¿Qué es un arquetipo? Según Vicente Rubino se trata de “potencialidades estructurales formadoras de ideas, símbolos, imágenes, conductas sociales e individuales, leyendas y mitos”.⁸⁸ Carl Gustav Jung, recuerda Rubino, reflexionó que los arquetipos pre-condicionan toda existencia, puesto que son la “manifestación espiritual actualizada del lenguaje, del arte, ciencia, mito, religión y la organización

⁸⁶ Haraway, 1995, p. 253.

⁸⁷ Hutcheon, 1981, p. 176.

⁸⁸ Rubino, 2008, p. 33.

de la materia orgánica e inorgánica”.⁸⁹ Por su parte, Mario Saiz y Pilar Amezaga lo calificaron como un patrón de organización que se define “por la configuración de las relaciones que se establecen entre sus componentes que determinan las características esenciales del sistema que organiza”⁹⁰. Estos patrones de organización de un sistema tienen una estructura: su corporeización.

Podría pensarse, por ejemplo, que Rebecca representa el arquetipo de la heroína o la amante, remitiendo a un sistema arquetípico romántico que se autoorganiza de acuerdo con un patrón de organización específico de tenacidad, amor y búsqueda de conquista del objeto deseado. Este patrón, como dijimos, “se corporiza en una estructura que se construye con base en relaciones e interacciones entre sus componentes”⁹¹ (imágenes, emociones, pensamientos, recuerdos y comportamientos). Se observa una forma de corporeización al comparar cómo se describe físicamente a Rebecca (la heroína de la serie) y Valencia (la villana): una de cabello rubio, ojos claros, pequeña, nariz pequeña, curvilínea y de tez blanca, y otra de cabello oscuro, extremadamente delgada, alta, nariz aguileña, ojos oscuros y piel morena. ¿Qué mensaje subliminal connotan estos rasgos? Se trata, en realidad, de estereotipos de cómo los arquetipos “villana” y “heroína” deberían lucir. Los estereotipos, según González, son “creencias populares sobre los atributos que caracterizan a un grupo social”.⁹² En definitiva, se trata de una “imagen mental muy simplificada, con pocos detalles, acerca de un grupo de gente que comparte ciertas cualidades características”.⁹³



⁸⁹ Jung en Rubino, Ídem.

⁹⁰ Saiz y Amézaga, 2005, p. 100.

⁹¹ Ídem, Pág. 102.

⁹² González, 1999, p. 79.

⁹³ Ídem.

Figura 11. Imagen ilustrativa de los cuerpos físicos de Valencia y Rebecca, respectivamente.

Podemos comenzar por un primer elemento: el color del cabello. “La rubia vs. la morocha”, clásica dicotomía. En muchas representaciones cinematográficas el color rubio fue asociado con el concepto de “bueno y amable”, mientras que el morocho era asociado a lo “malvado”. Esto queda explícito en la serie cuando, luego de teñirse el cabello casi de negro, Rebecca dice “lo sé, mi cabello está oscuro, me veo mala”. Es posible contrastar esto con films como *Cenicienta*, donde sus malvadas hermanastras eran dibujadas morochas y pelirrojas, mientras que la “angelical” protagonista tenía el cabello casi dorado. La diferencia es tan conocida a nivel cultural que incluso existe en el popular sitio de Internet Wikipedia una sección titulada “blonde vs. brunette rivalry” (rivalidad de rubia vs. brunette) por tratarse este de un tópico común en libros, magazines, artículos, films y TV (como el caso de Betty Cooper y Verónica Lodge en *Riverdale*).

¿Por qué existe esta rivalidad? ¿Qué representa cada “bando”? A lo largo de la historia de la industria cinematográfica, las rubias han sido representadas como las más “deseadas” por los hombres. Esto se puede observar, a modo de ejemplo, en el título del film *Los caballeros las prefieren rubias*, de 1953. Después de todo, ¿qué sucede en esta película? El personaje principal, retratado por Marilyn Monroe, es presentado como una rubia materialista y superficial deseada por muchos hombres. Esta visión y predilección por las rubias no solo se observa en la industria cinematográfica, sino en la vida real, susceptible de ser probado con los resultados del estudio de Lawson en 1971, quien encontró que existía una cierta afinidad por algunos colores de cabello. En este estudio, la mayoría de los participantes varones declararon considerar a las rubias como las más atractivas, seguidas por las castañas, pero las de cabello negro y pelirrojo quedaron en último puesto. ¿Por qué? Varios estudios, de acuerdo con Michelle Beddow, han mostrado que el color de cabello conlleva ciertas percepciones vinculadas con los estereotipos y, generalmente, los estereotipos asociados con las rubias recaen en que son atractivas, tontas y “se divierten más”. Por lo tanto, las personas tienden a

percibir las como más “populares, femeninas y hermosas [...], y también más ricas”.⁹⁴

Todo esto deja un asunto en claro: históricamente, la “heroína”, la amada por todos, la “inocente”, es usualmente rubia, mientras que la “villana”, generalmente, es brunnette o morocha. Puesto que nuestra serie es satírica, lo que se busca aquí realmente es denunciar esto y derrumbar ciertos mitos. Escribió Marco Sánchez que la “sátira es una forma de discurso público que invita al juicio crítico sobre algún absurdo o contradicción sociopolítica”.⁹⁵ Se comienza entonces por derribar un mito ya mencionado: las rubias son “tontas”. Es sabido, según Jay Zagorsky, que “la cultura popular retrata a las mujeres blancas con cabello rubio como hermosas, pero tontas”.⁹⁶ Este autor señaló que las rubias son, en promedio, más inteligentes que brunettes, pelirrojas y morochas, teniendo el menor porcentaje de IQ bajos.

Respecto a Rebecca, no se trata de una heroína simplemente “rubia y tonta”, sino todo lo opuesto. Es extremadamente inteligente, fue a Yale y Harvard, y gana miles de dólares como abogada. Constantemente, se muestra que, cuando coloca empeño y esmero en su trabajo, encuentra soluciones brillantes en pocos segundos, sin necesidad de pensar demasiado en ello. Esto se evidencia en la escena donde Darryl (su jefe) le pide que por favor hablara con clientes importantes (a pesar de que ella no había asistido a la oficina en casi toda la semana, ocupada pensando en Josh), y ella deslumbra a los inversionistas escépticos y malhumorados con una idea repentina, resolviendo el gran caso en menos de un minuto, solo para volver a ocuparse de sus asuntos personales.

Otro mito derribado es el de la belleza hegemónica que, supuestamente, detentarían todas las rubias en los films: esta resignificación se visibiliza en la serie en la ambigüedad del hecho de que si bien Rebecca es “deseada” por muchos hombres (o, en términos de Josh, estos “no pueden dejar de pensar en su busto y su trasero”), ella no se cataloga a sí misma como una persona con un tipo de cuerpo deseable, sino todo lo contrario. Aquí aparece una nueva categoría a tratar, la del “cuerpo” en sí. El personaje no tiene la esbelta figura que se suele esperar de las estrellas de Hollywood, de medidas 90-60-90, en tanto, como señala Yolanda Cabrera, se sigue “apostando por la belleza idealizada y restrictiva que el mundo de

⁹⁴ Beddow, 2011, p. 13.

⁹⁵ Sánchez, 2020, p. 64.

⁹⁶ Zagorsky, 2016, p. 7.

la moda ha resumido en unas medidas casi imposibles 90-60-9”).⁹⁷ Al contrario, Rebecca es extremadamente curvilínea y autodefinida como “gorda”, además de ser pequeña en altura. Los hombres en la serie llegan incluso a preguntarse cómo es posible que se sientan tan atraídos por ella, como en el caso de Nathaniel (uno de sus jefes), quien le dice “lamentablemente, quiero tener sexo contigo, no sé cómo pasó, quizá perdiste algo de peso”.

La cuestión del peso y la diferencia de físicos entre Rebecca y Valencia se ve constantemente reforzada en diversos capítulos, por ejemplo, aquel donde el personaje asiste a una clase de yoga dictada por su “nêmesis”. Aquí, Valencia presume de “ser muy buena en yoga” y de tener un gran cuerpo y elasticidad, pero a Rebecca se le dice “púdrete, eres gorda”, mientras trata con dificultades de hacer un par de posiciones.

¿Qué nos dice todo esto? Como dijimos, se muestra una ambigüedad: el hecho de “ser gorda”, tener sobrepeso o ser curvilínea está “mal visto”, pero lo que es criticado por muchos en la sociedad es a su vez susceptible de generar atracción en los hombres; es decir, no por esas cualidades la persona deja de ser deseada, sino que ese deseo se da con vergüenza y a escondidas. Muchos son los artículos que han abordado este cambio de paradigma en donde el cuerpo delgado ya no es el modelo al que se debe aspirar. Por ejemplo, un estudio de la Universidad de Texas planteó que “el cuerpo científicamente perfecto tiene curvas”. Esto se contrapone con el ideal promovido durante los años noventa, donde nacieron las “Top Models”, mujeres extremadamente delgadas y de un mínimo de 1,85 m. El *boom* de estas chicas era tan fuerte, explica María Fernanda Agudelo, que muchas arriesgaron todo por conseguir ser como ellas, incluso su salud: “durante esta época, el índice de anorexia a nivel mundial incrementa de una forma alarmante [...] el 90 % de los pacientes con esta enfermedad son de género femenino”.⁹⁸ Pese a ello, con el transcurrir de los años esto cambió, particularmente a través de movimientos como el “body positive” (positividad corporal) y “fat acceptance” (aceptación de la gordura, o de la grasa). Estos pusieron en tela de juicio los estándares de belleza femeninos irreales vigentes y develaron la discriminación que sufrían todas las personas que no se acoplaban con los cánones de belleza hegemónicos. Para Anni Alentola

⁹⁷ Cabrera, 2010, p. 236.

⁹⁸ Agudelo, 2015, p. 13.

“(…) el movimiento de ‘fat acceptance’ está arraigado con el movimiento de ‘body positivity’, puesto que sus objetivos son similares: aceptar un cuerpo tal como es. (...) El movimiento de “fat acceptance” exige el fin de la discriminación en la sociedad, mientras que el movimiento ‘body positivity’ se basa más en el individuo: la historia de la ‘fat acceptance’ es también la historia del ‘body positivity’, donde el ‘fat acceptance’ se concentra en el cuerpo con grasa, el ‘body positivity’ se concentra en todos los cuerpos.”⁹⁹

De esta forma, la sátira busca discutir y combatir el supuesto de que el arquetipo de heroína debe seguir el estereotipo de ser delgada y alta para ser deseada por todos, mostrando a su personaje principal de manera opuesta.

Respecto a la etnia de los personajes, Valencia es de ascendencia mexicana, con tez bronceada y ojos marrones, pero Rebecca es pálida y de ojos claros. Aquí prima una representación hegemónica de trasfondo racista en relación con un contexto histórico. Para Vanessa Ortiz, “el modelo de belleza hegemónico o dominante ha sido impuesto por la cultura occidental y alude, en la actualidad, al cuerpo sano, estilizado, joven y, sobre todo, blanco”.¹⁰⁰ Hace muchos años que toda persona no pálida es considerada, de forma consciente o inconsciente, como una “amenaza”, un “ladrón” o un “villano”. Y Valencia no es la excepción; después de todo, es la “ladrona de Josh”, una amenaza para el futuro romántico de Rebecca y el villano de la historia.

Este estereotipo se ha dado, según la autora, porque “el factor racial constituye, desde la colonia, una forma de jerarquización social, y permitió establecer el predominio del modelo estético blanco como canon de belleza”.¹⁰¹ Así, las creencias sobre la inferioridad de las personas negras frente a los europeos se fundamentaron, principalmente, en el factor racial y la jerarquización social se basó en dicho aspecto. El color de piel, la pureza de sangre y la apariencia fueron aspectos que sirvieron como “criterios para prolongar los monopolios de poder y controlar la estratificación social”.¹⁰² Por lo tanto, Valencia puede ser considerada una vívida imagen de esta representación discriminatoria que persiste hoy en día, en medios, hacia las personas de tez oscura.

⁹⁹ Alentola, 2017, p. 10.

¹⁰⁰ Ortiz, 2013, p. 177.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 178.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 179.

No obstante, la sátira tiene una función crítica y recurre a una herramienta interesante: la inversión. La “villana” deja de verse, progresivamente, como tal, y esto se visualiza en el capítulo donde Rebecca se replantea si no es ella quien está cometiendo las “acciones malvadas”. Cabe aclarar que otra característica física considerada en este análisis son los tamaños y las formas de las narices. Por ejemplo, en *Cenicienta*, las hermanastras tenían una nariz grande y desproporcionada, pero Cenicienta tenía una pequeña y fina. Esto mismo puede verse en la serie, donde Rebecca tiene “una nariz que parece un botón” (según Darryl, su jefe). Tal como sostienen Katherine Buitrago, Dámaris Ulloa y Erika Vaca, el estereotipo de belleza física de la nariz, en los medios, es una “corta, estrecha, recta, ligeramente respingada y pequeña”¹⁰³; es decir, exactamente el tipo de nariz que tiene la protagonista.

Por su parte, y en oposición, Valencia cuenta con una nariz prominente y aguileña. No es necesario ir lejos para pensar en la asociación inmediata: durante años, así fueron imaginadas y retratadas las brujas, con sus grandes y torcidas narices. Históricamente, se ha asociado este perfil con personalidades “malvadas” o “repulsivas”. Esta estereotipación del malvado se explicita cuando Rebecca se da cuenta que es la villana de su propia historia, con lo que intercambia papeles al adoptar una nueva visión del panorama e imaginarse como “la bruja malvada” que quiere robarle el novio a otra chica, y a Valencia como la “princesa buena” que vivía tranquilamente su vida antes de que Bunch llegara al pueblo. La referencia a las brujas, como la de *Blanca nieves y los siete enanitos*, es explícita, esto desde el tono sombrío, entrecortado y nasal que tiene la canción hasta la vestimenta negra, la nariz puntiaguda y el cabello largo y canoso. Con este acto de inversión, la sátira cambia la perspectiva que el personaje tenía de sí mismo, con el entendimiento de que existen siempre dos versiones de una misma historia. Paralelamente, nunca deja de reforzar la idea crítica de que, si una mujer es “nasal”, inmediatamente debe ser tomada como alguien de no fiar. Como explicita Dieter Declercq, no por nada la sátira ha sido llamada “un arma y un juguete que tiene por objetivo entretener y divertir, así como informar y reformar”.¹⁰⁴

¹⁰³ Buitrago, Ulloa y Vaca, 2017, p. 15.

¹⁰⁴ Declercq, “A definition of satire”, p. 323.

Figura 12.
Comparación visual del clip de la serie *Crazy ex girlfriend* y el de la película *Blanca Nieves y los Siete Enanitos*.



La naturalización del sexo y la sexualidad

El sexo y sus variantes no son un elemento menor en la historia, en vista de que la serie, mediante lo satírico, deja de lado las sutilezas al representarlo. De hecho, es desmitificado, pues se eliminan muchas etiquetas y se rompe con tabúes que suelen rondar en la sociedad alrededor del tema.

Se elimina la idea y el estereotipo común de que el personaje femenino principal es puro y casto: Rebecca no teme tener sexo cuando así lo desea y con quien lo desea. Esta representación sin pudores de su actividad sexual puede verse positiva o negativamente. Desde una perspectiva positiva, se podría pensar, como indica Jocelyn Murphy, que “en estos días, [...] mostrar la energía sexual de uno, para el consumo popular, ya no te convierte en un tonto. Te hace inteligente”.¹⁰⁵ Según Charo Lacalle y Deborah Castro, se muestran mujeres de sexualidad desinhibida “caracterizadas en un número creciente de personajes en series televisivas ficcionales que asimilan el empoderamiento con la construcción de la propia

¹⁰⁵ Murphy, 2015, p. 10.

subjetividad”.¹⁰⁶ Existen, así, feministas modernas que sostienen que poseer y celebrar la propia sexualidad, al estar en control del contexto de una situación, les da poder a las mujeres.

Por otro lado, existe un feminismo crítico que discute la sobrerrepresentación de la sexualidad femenina en medios de comunicación y “le preocupa la progresiva consolidación de ciertos prototipos sexuales neoliberales que convierten la feminidad en una mujer hipersexualizada, sistemáticamente asociada con el consumismo”.¹⁰⁷

En esta sátira, Rebecca es presentada, efectivamente, como una mujer “hipersexualizada” que, a menudo, se obsesiona sobre la cuestión y se deja llevar por sus hormonas (por ejemplo, cuando se acuesta con un vendedor vegano en medio de su cita con Greg). Así, por medio de un doble mecanismo, la serie rompe con las representaciones estereotípicas de “la mujer casta e inocente”, pero denuncia esta hipersexualización por medio de la exageración o la hipérbole. Al respecto, Ignacio Pérez sostiene que la hipérbole “en el tabloide satírico se manifiesta a través de la exageración de los hechos reales para dar lugar a informaciones surrealistas”.¹⁰⁸

A lo largo de la trama, se presentan diversos “tipos de sexo” y los miedos que estos desencadenan en el personaje: desde el sexo más romántico, con miedos relacionados con las emociones o el cariño (como cuando Rebecca comienza a darse cuenta de que quiere a Greg mientras tiene sexo con él), hasta el sexo casual, con miedos relacionados con el desconocimiento de la otra persona (como cuando está por acostarse con un muchacho de Tinder y teme que sea un asesino, tenga un arma, enfermedades venéreas o que quiera quitarle un riñón). Es interesante, en este último caso, cómo la sátira no descarta la crítica hacia los prejuicios sobre los encuentros sexuales esporádicos, la visualización de algunos temores frecuentes y el aleccionamiento de la audiencia. Es decir, rompe paródicamente la idea de que “el sexo siempre es sexy”, puesto que, muchas veces, está acompañado de imprevistos, como cuando de forma abierta Rebecca expresa que “las bolas de su cita de Tinder huelen raro y debería darse una ducha”. En este caso, el videoclip referenciado es claro: se parodia la canción “Love sex magic” de

¹⁰⁶ Lacalle y Castro, 2017, p. 47.

¹⁰⁷ Ídem.

¹⁰⁸ Pérez, 2014, p. 39.

Ciara y Justin Timberlake: gracias al uso del leotardo a rayas y de las luces blancas y negras, la escena remite, directamente, a este clip. En él, Ciara y Timberlake presentan el sexo y el tacto como algo “mágico”, sexy y sensual, con elementos como “trucos” y “calor”. Pero esto no siempre es así y la expectativa inicial puede verse contradicha por el acto en sí.



Figura 13. Comparación visual entre el clip de la serie *Crazy ex girlfriend* y el video clip “Love sex magic” de Ciara y Justin Timberlake.

Por otra parte, visibiliza miedos presentes en la mente de un gran porcentaje de la población: se trata de los riesgos que presupone invitar a un desconocido “que tenga un arma, quiera robar un riñón o robe cosas”. Ideas que rondan en la mente de gran parte de la población femenina y no le permite relajarse del todo. No es de extrañar que estudios como los de M. B. Oliver y J. S. Hyde en 1993, o Jennifer Petersen y J. S. Hyde en 2010, autores señalados por David Schmitt, hayan indicado que “los hombres están mucho más dispuestos a tener sexo casual que las mujeres”.¹⁰⁹ Pueden entenderse los motivos con las declaraciones de mujeres que vivenciaron citas por Tinder: como dice la usuaria Sayde Scarlett, “ser percibido como ‘promiscua’ es un problema para otras personas, ser asesinada o agredida es un problema para mí.”¹¹⁰ De esta forma, la sátira alecciona y concientiza a las personas sobre los potenciales riesgos de salir con un desconocido o, como lo llama Rebecca, “un extraño sexy”. Asimismo, educa para evitar accidentes prevenibles. Por ejemplo, Bunch le pregunta a su cita si se hizo el test de enfermedades de transmisión sexual y si esperó seis meses para hacérselo nuevamente, porque “la mayoría de las personas no sabe sobre ‘el período de la ventana’”. Si bien no se

¹⁰⁹ Oliver, Hyde y Petersen en Schmitt, s.f., párr. 4.

¹¹⁰ Scarlett, 2019, párr. 3.

especifica a qué se refiere con eso¹¹¹, se promueve un nuevo término con el que la mayoría de la población no está familiarizado, despertando la curiosidad para quien quiera buscarlo e informarse por su cuenta, todo de forma indirecta y sin hacer sentir a la audiencia que está siendo educada. Al respecto, escribe Ashley Shelton que “la parodia no nos trata con condescendencia, sino que invita al espectador a entrar al mundo del texto sin sentirlo como una típica lección. De repente, la lectura y el análisis literario se convierten en una búsqueda de sentido”.¹¹²

Este no es el único momento aleccionador de la serie, en virtud de que se visibilizan otros problemas que pueden ocurrir a la hora de tener sexo y se explican sus causas de forma lúdica o sin juicio. Por ejemplo, se tratan los posibles percances que pueden darse luego de un encuentro sexual, como es el caso de las infecciones urinarias: en una ocasión se nos muestra a Greg contando que le había “generado” una UTI a Rebecca. Casi de forma casual e indirecta, Greg inicia una canción explicando que dicha infección se trata de “una sensación de ardor al hacer pis”. Sin embargo, al tratarse de una sátira, se expone la causa de esta condición como algo que lo hace verse bien, “varonil”, puesto que “le ocurrió por tener tanto sexo con él”, omitiéndose a la vez algunos detalles inherentes a la infección. Ante esto, Rebecca se asegura de aleccionar a la audiencia con información correcta, debido a que aclara que “no tiene que ver tanto con la calidad del sexo, sino con su cantidad y la natural transmisión de bacterias”.

Otras cuestiones abordadas son las relacionadas con el área vaginal, como las infecciones, las comezones y el mal olor causados por prendas baratas, o demasiado ajustadas, que generan hongos. En este sentido, se previene a la audiencia de los peligros de usar este tipo de ropa y se dan tips de cómo tratarlos (como “aloe o monistat”). Asimismo, notamos una tendencia a la ruptura de los tabúes relacionados con el área vaginal y sus cuidados. Se habla sin pudor de esta región y los problemas que conlleva en lugar de abordarlo como un tema “intocable”, como suele ocurrir en la mayoría de las producciones audiovisuales. Kotex hizo un video explicando que el “72% de las mujeres siente que la sociedad habla más cómodamente de penes que de vaginas”.¹¹³ Incluso en los comerciales de tampones

¹¹¹ El Hospital Clínica Benidorm, 2020, publica que es el tiempo que transcurre cuando una persona se infecta/contagia y en el que las pruebas diagnósticas detectan la infección.

¹¹² Shelton, 2014, p. 18.

¹¹³ Teensource.org, s.f.

jamás se menciona dónde deben insertarse, pues siempre se usa la sugestión o se enfatizan los beneficios de “estar secas” (en el caso de los tampones “Nosotras”), pero nunca se habla del área donde se aplican. De este modo, la serie desmitifica la idea de que la vagina es un término que no se puede nombrar y menos si se trata de temas desagradables, como las cuestiones de higiene u hongos. Esta idea queda bien ilustrada con la reflexión de Bryndís Gunnarsdóttir sobre la sátira, cuyo uso “puede ser útil cuando se discuten tabúes y asuntos sociales serios, puesto que el humor y la ironía hacen que los problemas parezcan más fáciles de abordar”.¹¹⁴

A lo largo de la serie se muestran diversos estereotipos y clichés relacionados con el sexo, con el propósito de ridiculizar y develar la realidad de situaciones de aparente “sensualidad”. Por ejemplo, lo satírico y lo paródico se hacen notar en la escena en la que Rebecca es invitada por su jefe, Nathaniel, a pasar la velada con él, viajando en helicóptero a una fiesta de máscaras. La producción audiovisual cuenta con ciertas marcas de reconocimiento que remiten al género romántico y la audiencia no puede evitar tener ciertas expectativas sobre qué va a ocurrir. Estos moldes de previsibilidad social son fuertes y remiten a filmografías anteriores a la serie (como *50 sombras de Grey*) y posteriores a ella (como *365 DNI*), recreando escenas casi idénticas a las parodiadas. En todas, existe una pareja vestida elegantemente que viaja en aviones o helicópteros, denotando glamour, sensualidad y riqueza. Pese a ello, la parodia y la sátira se evidencian, pues, en *Crazy ex girlfriend*, el helicóptero es tan fuerte y ruidoso que hace que la mesa con comida se caiga y los personajes no alcancen a oírse. Esto mismo ocurre cuando Rebecca no aparece allí con la ropa elegante que su jefe le había enviado, diciendo que donó el vestido al teatro de una secundaria porque “solo una niña de 13 años podría entrar en él” y que el sostén “eran dos tejidos delicados unidos por hilo dental”. En definitiva, el humor entra en escena para desmitificar los ideales románticos, retratando lo que verdaderamente sucedería en una escena de la realidad.

Existe un último elemento parodiado en relación con la escena mencionada previamente: los bailes de máscaras. Las “masquerades” son un momento infaltable de todo género romántico/erótico, pero, en el caso particular de la serie, se da un “cliché icónico” que, según Andrés Ramos, representa directamente el fragmento de una película anterior por medio de elementos o aspectos físicos como “hombre y

¹¹⁴ Gunnarsdóttir, 2009, p. 23.

mujer”, “traje y vestido” y “máscaras”; allí “el cliché pretende configurar un grado de expectativa y anticipación de un evento simultáneamente, condicionando el entorno físico como un ideal de la posibilidad del suceso”.¹¹⁵ Esto implica que el cliché funciona para generar, en la mente de la audiencia, una cierta expectativa y un adelanto de qué es lo que posiblemente ocurra a continuación con la presentación de determinados elementos visuales. En el caso de este ejemplo, es probable que se imagine una situación de “misterio, pasión y sensualidad”, derivado esto del juego que implica “convertirse en alguien más” por una noche (lo cual, evidentemente, no termina siendo así en la serie).



Figura 14. Comparación visual entre la escena de la serie *Crazy ex girlfriend* y la escena de la película *50 sombras de Grey*.

Otra cuestión interesante para abordar es la escasa representación de la sexualidad de mujeres “mayores” o “maduras”. Conforme con Dafna Lemish y Varda Muhlbauer, “las personas mayores están subrepresentadas en los medios estudiados [...] suelen ser marginales a las líneas argumentales, representan personajes secundarios y son presentados de formas sumamente estereotipadas”.¹¹⁶ Esto se observa claramente con Paula, la amiga mayor de Rebecca, quien tiene dos hijos y carece, inicialmente, de conexión física y emocional con su marido. “Las mujeres mayores tienen menos probabilidad que los hombres mayores de ser presentadas como figuras de autoridad influyentes en su

¹¹⁵ Ramos, 2011, p. 6.

¹¹⁶ Lemish y Muhlbauer, 2012, p. 166.

lugar de trabajo, su sexualidad es, en gran parte, silenciada y sus cuerpos se muestran como objeto de burla en lugar de objetos de deseo”.¹¹⁷

Paula no es presentada como una persona con un “cuerpo deseable”, y su marido es mostrado como alguien con quien casi no tolera platicar ni pasar tiempo. De hecho, muchas veces finge quedarse hasta tarde en el trabajo para pasar tiempo con Rebecca y no tener que volver a su casa. Todo esto lleva al espectador a creer que, posiblemente, no se trate de una persona sexualmente activa. Además, en los primeros capítulos, se muestra que tampoco es respetada en el trabajo: allí, los muchachos le hacen bromas o la hacen trabajar de más porque no es abogada, solo es una asistente. Sin embargo, lo satírico irrumpe para cambiar esta percepción sobre las mujeres “maduras”. Para ello se dota a Paula de un poder y una sensualidad antes opacadas: no solo consigue que sus colegas empiecen a respetarla, sino que también muestra una faceta suya cargada de erotismo. Esto ocurre cuando conoce a un cliente de la firma quien la corteja y la invita a clubs elegantes, diciéndole que “lo merece todo”. En esa escena, la referencia del clip musical cantado por Paula es clara: con su cabello y vestido rojos, y cantando sobre un escenario en un club de jazz, se la compara con el personaje de Jessica Rabbit (de la película *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*). Esta última es presentada en el film como una mujer sumamente hermosa y adorada por todos los hombres. Así, se le demuestra a la audiencia que Paula también puede y tiene derecho de representarse del mismo modo que Jessica, con esa misma confianza y sensualidad, sin importar la edad que tenga.

Por lo tanto, se desmitifica la idea de que las personas mayores no pueden ser “apasionadas y sexys” o tener deseos sexuales y eróticos. De acuerdo con Susan Liddy, “ya existen indicios de que los discursos sobre la sexualidad femenina madura en la cultura están empezando a cambiar y el proceso de envejecimiento en sí mismo está siendo reconceptualizado”.¹¹⁸

¹¹⁷ Ídem, pág. 167.

¹¹⁸ Liddy, 2014, p. 3.



Figura 15. Comparación visual entre el clip de la serie *Crazy ex girlfriend* y el de la película *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*

Ahora bien, cabe añadir que este apartado no solo trata el “sexo” como acto *per se*, puesto que también se encuentra, en esta categoría, la cuestión de la “sexualidad”. El programa no solo muestra relaciones heterosexuales, sino homosexuales (con personajes declarados abiertamente gays como “White Josh” y Valencia) y bisexuales (como Darryl). Se muestran todas las diversas formas de interacción, no necesariamente heterosexuales, que pueden darse entre dos personas y sus diferentes motivos. Esos vínculos pueden suceder “por curiosidad” o “para experimentar”, como cuando Rebecca besa a Valencia en un club nocturno solo para “divertirse entre chicas”. El clip, incluso, hace referencia al video de Katy Perry “I kissed a girl” (ambos muestran una cama, una mujer con corsé, un gato y muchachas jugando con almohadas), donde se habla sobre “besar a alguien del mismo sexo sin planearlo, solo por curiosidad, lo que no significa nada”. Evidentemente, con efectos lúdicos, la parodia del clip trastoca la letra para mostrar la cara más exagerada de tener un “crush” (enamoramamiento fugaz) con alguien. Según García, las parodias hacen “un uso distinto del material que caricaturiza”.¹¹⁹ De este modo, en la escena antes mencionada, Rebecca torna la situación en algo mucho más macabro y obsesivo, pues dice que desea encerrar a Valencia en un sótano con muros antisonido y tomar su identidad, matarla y usar su piel como un vestido, pero también mostrarle ese vestido y que le diga que se ve muy bien en él. La idea de esta escena es permitir al personaje dar rienda suelta a sus pensamientos y mostrar la forma de ligazón afectiva y de idealización extrema a la

¹¹⁹ García, 2015, p. 10.

que llega con Valencia. Como indica Freud, la identificación (el admirar a Valencia y querer ser como ella) puede ser ambivalente, “puede darse vuelta hacia la expresión de la ternura o el deseo de eliminación”¹²⁰ (el querer hacer cosas tiernas, como pelea de almohadas, o querer matarla y usar partes de su cuerpo). Momentáneamente (durante un par de capítulos), Rebecca elige “ser” a “tener”; elige ser cómo Valencia a tener a Josh. Es decir que aquí “la identificación reemplaza a la elección del objeto”.¹²¹



Figura 16. Comparación visual entre el clip de la serie *Crazy ex girlfriend* y la canción “I kissed a girl” de Katy Perry.

A medida que transcurre la serie, aparece una nueva historia: la de Darryl (el jefe de Rebecca), hombre divorciado que tiene una pequeña hija. Poco a poco, comienza a enamorarse de uno de los amigos de Josh y se desespera al tratar de entender cómo es posible que le gusten los hombres y las mujeres. Finalmente, por medio del clip “getting bi”, explica que es bisexual y que le gustan las mujeres y los hombres, y desmitifica la idea de que por ello alguien tenga que ser “un chamuyero o una puta”. No se trata simplemente de una forma de ocultar que “es gay”, aclara que “no se trata de una fase”, no está “confundido” ni “indeciso”. Estas declaraciones no son aleatorias, pues se trata de prejuicios invisibilizados que, actualmente, existen acerca de las personas bisexuales. Por ejemplo, en su artículo, MAP (Movement Advancement Project) señaló que las “investigaciones demuestran que tanto personas heterosexuales como gays tienen prejuicios contra las personas

¹²⁰ Freud, 1924, p. 99.

¹²¹ *Ibíd*, p. 100.

bisexuales. Este sesgo lleva a [...] supuestos de que un bisexual está confundido acerca de su sexualidad o que engañará a su pareja”.¹²² Así, la sátira logra su propósito; este, según María Eugenia Gutiérrez, es revelar “aquello que ha quedado tácito o silenciado por los establecimientos [...] que, combinada con la comedia, la exageración o el ridículo, logra multiplicar su potencial político y diseminación”¹²³.

El uso de lo escatológico como subgénero

Otro elemento presente en la trama es el humor escatológico, un subgénero de la comedia y la sátira que se relaciona con cuestiones ligadas con actos fisiológicos y corporales. ¿Qué quiere decir esto? En definitiva, la escatología es la parte de la fisiología que se encarga de estudiar los excrementos y los desechos corporales, como la materia fecal, la orina, la menstruación, etc.; elementos que el subgénero retoma de forma cómica y humorística. Pérez comenta que Bajtín denominó “a esos mundos obscenos y escatológicos “realismo grotesco”, una metáfora hiperbólica de la realidad que, debido a su potencial degradante, también puede encontrarse en los discursos satíricos”.¹²⁴

Con respecto a la menstruación, Rebecca la relaciona con el sexo. De acuerdo con Georges Bataille, son tabú “las prohibiciones que atañen a la sexualidad (como el incesto, el tabú de la sangre menstrual, etc.)”.¹²⁵ En esa misma línea de pensamiento, Mariana Mota opina que “es de saber popular que la menstruación genera vergüenza y asco, que es necesario ocultarla para no ser excluida o discriminada”.¹²⁶ Sin embargo, Rebecca es un personaje abierto a la hora de hablar sobre sus necesidades fisiológicas, y su periodo no es la excepción. Tan tranquila se encuentra al respecto que incluso varias veces habla con sus amantes de tener “sexo con el periodo”, momento en el que “basta con poner una toalla”. Efectivamente, “el periodo” es uno de los temas predilectos de la serie, por lo que los personajes femeninos lo usan como excusa para obtener lo que desean, lo que revela el desconocimiento de los hombres sobre el tema, como cuando Paula

¹²² Movement Advancement Project [MAP], 2016, p. 5

¹²³ Gutiérrez, 2018, p. 86.

¹²⁴ Pérez, 2014, p. 13.

¹²⁵ Bataille, 2000, p. 113.

¹²⁶ Mota, 2019, p. 24.

consigue tener una noche libre de su marido diciéndole que iba a “salir con su periodo”, o cuando Rebecca usa esta carta con su jefe Darryl para faltar al trabajo. Incluso Paula llega a hacerle creer a Darryl que las “luna bars” (barritas proteicas) son para mujeres porque están hechas de sangre menstrual.

La serie de alguna manera busca educar a la población sobre la menstruación y naturalizarla al hablar constantemente de ella para conseguir que deje de ser tabú, para que pueda ser vista como algo natural que no se debe invisibilizar. Se le dice a la población femenina, por ejemplo, que “es normal a veces manchar un sillón blanco sin querer porque te vino” y que no es necesario sentirse extremadamente avergonzada al respecto. Asimismo, se muestran diversos métodos de protección, como las copas menstruales de las que Karen hace *reviews* en YouTube, o los tampones causantes del enojo de Header (amiga de Rebecca), pues explica que no deben tirarse al inodoro debido a que no solo lo rompe, sino que daña el ecosistema.

Es importante que esta información se difunda a nivel global, puesto que, como señalan Agostina Mileo y Danila Suarez

“(…) la dificultad de acceso a la gestión menstrual es un problema (…) invisibilizado mediante la construcción de un estigma respecto con la menstruación que la sitúa en un lugar vergonzoso y tiene consecuencias en la producción de conocimiento y la circulación de información. No hay información fidedigna sobre las consecuencias de la exposición química a largo plazo por vía vaginal derivada del uso de toallas higiénicas y tampones, o informes de impacto ambiental por el desmonte de selva nativa para el cultivo de pinos de los que se extrae la materia prima de estos productos”.¹²⁷

La sátira naturaliza la temática y enseña, indirectamente, cómo cuidarse, pero ¿de dónde proviene el tabú relacionado con la menstruación? En concordancia con Bataille, la sangre menstrual y la sangre del parto son líquidos considerados “manifestaciones de la ‘violencia interna’: por sí misma, la sangre es signo de violencia. El líquido menstrual tiene, además, el sentido de la actividad sexual y de la mancha que de ella proviene”.¹²⁸ Por su parte, Mileo y Suárez explican que la

¹²⁷ Mileo y Suarez, 2018, p.167.

¹²⁸ Bataille, 2000, p. 38.

sangre menstrual ha revestido, a lo largo de la historia de la humanidad, un sinnúmero de significados entre mágicos y sobrenaturales, que confluyeron en la construcción y el mantenimiento de un tabú sostenido aún en el siglo XXI: “esta construcción fue imprescindible para separar a la comunidad de este fluido cargado de significatividad y, de este modo, excluir a la mujer menstruante”.¹²⁹ En definitiva, la menstruación es, en primer lugar, una marca de diferenciación entre el varón y la mujer que, en segundo lugar, “connota una carga de impureza e imperfección natural para ella que la convierte en inferior”.¹³⁰ Esta forma de diferenciación entre el hombre y la mujer, a lo largo de los siglos, no ha sido novedosa.

De conformidad con Silvia Federici¹³¹, durante la transición del feudalismo al capitalismo no solo se separaron terratenientes de siervos y se dio, entre ellos, una división del trabajo (unos controladores de los medios de producción y otros obligados a vender su fuerza de trabajo), sino que se dio una división sexual del trabajo, donde se dividieron las tareas entre hombres y mujeres. Durante la construcción de un nuevo orden patriarcal, se excluyó a las mujeres del trabajo asalariado y se les subordinó a los hombres, por ello se buscó mecanizar su cuerpo y convertirlo en una máquina reproductora de nuevos trabajadores potenciales. Por lo tanto, con esta producción académica, Federici buscó demostrar la importancia de la reconstrucción de la historia de las mujeres o la mirada de la historia desde un punto de vista femenino, lo que implica “una redefinición de las categorías históricas aceptadas, que visibilice las estructuras ocultas de dominación y explotación”.¹³² El tabú de la menstruación es una forma más de dominación y la invisibilización de un proceso mucho más grande. Según Mota, se debe naturalizar la sangre menstrual, puesto que “el rechazo de la menstruación funciona, simbólicamente, como el rechazo hacia las mujeres por parte de la sociedad que participa en la construcción de identidad y, por lo tanto, es necesario [...] contribuir, desde la academia, en generar conocimiento con perspectiva de género que desmitifique la menstruación”¹³³ (esto es, precisamente, lo que hace la sátira).

La sangre menstrual no es la única en ser considerada tabú, también lo es la sangre del parto. Un ejemplo de esto es el momento en el que Paula (amiga de Rebecca

¹²⁹ Mileo y Suárez, 2018, p. 161.

¹³⁰ Ídem.

¹³¹ Federici, 2010.

¹³² Federici, 2010, p. 24.

¹³³ Mota, 2019, p. 15.

que ya tiene hijos) le explica a Header (amiga de Rebecca que aceptó ser portadora del bebé de Darryl, el jefe de la protagonista) acerca del “milagro del nacimiento”. Al asistir todos a una consulta médica, el obstetra comienza a explicar que “las mujeres presentan diversos niveles de incomodidad” en respuesta a la pregunta de Heather sobre el dolor en el parto. Ante esa pregunta, Paula interrumpe y le solicita al “doctor no-vagina” que no siga hablando y pasa a explicarle a su amiga que “duele, pero lo vale”, pues “el parto es algo hermoso”.

Con respecto al concepto del “dolor”, y de acuerdo con María Montes, el parto ha estado históricamente asociado con el dolor en la cultura occidental. Se trata de una experiencia personal y “sus significaciones y formas de afrontamiento son proporcionadas por la cultura desde la que se ofrece el marco en el que adquiere sentido el padecimiento”.¹³⁴ Así, por ejemplo, la religión católica presentaba el dolor como una obligación ineludible con funciones de purificación, para demostrar la calidad de madre y fortalecer el vínculo con el hijo, por esto el dolor era hasta deseable para cumplir con lo establecido socialmente. Según el autor, existe siempre una ideología dominante sobre las medidas aceptables del dolor o de como las mujeres deben sentirlo, expresarlo o afrontarlo (hoy en día priman los intentos de la medicina por anular todo dolor). En general, “las representaciones que las mujeres harán del dolor responderán a las pautas esperadas desde las propuestas culturales en las que se mantiene la asunción de un orden establecido que, consecuencia de la medicalización, es dictado y vigilado desde el sistema médico”.¹³⁵

En la serie, se muestran dos versiones potenciales de cómo será el parto: una médica y moderada, y otra exacerbada por la experiencia de una madre. ¿Y cómo es, según esta madre, el parto? Esta comienza explicándole a Heather que su cérvix se taponó con mucosa, que pronto es desechada, proceso llamado “*the bloody show*” (el show de la sangre). Se trata de un término real que señala el momento en el que el embarazo está terminando y el trabajo de parto está por comenzar. Evidentemente, es necesario reforzar que “sangre” y “mucosa” son términos pertenecientes a lo escatológico. Otro término escatológico es el que le sigue: “diarrea”; de este modo, Paula hace saber que “una diarrea explosiva significa que el trabajo de parto se acerca” y luego “unas contracciones punzantes” le seguirán

¹³⁴ Montes, 2007, p. 50.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 51.

para agrandar el cérvix. Se trabaja mucho la ironía durante este clip, puesto que también se exclama “¡es hermoso!” cuando se sobreentiende que es todo lo opuesto. Del mismo modo, el personaje procede a decir que “tendrá tanto dolor que seguramente reclamará ‘por favor mátenme ahora’”, pero “es para lo que está hecho tu cuerpo”. Finalmente, se vuelve a subrayar que, posiblemente, luego vuelva a “hacerse caca encima y vomite”, lo que revela todavía más elementos escatológicos.

En este punto es interesante, desde un aspecto psicológico, retomar a Lacan y sus conceptos de goce y plus de goce. El autor indica que, ante los mandatos (vistos aquí, por ejemplo, a través del mandato de la maternidad, del “deber tener hijos y sufrir pariéndolos”), las personas construyen narrativas de fantasía (goce) para amigarse con ellos y justificar el motivo por el que los siguen. Este goce (“es hermoso”, “es para lo que está hecho tu cuerpo”) siempre estará cargado con un plus de sufrimiento (tener diarreas explosivas, dolor, etc. en este caso). Así, el objeto es, para Lacan, “simultáneamente una pérdida de goce y el plus de goce que la repara”.¹³⁶

En definitiva, la serie opera un doble trabajo: por un lado, el de informar a la población sobre lo que conlleva, realmente, dar a luz a un bebé, con todos los elementos escatológicos que esto implica (muchas veces no son representados en films, pues se suele mostrar solo algo de sudor y contracciones). Esto es importante, puesto que, según Ann Luce et al, “la literatura sugiere que muchas mujeres del siglo XXI aprenden sobre el parto a través de la televisión”¹³⁷. Por otro lado, sirve para mostrar cómo la sociedad (“la autoridad”) impone, constantemente, mandatos tramitados por los sujetos a través del goce, con la expresión de que “vale la pena porque, al final, tendrás un bebé”.

Un nuevo elemento escatológico ya mencionado es la defecación. Si bien el excremento forma parte de la experiencia humana, todavía es considerado tabú. Históricamente, es posible comprender el origen. Fue necesario evitar las defecaciones en masa en áreas públicas por cuestiones de sanidad, pues, como indicó Bwire, las heces pueden ser ingeridas “a través de la contaminación del agua, comer comida contaminada por moscas, mala higienización de las manos”¹³⁸, etc.

¹³⁶ Camaly, 2008, p. 2.

¹³⁷ Luce et al., 2016, p. 1.

¹³⁸ Bwire, 2009, p. 92.

Sin embargo, se trata de un estigma que hoy en día se encuentra vigente y, según la Dra. Ambartsumyan, citada en el texto de Kathryn Mueller, genera situaciones negativas. Por ejemplo, que los padres “no sepan que sus hijos están constipados o tienen incontinencia debido a la vergüenza que les genera hablar de ello”¹³⁹ supone un posible problema de salud.

Es necesario desmitificar la vergüenza que gira en torno a la “caca” y esto es lo que hace la protagonista. Constantemente, Rebecca no muestra ningún miedo a la hora de expresar su necesidad de ir al baño, como cuando va a la casa de los Chan y escucha a Josh y Valencia discutir, lo que le lleva a decirle a Paula, por teléfono, “mierda, realmente tengo que cagar”. Tampoco teme decírselo a extraños, puesto que, cuando se incendia su casa y llama al 911, les dice “se incendió mi casa, estoy en el jardín y tengo que defecar. Apúrense, tengo caca en mis zapatos”. La facilidad del personaje principal de expresarse abiertamente sobre el tema proviene de su madre, quien, en un bar mitzvá, le comenta a Josh: “iré a buscar unas empanadas, tengo el nivel de azúcar en el retrete, que es donde esas empanadas terminarán. Estarán ahí, como piedras”. Este elemento fisiológico es tan importante para los personajes que de hecho Rebecca piensa en la coprofagia, ingestión voluntaria de heces o, como ella lo denomina, “cosas de popó”, como método de venganza contra Josh cuando este la abandona en el altar: le envía por correo su caca, diciéndole que son magdalenas, aunque esta idea no prospera, debido a que le son devueltas. En definitiva, a través del humor, todos estos ejemplos sirven para demostrar que la mención de “la caca” no tiene que ser estigmatizada, ni televisivamente ni en la vida real.

Este recurso escatológico es denominado “toilet humour” (humor de baño), como forma de rechazo del tabú, utilizando un lenguaje “grotesco” y sin sutilezas, para dejar claro lo que socialmente se sabe, pero no se suele hacer explícito. Para Esther Linares

“(…) la conceptualización del tabú se realiza, continuamente, a través del humor subversivo [...] que tiene como función principal transgredir lo establecido, y en el que se emplean diferentes estrategias discursivas para criticar y alejarse del objeto de burla, sin distanciarse demasiado del oyente”.¹⁴⁰

¹³⁹ Dra. Ambartsumyan en Mueller, 2016.

¹⁴⁰ Linares, 2019, p. 81.

El abordaje de temáticas de la agenda feminista

Como dijimos varias veces, la serie hace uso del humor satírico, un género literario que con el pasar del tiempo y el avance de la tecnología ha generado repercusión en la radio, la televisión y los medios digitales, y cuyo objetivo es expresar indignación en relación con un tema, con un propósito moralizador, lúdico o burlesco.

Pero, ¿por qué elegir el humor como herramienta para tratar diversos temas controversiales en el ojo de debate actualmente? ¿Cuál es la función del humor? Según Freud, este aparece como una herramienta eficaz para la ganancia de placer, con el fin de lograr restablecer el equilibrio psíquico frente a la amenaza de un afecto displacentero: “lo más valioso del chiste: la consecución de placer que el mismo trae consigo”.¹⁴¹ ¿Por qué es necesario? El autor señala que la cultura enseña que es indigno el insulto, por lo que los individuos, desde que tuvieron que renunciar a la expresión de la hostilidad por medio de la acción, tuvieron que desarrollar una nueva técnica del insulto: el chiste. Este tiende a hacer de la tercera persona desapasionada un aliado contra el enemigo. ¿Qué quiere decir esto? El chiste “nos permitirá emplear contra nuestro enemigo el arma del ridículo, a cuyo empleo directo se oponen obstáculos insuperables, y [...] abre fuentes de placer que habían devenido inaccesibles”¹⁴². Inclinará al oyente a ponerse de su lado y a ser sobornado por el efecto del chiste inocente. De esta forma, el humor es una forma de resistencia y de poner a la audiencia de su lado, es decir, lograr que tengan una mayor predisposición a aceptar el punto de vista que se busca demostrar.

En este apartado se analiza exclusivamente cómo esta herramienta es utilizada para tratar asuntos de debate dentro de la agenda feminista actual. Con respecto al surgimiento del feminismo *per se*, Bell Hooks nos explica que, en un inicio, las mujeres comenzaron organizándose en grupos para hablar sobre el sexismo y la dominación masculina. Estas “tenían claro que a las mujeres se las socializa al igual que a los hombres para creer en el pensamiento y los valores sexistas”.¹⁴³ La única diferencia era que los hombres se beneficiaban del sexismo más que las mujeres y era menos probable que quisieran renunciar al privilegio patriarcal. Así, para que las

¹⁴¹ Freud, 1905, p. 14.

¹⁴² *Ibíd.*, p. 59.

¹⁴³ Hooks, 2017, p. 29.

mujeres pudieran cambiar el patriarcado, necesitaban antes cambiarse a sí mismas y tomar conciencia.

En definitiva,

“la toma de conciencia feminista revolucionaria enfatizaba la importancia de aprender sobre el patriarcado como sistema de dominación, sobre cómo llegó a institucionalizarse, y sobre cómo se perpetua y mantiene. De esta forma, entender la manera en que la dominación masculina y el sexismo se expresaban en la vida diaria concientizó a las mujeres sobre cómo eran acosadas, cómo trabajaban para otros y, en el peor de los casos, cómo no tenían ningún control sobre sus vidas”¹⁴⁴.

En el caso particular de la serie, la palabra “patriarcado” (definido por Lucrecia Vacca y Florencia Coppolecchia como un “sistema político que institucionaliza la superioridad sexista de los varones sobre las mujeres”)¹⁴⁵ no tarda en aparecer. De acuerdo con Hooks, este modelo de dominación se observa, fácilmente, en actos sencillos de la vida cotidiana, como por ejemplo en el hecho de “prepararse para una cita”. Rebecca, mientras se prepara para salir con un muchacho, muestra todos los pasos que debe llevar a cabo “para verse bella para su chico”, como depilarse las cejas, las piernas, limarse las plantas de los pies, plancharse el cabello, etc.



Figura 17. Representación visual de los diversos utensilios a utilizar para “arreglarse”.

¹⁴⁴ Ídem.

¹⁴⁵ Vacca y Coppolecchia, 2012, p. 60.

Al ser una sátira, no se busca, realmente, avalar estos procesos, sino que por lo contrario, por medio del uso de lo grotesco y lo escatológico (“sangre que sale disparada cuando se depila la entrepierna, *mousse* para depilarse el bigote”), se denuncian acciones antinaturales que son justamente aceptadas y naturalizadas por todos en la sociedad actual: se insta a las mujeres a considerar esto como lo “aceptable” o lo “deseable” (como en el caso del musical *Bye Bye Birdie*, donde Ann Margret canta, con gran felicidad, “qué lindo usar rímel (...) te hace resplandecer usar lápiz labial y tacones”).

Para reforzar en palabras lo que las acciones denuncian, durante un video clip en el que el personaje canta, aparece también un rapero haciendo coros a la cantante. Si bien el clip inicia con este músico rapeando letras misóginas, al observar todos los accesorios utilizados en el baño por Rebecca, se detiene y declara “¿así es como se preparan? Es horrible, parece una película de terror, un horror del patriarcado”. Esta realidad del patriarcado, que vende y promociona la idea de que las mujeres deben comprar muchos productos, y cuidar y cambiar su cuerpo para verse bellas y amadas mientras que a los hombres se les exige mucho menos, queda plasmada en la última escena, cuando el personaje principal anuncia “veamos cómo se preparan los chicos”, y se muestra a su cita masculina durmiendo plácidamente en un sofá, sin tener que preocuparse en lo más mínimo por su aspecto.

Otra cuestión que llama la atención en esta escena es la declaración de Rebecca: “esta noche voy a ponerme en contacto con mi lado femenino”. ¿Qué significa “lo femenino”? Para Monique Wittig, las formas de dominación se presentan en las categorías de masculino/femenino, macho/hembra, que serían el producto de la dominación social de las mujeres ejercida por los hombres. Según la autora, la ideología de la diferencia sexual “opera en nuestra cultura como una censura, en la medida en que oculta la oposición que existe en el plano social entre los hombres y las mujeres poniendo a la naturaleza como su causa”.¹⁴⁶ Las categorías sirven para disimular el hecho de que las diferencias sociales implican siempre un orden económico, político e ideológico (los responsables de estas categorizaciones

¹⁴⁶ Wittig, 2006, p. 22.

sociales, como género, raza o clase, serían “el patriarcado, el colonialismo y el capitalismo”¹⁴⁷, según Haraway).

Es la opresión, de acuerdo con Wittig, la que crea el sexo y no al revés: hay un sexo que es oprimido y otro que oprime. Para la autora, ser feminista, para algunas, “es luchar por las mujeres como clase y por la desaparición de esta clase, y para otras es alguien que lucha por la mujer y su defensa”.¹⁴⁸ Tal vez lo idea sería usar este término “no para apoyar o fortalecer el mito de la mujer, ni para identificarse con la definición que el opresor hace de nosotras, sino para afirmar que nuestro movimiento tiene una historia”¹⁴⁹, pero esto no siempre sucede así: muchas veces ocurre que las personas, en nombre del feminismo y la “sororidad”, exacerbaban esta categoría de la dominación. Ningún ejemplo es más claro que la escena en la que Valencia (novia de Josh y “némesis” de Rebecca) indica que “las mujeres deben permanecer juntas de todas las formas posibles” y “la hermandad son hermanas ayudando a hermanas”, pero, a medida que avanza su discurso, vira a “las mujeres tienen el poder para hacer el cambio (...) como esta chica puede depilarse y cambiar de jean”, o “podemos subir todas las montañas (...) si la roca aguanta el peso de Haylee”.

Así, a través de este recurso del doble sentido, la serie denuncia, indirectamente, los “vacíos legales” que pueden encontrar los términos como “sororidad” y “hermandad”, puesto que es imposible lograr una unión entre todas las mujeres del planeta o, como expresa Valencia, “hay que ayudar a todas las mujeres, excepto a Denisse Martínez, a esa perra no la soporto”. El sarcasmo que impera en las declaraciones de Valencia, “las mujeres tienen que ayudarse”, es una figura retórica utilizada por la sátira, una de las muchas características del lenguaje del humor. En definitiva, y en acuerdo con Adrián Cabedo, el sarcasmo es una “ironía teñida de crueldad y hostilidad”¹⁵⁰ y, conforme con Mika Hämäläinen, “siempre requiere una víctima”¹⁵¹ (en este caso, todas las mujeres a las que Valencia critica indirectamente).

Muchas veces, la sátira hace uso de la ironía y los juegos de doble sentido. Para Raj Kishor, la ironía y la sátira son términos utilizados “para retratar algo que es

¹⁴⁷ Haraway, 1995, p. 264.

¹⁴⁸ Wittig, 2006, p.18.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p. 37.

¹⁵⁰ Cabedo, 2009, p. 13.

¹⁵¹ Hämäläinen, 2016, p. 4.

contrario a la verdad, para que esto sea expuesto en público, con el propósito de concientizar y generar un cambio”.¹⁵² Esto se observa cuando Rebecca se propone cuidar adolescentes en un campamento de verano, con el único objetivo de pasar más tiempo con Josh. Allí, las jóvenes adolescentes le dan recomendaciones sobre cómo lucir mejor, pues le proponen “usar corpiños ajustados y tacones altos”, a lo que Rebecca les plantea: “pero si es para mí misma, ¿no debería estar cómoda?”. Luego de esto, le dicen que debe hacerse tatuajes con el signo infinito en su espalda y Rebecca piensa, confundida, “pero no puedo ver mi espalda”. Ante estos pensamientos por parte del personaje, la única respuesta que obtiene es “¡No! Ponte a ti misma primera, pero de una forma sexy” y “no lo pienses tanto”.

La crítica es clara: la sociedad suele enviar el mensaje de que las mujeres tienen que “ponerse a sí mismas primero”, siempre que esto signifique seguir con los mandatos culturales preestablecidos de lo que implica ser “bello” o “sexy”. ¿Para quién debe verse bella?. “Para él”, dicen hacia el final de la escena: “ponte a ti misma primera por él”, declaran estas adolescentes, ante lo que Rebecca analiza: “pero, si me estoy poniendo primera por él, por definición, ¿no estoy poniéndome a mí misma en segundo lugar?”

En definitiva, el uso de lo irónico se muestra de la siguiente manera: “ponte a ti misma primero” (lo que se dice en primera instancia), que significa, en realidad, lo opuesto (ponte en segundo lugar por él), metamensaje mediante el cual el show busca emitir un juicio. No es casualidad que se muestre a estas jóvenes como portadoras de este mensaje criticado: se trata de discursos que existen en la actualidad y son transmitidos, masivamente, por diversos medios de comunicación. En este caso concreto, se evidencia la siguiente referencia: se trata de una parodia de clips generados por bandas como “Fifth Harmony”, un grupo de muchachas jóvenes que suelen autorrepresentarse como “empoderadas”, con titulares como “lo valgo” y “esa es mi chica”, pero, cuando se observa en detalle sus letras, se advierte que lo único que se busca en ellas es la aprobación masculina (“dámelo, lo valgo”) o “condenarlos” por haberlas utilizado y “por tener un buen cuerpo” (“asiente si todos tus novios han jugado contigo solo para intentar presumirte”).

¹⁵² Kishor, 2012, p. 71.



Figura 18. Comparación visual entre el clip de *Crazy ex girlfriend* y la canción “Worth it” de Fifth Harmony.

En conformidad con Tiqqun, existe un modelo y un ideal en la sociedad capitalista: el de “la jovencita”, que representa esta “eterna juventud” o “seducción ilimitada” al que todos aspiran ser o tener. La jovencita se concibe como detentora de un poder sagrado: el poder de la mercancía¹⁵³, pero, como toda mercancía, “la jovencita es ajena tanto a sus deseos como a su cuerpo”.¹⁵⁴ ¿Por qué se cosifica todavía el cuerpo femenino adolescente? Como explicó el autor, la moda y la economía se benefician de esta pregunta que recorre, actualmente, el mundo entero: “¿Qué debo hacer para verme bien?”

Ahora bien, en consideración con estos discursos dominantes, Judith Butler¹⁵⁵ explica que los individuos están acostumbrados a concebir el poder como algo que ejerce presión sobre el sujeto desde fuera, es decir, una cuestión que se subordina y coloca por debajo. Pero si, siguiendo a Michel Foucault

“(…) entendemos el poder como algo que también forma al sujeto, que le proporciona la misma condición de su existencia y la trayectoria de su deseo, entonces, no es solamente algo a lo que nos oponemos, sino también algo de lo que dependemos para nuestra existencia y que abrigamos y preservamos en los seres que somos”.¹⁵⁶

¹⁵³ Tiqqun, 2012, p. 32.

¹⁵⁴ *Ibíd*, p. 34.

¹⁵⁵ Foucault en Butler, 2001.

¹⁵⁶ *Ibíd*, p. 16.

El modelo habitual es que el poder es impuesto y, debilitado por su fuerza, el individuo acepta sus condiciones. No obstante, “el *nosotros* que acepta esas condiciones depende, de manera esencial, de ellas para nuestra existencia”¹⁵⁷. Por otro lado, el sometimiento “consiste en esta dependencia ante un discurso que no hemos elegido, pero que, paradójicamente, inicia y sustenta nuestra potencia”¹⁵⁸. De esta forma, no solo “la sociedad capitalista machista” sería la única en forzar a la mujer a someterse o aceptar entrar en una categoría específica, sino que estas últimas existen o se definen gracias a ello: a través de la «sujeción» se subordinan al poder y devienen sujetos al mismo tiempo. ¿Cómo se definen las mujeres, por ejemplo, en la serie? Como lo opuesto al hombre.

En un capítulo, desilusionada por los desamores, Rebecca invita a sus amigas a “una noche de chicas”. Allí, comienzan a criticar todos los atributos negativos cliché del sexo masculino: “todos los hombres solo quieren tener sexo, todos los hombres están emocionalmente reprimidos, los hombres nunca escuchan y solo piensan en ellos”, a diferencia de las mujeres (deja en claro la protagonista) “que siempre escuchan y nunca piensan en sí mismas”. Lo satírico se observa fácilmente cuando se comprende que se hace uso de la exageración y lo hiperbólico, puesto que las jóvenes declaran: “todos los 3.6 millones de hombres son exactamente iguales, no hay excepciones” (lo que es imposible estadísticamente), y “vamos a hacer un montón de “blanket statements” (una sola cosa aplica para todo lo que se discuta)”. De esta forma, el discurso dominante que cataloga a las mujeres como tal es adoptado por estas, quienes, a través de él, se definen como sujetos. “Somos mujeres” (aceptación de la categoría de género impuesta sobre ellas), “diferentes de los hombres” (autodefinición de sus rasgos de personalidad por medio de la oposición).

Evidentemente, advierte Butler, el sujeto no es responsable de su subordinación en última instancia, sino que el “apego al sometimiento es producto de los manejos del poder”.¹⁵⁹ En este sentido, la definición foucaultiana de la sujeción como la simultánea subordinación y la formación del sujeto cobran un valor psicoanalítico concreto al considerar que “ningún sujeto emerge sin un vínculo apasionado con

¹⁵⁷ Ídem.

¹⁵⁸ Foucault en Butler, 2001, p. 12.

¹⁵⁹ *Ibíd*, p. 17.

aquellos de quienes depende de manera esencial”¹⁶⁰. Por ello, el deseo de supervivencia es un deseo explotable, porque “quien promete la continuación de la existencia, explota el deseo de supervivencia; ‘prefiero existir en la subordinación que no existir’ sería la mentalidad, en este caso, del género femenino”.¹⁶¹

Para “poder persistir psíquica y socialmente, debe haber dependencia y formación de vínculos. Para poder persistir, el sujeto debe frustrar su propio deseo”.¹⁶². Esto fue lo que ocurrió a nivel histórico: las mujeres se vieron en la necesidad de aceptar la categoría de dominación que les fue impuesta y las definía con tal de subsistir, y no fue hasta el siglo pasado que comenzaron a tener la oportunidad de luchar contra esto. Por ejemplo, como señala Beatriz Preciado¹⁶³, en 1935 la antropóloga Margaret Mead elaboró, por primera vez, una distinción entre sexo biológico y comportamiento social (lo que luego se llamó “género”). Pese a ello, esto asociaba la domesticidad de las tareas maternas con la reproducción. Sin embargo, en 1949, Simone de Beauvoir articuló la primera crítica política de la feminidad definida, no como esencia biológica, sino como producto de la opresión social que pesa sobre el cuerpo de las mujeres y su capacidad reproductiva. Finalmente, la crítica más explícita del régimen doméstico suburbano, tal como lo plantea Preciado, vino de la obra de Betty Friedan, en torno a la que se estableció el movimiento feminista National Organization for women. La obra de Friedan, para Preciado, “es una reacción frente al endurecimiento de las normas de género y de la segregación espacial de la ciudad suburbana”.¹⁶⁴

En palabras de Wittig, la realidad es que el feminismo del siglo pasado nunca fue capaz de solucionar sus contradicciones en asuntos como naturaleza/cultura y mujer/sociedad. Las mujeres empezaron a luchar por sí mismas como un grupo y consideraron, acertadamente, que compartían aspectos de opresión comunes. Pero, para ellas, estos aspectos eran naturales y biológicos, y no rasgos sociales. “El fracaso del primer feminismo proviene de que solamente atacaron la idea darwinista de la inferioridad de la mujer, pero aceptaron la visión de la mujer como ‘única’”.¹⁶⁵ Las primeras feministas creían, como los hombres, que la causa (origen) de su

¹⁶⁰ Ídem.

¹⁶¹ Ídem.

¹⁶² Ídem.

¹⁶³ Preciado, 2010.

¹⁶⁴ Preciado, 2010, p. 48.

¹⁶⁵ Wittig, 2006, p. 38.

opresión se encontraba en ellas. Por ende, las feministas de esta primera ola se encontraron frente a un callejón sin salida y sin razones para continuar luchando, es decir, cayeron en la trampa que hoy amenaza otra vez: el mito de «la mujer». Para la autora, la “mujer” es solo una formación imaginaria, mientras que las «mujeres» son el producto de una relación social.

Todo esto entra en consonancia con los escritos de Haraway, quien explica que el género es una construcción social (no natural) basada en discursos científicos-biológicos, por lo que no existe el estado de «ser» mujer, sino que es una categoría compleja construida dentro de contestados discursos científico-sexuales y otras prácticas sociales. En efecto, existe una "informática de la dominación" que dibuja el "lugar" de las mujeres en un circuito interconectado, lo que abarca ciertas posiciones sociales idealizadas por el capitalismo, como el hogar, el mercado, el puesto de trabajo remunerado, el Estado, la escuela, el hospital y la iglesia. Para la autora, es necesario reformarse y convertirse en *cyborgs*, criaturas que acaben con la desigualdad de género. El *cyborg* es definido como una mezcla de partes animales y humanas, humanas y mecánicas, o animales y mecánicas, por esto, es un ser híbrido, cuyo cuerpo no tiene identidad y no se cierra en una totalidad.

“El género, la raza y la clase, con el reconocimiento de sus constituciones, histórica y social ganado tras largas luchas, no bastan por sí solos para proveer la base de creencia en la unidad «esencial»”.¹⁶⁶ Así, no existe en realidad nada en el hecho de ser «mujer» sino una manera natural a las mujeres, por lo que se trataría de una nueva categoría que podría acabar con mitos vinculados con el género y con el “ser mujer”; esto acabaría con situaciones y mentalidades como las expuestas en *Crazy ex girlfriend*, puntualmente cuando Paula le dice a Rebecca que no puede ser amiga de Valencia porque “las mujeres de igual viabilidad sexual se odian”, ante lo que el personaje declara que se trata de un mito misógino que perpetúa la idea de que las mujeres se detestan. Mientras existan personas que utilicen estas categorías de la diferencia, como por ejemplo la autora Roxane Gay, mencionada en la serie por Rebecca, que se define a sí misma como una “mala feminista” por “no poder cumplir con los requisitos de perfección del movimiento feminista”, nunca se podrá llevar a

¹⁶⁶ Haraway, 1995, p. 264.

cabo la revolución necesaria para que, en términos de Wittig¹⁶⁷, las mujeres dejen de estar bajo el yugo del discurso dominante.

En suma, pueden verse indicios de lucha, particularmente, en medios audiovisuales y series como esta, donde se utiliza el humor, de acuerdo con Freud, como “método que el aparato psíquico humano ha desarrollado para rehuir a la opresión del sufrimiento”.¹⁶⁸ El humor es una forma más para combatir la opresión de luchar contra el sometimiento que, combinado con medios masivos de comunicación, puede lograr un gran impacto a nivel mundial.

Consideraciones finales

El humor en sí es un tema amplio y de dificultoso estudio. Presenta muchísimas facetas y una diversidad de formas, como la sátira, la parodia, la ironía, etc. Por eso, hasta la fecha, las ciencias sociales no han podido establecer una teoría del humor que las abarque todas y desentrañar cómo se manifiesta en la sociedad.

Sin embargo, consideramos haber aglomerado algunas conclusiones comunes relativas al género en el análisis efectuado.

Ellas son, fusionando todo lo citado en este trabajo:

- 1) Más allá de las múltiples corrientes y teorías sobre el humor (teoría psicoanalítica, teoría del desprecio, teoría de la excitación, teoría de la inversión, etc.) prevalece una idea central: se trata de algo existente en prácticamente toda sociedad, en todo momento. Como menciona Noelia González Verdejo, “libera tensiones, crea un ambiente distendido, favorece la memorización de contenidos, etc. Además, cuenta con el añadido de su universalidad, lo que hace que sea compartido y comprendido en casi todo el mundo”.¹⁶⁹ Así, es universal y está condicionado por la cultura en donde se desenvuelve. Y, por encima de todo, afecta la forma en que visionamos el mundo, las formas “correctas e incorrectas” de comportarse en determinados momentos. De allí la relevancia de hacer hincapié en este elemento y analizar en detalle qué materiales audiovisuales rondan actualmente en los medios comunicacionales para comprender mejor qué cosas son aceptadas

¹⁶⁷ Wittig, 2006.

¹⁶⁸ Gómez, 2011.

¹⁶⁹ González Verdejo, 2002, p.347.

por la sociedad, cuáles no, y en cuáles enfatiza la sátira en la necesidad de promover un cambio.

- 2) Se llega a la conclusión de que la sátira tiene como función el ser una crítica social, dentro de una comunidad que es capaz de juzgarse a sí misma y transformarse. Constantemente se observa, a lo largo de la serie, la manera en que denuncia ciertos hechos o conceptos con el fin de ayudar a la sociedad a cambiarlos. Revela aquello silenciado por establecimientos, utilizando como recursos la comedia, la exageración o el ridículo para potenciar su diseminación y puede ser útil, por lo tanto, cuando se discute sobre tabúes o asuntos sociales serios (puesto que con humor se logra que los problemas parezcan más fáciles de abordar). En definitiva, nuestra sátira aborda asuntos complicados y delicados de forma amena, para tener más llegada a la población y conseguir así más cambios a nivel mundial.
- 3) Una forma concreta de efectuar susodichas críticas es hacer uso del recurso de la parodia. Esta “incorporación de un texto anterior dentro de otro”¹⁷⁰, en términos de Hutcheon, sirve para imitarlo, apropiarse de él, con el propósito de comentarlo o comentar algo más. Es una forma problematizadora de reconocer la historia de las representaciones, pero no de señalar un problema de forma condescendiente necesariamente, sino invitando al espectador a incorporar la idea sin sentirlo como una típica lección.
- 4) Finalmente, otros recursos comunes en este tipo de género son la ironía y el sarcasmo. La ironía, en tanto burla que se manifiesta de forma laudatoria para significar en realidad un juicio negativo, es un método para tratar la tensión inherente entre cuestiones incompatibles, disimulando siempre una reprobación latente. Y el sarcasmo, como escriben P. Brown y S. Levinson, mencionados por Cabedo-Nebot, sirve como “mecanismo de salvaguarda (...) evita la brusquedad del pensamiento explícito”.¹⁷¹ Es un “subtipo de ironía que envuelve cualquier expresión de una actitud displicente y agria”.¹⁷²

A toda civilización y a toda época le corresponde un tipo de humor. Sirva la risa, en palabras de Veira, como “forma de ‘sentirse ganador’, de alivio debido a la

¹⁷⁰ Hutcheon, 1985, p.4.

¹⁷¹ Brown y Levinson en Cabedo-Nebot, 2009, p.14.

¹⁷² *Ibíd*, p.16.

acumulación de tensión o de diversión como un valor en sí mismo”¹⁷³, en todo caso se evidencia su carácter social y su universalidad en todo momento y en todo lugar, particularmente en determinadas instituciones.

Tal como aclara González Verdejo:

“El material humorístico es una de las representaciones más cercanas a la realidad cotidiana de una comunidad, a sus inquietudes, pensamientos, carácter y modo de expresarse. Por ello no podemos olvidar que este elemento, sea cual sea su formato, incluye, dentro de sí, no sólo contenidos lingüísticos sino también culturales, y que estos últimos, nada despreciables, deberían ser tomados en cuenta por la multiplicidad de posibilidades que nos ofrecen”.¹⁷⁴

De esta forma, se observa que existe una clara relación entre humor y cultura, motivo por el que, argumentamos, siempre debería ser tenido en cuenta al momento de analizar una sociedad dada.

En este trabajo hemos tratado algunas temáticas de actualidad muy comúnmente mencionadas en materiales humorísticos, sus críticas adyacentes o debates en voga puestos en evidencia. Pero es de nuestro entender que aún queda mucho por descubrir y analizar, tanto en la serie *Crazy ex-girlfriend*, como en otros materiales textuales y audiovisuales. Política y religión son solo algunos ejemplos. Después de todo, “el humor es parte importante de la estructura normativa de una sociedad, de modo que no solo forma parte de ella, sino que es su reflejo.”¹⁷⁵

Bibliografía

Acevedo, Luisiana (s.f.). *Definición de ironía, parodia y sátira*. (Artículo recuperado de <https://es.scribd.com/document/512285526/Parodia-Satira-e-Ironia>)

Achón, Irene (2020). “La heroína romántica: ‘calladita, no estoy más guapa’” en *Tropelías Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 7, pp. 758-775.

¹⁷³ Veira, 2018, p.10.

¹⁷⁴ González Verdejo, 2002, p.347.

¹⁷⁵ Veira, 2018, p. 2.

- Adriana**, (2019). "Romantic Comedies Laugh at Career Women". (Artículo recuperado de <https://medium.com/@adrianadrianadriana/romantic-comedies-laugh-at-career-women-3e478115b7d6>).
- Agudelo**, María Fernanda (2015). "El cuerpo femenino como fenómeno social y cultural". Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana.
- Alentola**, Anni (2017). "Changing the narratives of marginalised bodies- a study about body positivism". Master Thesis, Stockholm University.
- Alonso**, Luis. y Fernández, Carlos (2006). *Los discursos del presente: un análisis de los imaginarios sociales contemporáneos*. Madrid: Siglo XXI de España.
- Bajtín**, Mijaíl (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo veintiuno.
- (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Barbero**, J. Martín (1983). "Memoria narrativa e industria cultural" en *Comunicación y cultura*, Nro. 10. México.
- (1987). "La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana" en *Diálogos de la comunicación*, núm. 17. Lima.
- Bataille**, Georges (2000). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Beddow**, Michelle (2011). "Hair Color Stereotypes and Their Associated Perceptions in Relationships and the Workplace" en *Psi Chi Journal of Psychological Research*.
- Boilard**, Véronique (2014). "Une satire de l'objectivation: Chantal Michel, Mélanie Bonajo et Lee Materazzi". Université du Québec à Montréal.
- Buitrago**, Katherine, **Ulloa**, Dámaris and **Vaca**, Erika (2017). "Estereotipos de belleza física en medios de comunicación en mujeres jóvenes, estudiantes universitarias en Villavicencio". Trabajo de grado, Universidad Cooperativa de Colombia.
- Butler**, Judith (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Bwire**, Buluma (2009). "Breaking shit taboos: CLTS in Kenya". (Artículo recuperado de <https://pubs.iied.org/sites/default/files/pdfs/migrate/G02800.pdf>)
- Cabedo**, Adrián (2009). "Análisis y revisión del sarcasmo y la lítote: propuesta desde la Teoría de la Relevancia" en *Boletín de filología* 44, no. 2, pp.11-38.
- Cabrera**, Yolanda (2010). "El cuerpo femenino en la publicidad. Modelos publicitarios: entre la belleza real, la esbeltez o la anorexia" en *Revista Ícono 14. Revista Científica De Comunicación Y Tecnologías Emergentes* 8, no. 3, pp. 223-243.

- Camacho**, Javier (2003). “La risa y el humor en la antigüedad”. Tesis de grado. CABA. (<https://www.fundacionforo.com/pdfs/archivo14.pdf>)
- Camaly**, Gabriela (2008). “La apuesta de Lacan: el objeto a como plus de gozar” en *Virtulia, Revista digital de la EOL*.
- Castaño Vera**, Javier (2010). “El melodrama y la canción de despecho ¿un mismo sentimiento?” en *Revista Luciérnaga Audiovisual*. Medellín.
- Centre for applied research in mental health and addiction** (2022). “Dealing with depression”. (Artículo recuperado de https://d3mh72llnfrpe6.cloudfront.net/wp-content/uploads/2018/03/09211111/dwd_writableversion1.pdf)
- Chauffour**, Julien (2017). *Satire et modernité dans La vie électrique (1893) d'Albert Robida et dans Réussir son hypermodernité et sauver le reste de sa vie en 25 étapes faciles (2010) de Nicolas Langelier. Suivi de La gamberge virulente, fiction satirique*. Memorias, Universidad de Québec en Rimouski.
- Condren**, Conal, y **Milner**, Jessica (2008). “Defining parody and satire: Australian copyright law and its new exception” en *LexisNexis*. Sydney.
- Declercq**, Dieter (2018). “A definition of satire (and why a definition matters)” en *The journal of aesthetics and art criticism*.
- Diccionario de la Real Academia Española [DRAE]** (2001). “Definición de risa”. (Artículo recuperado de <https://www.rae.es/drae2001/risa>).
- (2021). “Definición de Sátira”. (Artículo recuperado de <https://dle.rae.es/s%C3%A1tira>).
- Federici**, Silvia (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Freud**, Sigmund (1905). *El chiste y su relación con el inconsciente*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1924). *Psicología de las masas y análisis del yo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- García**, María José (2015). “De la parodia como intergénero” en *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, no. 28.
- Gómez**, Ana (2011). “El humor» Sigmund Freud -1927”. (Escritos recuperados de <http://gruposclinicos.com/el-humor-sigmund-freud-1927-2/2011/06/>).
- González**, Blanca (1999). *Los estereotipos como factor de socialización de género*. Huelva: Grupo Comunicar.

- González, Noelia** (2002). "Humor se escribe con 'u' de universal. La risa como medio de acercamiento cultural" en *El español, lengua del mestizaje y la interculturalidad*. Madrid.
- Gunnarsdóttir, Bryndís** (2009). "The satire as a social mirror: Jonathan Swift's a modest proposal in context". Universidad islandesa Sigillum.
- Gutiérrez, María Eugenia** (2018). "Satire as a radical practice of freedom of expression. The case of the 'puppeteers' on TVE news and in ABC texts" en *Observatorio* 12, no. 1.
- Hämäläinen, Mika** (2016). "Reconocimiento automático del sarcasmo: ¡Esto va a funcionar bien!". University of Helsinki.
- Haraway, Donna** (1995). *Ciencias, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hefner, Veronica** (2011). "From love at first sight to soul mate: Romantic ideals in popular films and their association with young people's beliefs about relationships". University of Illinois at Urbana.
- Hooks, Bell** (2017). *El feminismo es para todo el mundo*. Madrid: Traficante de Sueños.
- Hospital Clínica Benidorm**, (2020). "Periodo ventana" y 'falso negativo': cuánto tiempo pasa hasta que los test pueden detectar el Covid-19". (Artículo recuperado en <https://www.clinicabenidorm.com/periodo-ventana-falso-negativo-covid19/>).
- Hutcheon, Linda** (1981). *Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía*. París: Ed. du Seuil.
- (1985). *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*. Capítulo 3: "El alcance pragmático de la parodia". Methuen: Routledge. (Fragmento recuperado en <http://absorcionesretomas.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/12/2013/06/Cap%C3%ADtulo-3.-de-Una-teor%C3%ADa-de-la-parodia-de-Hutcheon.pdf>)
- (1993). "La política de la parodia postmoderna" en *Criterios*, pp.187-203.
- Isgour, Marc** (2015). "La satire: réflexions sur le droit a l'humour" en *Doctrine Droit des médias*. (Artículo recuperado de <https://www.berenboom.be/pdf/Satire.pdf>)
- Johnson, Kimberly y Holmes, Bjarne** (2009). "Contradictory messages: a content analysis of Hollywood-produced romantic comedy feature films" en *Communication Quarterly* 57, no. 3, pp. 352-373.
- Jonason, Peter y Li, Norman** (2012). "Playing hard-to-get: manipulating one's perceived availability as a mate" en *European Journal of Personality*.

- Kishor**, Raj (2012). "Humour, irony and satire in literature" en *IJEL*. Kathmandu, Tribhuvan University.
- Lacalle**, Charo y **Castro**, Deborah (2017). "Representations of female sexuality in Spanish television fiction" en *Revista Convergencia* 24, no. 75.
- Lacan**, Jacques (1953). "La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud" en *Jacques Lacan escritos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lemish**, Dafna y **Muhlbauer**, Varda (2012). "Can't have it all: representations of older women in popular culture" en *Women & Therapy* 35, pp. 165-180.
- Liddy**, Susan (2014). "Missing Persons'? Representations of Mature Female Sexuality in British and Irish Film 1998-2011" en *Postgraduate Journal of Women, Ageing and Media*.
- Linares**, Esther (2019). "La conceptualización lingüística del tabú en el discurso humorístico subversivo" en *E-Scripta Romanica* 7, pp. 79-96.
- Llera**, José Antonio (1997). "Prolegómenos para una teoría de la sátira" en *Tropelías*, pp. 281-293.
- López**, Luis-Salvador y **Pérez**, Ana (2003). "La cara oculta de la tristeza" en *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, no. 87, pp. 53-65.
- Luce**, Ann, **Cash**, Marilyn, **Hundley** Vanora, **Cheyne** Helen, **van Teijlingen** Edwin, and **Angell** Catherine (2016). "Is it realistic?" the portrayal of pregnancy and childbirth in the media" en *BMC Pregnancy and Childbirth*.
- Mallik**, Adiel, **Chanda**, Mona y **Levitin**, Daniel (2017). "Anhedonia to music and mu-opioids: Evidence from the administration of naltrexone" en *Scientific Reports*.
- Mansilla**, Andrés, **Rey**, Juan Pablo y **Cuenca**, Patricio (s.f). "Netflix bajo la lupa de las teorías de la comunicación". (Artículo rescatado de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/43783_169291.pdf)
- Manzanaro**, Laura (2013). *El rock y lo sagrado. Sexualidad, rebeldía y sacrificio en la imagen de la estrella del rock*. Trabajo final, Universidad Politécnica de Valencia.
- Mikala**, Gyno (2011). *Satire littéraire et critique sociale*. Paris: Edilivre.
- Mileo**, Agostina y **Suárez**, Danila (2018). "El tabú de la menstruación como instancia productora y perpetuadora de ignorancia subjetiva y estructural" en *Avatares Filosóficos*.
- Montes**, María (2007). *Las culturas del nacimiento. Representaciones y prácticas de las mujeres gestantes, comadronas y médicos*. Universitat Rovira I Virgili.

- Morales**, Beatriz (2015). *Roles y estereotipos de género en el cine romántico de la última década. Perspectivas educativas*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca.
- Mota**, Mariana (2019). *El tabú de la menstruación: símbolo de la represión sexual femenina*. Trabajo Final de Grado, Universidad de la República.
- Movement Advancement Project [MAP]** (2016). *Invisible majority: the disparities facing bisexual people and how to remedy them*.
- Moyse**, Pierre-Emmanuel (1998). "La parodie". (Artículo recuperado de <https://cpi.openum.ca/files/sites/66/La-parodie.pdf>)
- Mueller**, Kathryn (2016). "Let's Talk About What Most People Avoid: Poop" (Artículo recuperado de <https://pulse.seattlechildrens.org/lets-talk-about-what-most-people-avoid-poop/>).
- Murphy**, Jocelyn (2015). *The role of women in film: Supporting the men -- An analysis of how culture influences the changing discourse on gender representations in film*. University of Arkansas.
- Ortiz**, Vanessa (2013). "Modelos estéticos hegemónicos, subalternos o alternativos: una perspectiva étnico-racial de clase y género" en *Tabula Rasa*, no. 18, pp. 175-197.
- Pérez**, Ignacio (2014). *La retórica de la sátira: la familia real en la revista Mongolia* Trabajo Fin de Grado, Universidad Zaragoza.
- Pérez**, Teresa (2012). "Marshall McLuhan, las redes sociales y la Aldea Global" en *Revista Educación y tecnología*, n.2.
- Preciado**, Beatriz (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama.
- Ramos**, Andrés (2011). *Hacia una semiótica del cliché cinematográfico*. Bogotá, D. C., Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Reyes**, Mónica (2010). "Reseña de "Psicología del humor: un enfoque integrador" en *Revista latinoamericana de psicología* 42, no. 2.
- Rubino**, Vicente (2008). "Acerca del arquetipo" en *Revista Calidad de vida*, no. 5, pp- 31-45.
- Saiz**, Mario y **Amézaga** Pilar (2005). "Psiconeurociencia y arquetipos. Construyendo un diálogo entre psicología analítica y neurociencia" en *Psicología USP* 16, no. 3, pp. 95-117.
- Sánchez**, Marco (2020). "El humor y la sátira: periodismo satírico en internet, una visión hacia Ecuador" en *Revista Publicando* 7, no. 24, pp. 59-70.
- Saniz**, Ligia (2008). "El esquema actancial explicado" en *Punto Cero* 13, no. 16.

- Scarlett**, Sayde (2019). "Casual Sex: Reputational Risk Vs. Physical Safety". (Artículo recuperado de <https://sayde-scarlett.medium.com/casual-sex-reputational-risk-vs-physical-safety-cf2a3a09694d>).
- Schmitt**, David (s.f.). "What Type of Person Would Agree to Have Sex With a Stranger?". (Artículo recuperado de <https://www.psychologytoday.com/us/blog/sexual-personalities/201706/what-type-person-would-agree-have-sex-stranger>).
- Shelton**, Ashley (2014). *The Power of Parody and Satire in the 21st Century English Classroom*, Bowling Green State University.
- Siri**, Laura (2016). "El rol de Netflix en el ecosistema de medios y telecomunicaciones: ¿el fin de la televisión y el cine?" en *Hipertextos*, Vol. 4, n.5. Buenos Aires.
- Somos psicólogos** (s.f.). "Traumas infantiles". (Artículo recuperado de <https://www.somospsicologos.es/blog/traumas-infantiles/>).
- Steimberg**, Oscar (1998). *El pasaje a los medios de los géneros populares*. CABA: Atuel.
- Teensource.org** (s.f.). "Why is it so difficult to talk about vaginas?". (Artículo recuperado de <https://www.teensource.org/blog/2010/08/why-it-so-difficult-talk-about-vaginas>).
- Tiqun** (2012). *Primeros materiales para una teoría de la jovencita*. Barcelona: Acuarela y Machado Grupo de Distribución.
- Vacca**, Lucrecia y **Coppolecchia** Florencia (2012). *Una crítica feminista al derecho a partir de la noción de biopoder de Foucault*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Veira**, José Luis (2018). "Las teorías del humor y el cambio cultural" en *Anuario Psicología e Saúde: Revista Oficial da Sección de Psicología e Saúde do COPG*, no. 11, pp. 96-107.
- Verón**, Eliseo (1993). "El sentido como producción discursiva" en *La semiosis social. Fragmento de una teoría discursiva*. Barcelona: Gedisa.
- Wittig**, Monique (2006). *El pensamiento heterosexual*. Madrid: Egales.
- Zagorsky**, Jay (2016). "Are blondes really dumb?" en *Economics Bulletin* 36, pp. 401-410.
- Zizek**, Slavoj (1992). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI.