

El arco de transformación de Daphne en *Bridgerton* (Chris Van Dusen, 2020): de princesa prefeminista a heroína postfeminista

Nerea Cuenca Orellana¹

Recibido: Junio 2021 / Revisado: Marzo 2022 / Aceptado: Marzo 2022

Resumen: Introducción. Tras siglos en los que las mujeres eran representadas como objeto de deseo masculino, los estudios de género que comenzaron en los años 60 y 70 con la Segunda Ola del Movimiento Feminista buscaron cambios en la representación audiovisual del icono femenino tradicional. Esto supuso que los personajes femeninos comenzaran a ganar protagonismo y se convirtieran en sujetos de la acción, pero siempre acompañados y protegidos por un personaje masculino. En los 90 comienza la Tercera Ola del Movimiento Feminista y con ella se busca dar un paso adelante en la representación femenina. **Objetivos.** La presente investigación se centra en determinar cómo se ha construido la feminidad de Daphne, la protagonista femenina de *Bridgerton* (Chris Van Dusen, 2020). A pesar de que *Bridgerton* tiene lugar en el siglo XIX y la novela en la que se inspira se estrenó en el año 2000, el producto audiovisual analizado se enmarca en la Era Postfeminista. **Metodología.** Para definir cómo se ha construido el personaje femenino en esta ficción y cómo participa en la trama, se realiza un análisis cualitativo del arquetipo narrativo, objeto externo, meta interna y el arco de transformación del personaje objeto de estudio. **Resultados y Conclusiones.** Estos elementos narrativos se analizan teniendo en cuenta, además, que en la ficción surgen las cuestiones femeninas de la Era Postfeminista y que forman parte de la evolución interior de Daphne: el amor romántico, el sexo, la maternidad y las relaciones humanas.

Palabras clave: series de ficción, cuestiones femeninas, Era Postfeminista, personaje femenino, arco de transformación, narrativa audiovisual, arquetipos.

[en] Daphne's arc of transformation in *Bridgerton* (Chris Van Dusen, 2020): from a pre-feminist princess to a post-feminist heroine

Abstract: Introduction. After centuries in which women were represented as objects of male desire, gender studies that began in the 60s and 70s with the Second Wave of the Feminist Movement sought changes in the audiovisual representation of the traditional female icon. This meant that the female characters began to gain prominence and became subjects of the action, but always accompanied and protected by a male character. **Objectives.** In the 90s, the Third Wave of the Feminist Movement began and with it they sought to take a step forward in female representation. The present research focuses on determining how the femininity of Daphne, the female protagonist of *Bridgerton*, has been constructed (Chris Van Dusen, 2020). Despite the fact that *Bridgerton* takes place in the 19th century and the novel in which it is inspired was released in 2000, the product analyzed is part of the Post-Feminist Era. **Methodology.** A qualitative analysis of the narrative archetype, external object, internal goal and the transformation arc of the character under study is carried out to define how the female character has been constructed in this fiction and how it participates in the plot. **Results and Conclusions.** These narrative elements are analyzed taking into account the feminine issues of the Post-Feminist Era we can find in Daphne's development, such as romantic love, sex or motherhood.

Keywords: fiction series, femininity aspects, Postfeminism Era, female character, transformation arch, narrative, archetypes.

Sumario: 1. Introducción. 2. Estado de la cuestión. 3. Objetivos e hipótesis. 4. Metodología. 5. Resultados. 6. Discusión. 7. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Cuenca Orellana, N. (2022). El arco de transformación de Daphne en *Bridgerton* (Chris Van Dusen, 2020): de princesa prefeminista a heroína postfeminista, en *Revista de Investigaciones Feministas*, 13(1), pp. 497-505.

1. Introducción

Los medios de comunicación se encargan de naturalizar la estructura sociocultural a través de la codificación de mitos, leyendas y sus representaciones. La codificación de los valores y normas sociales a través de la cultura facilita al espectador herramientas para su adaptación a la realidad del momento: los productos culturales

¹ Universidad Carlos III de Madrid, España

ncuenca@hum.uc3m.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2888-8403>

Google Scholar: https://scholar.google.com/citations?user=gCFw_ggAAAAJ&hl=es&authuser=1&oi=ao

dirigen, condicionan y también ayudan a socializar (Calvo, 2017, p. 144). Nos encontramos, entonces, un público que negocia y construye interpretaciones “que les permiten utilizar el relato en direcciones diferentes en función de sus características sociodemográficas y sus circunstancias vitales” (Chicharro, 2013, p. 13). La influencia de los *mass media* se realiza mediante la transmisión de personajes, conflictos e imágenes hegemónicas que tienden a repetirse continuamente y, por tanto, a tener capacidad para quedar instaladas como verdad en la sociedad (Carrigan *et al.*, 1985, p. 594).

La representación de la división social de género está presente a través de los personajes, de los conflictos y de iconos que se repiten una y otra vez. Ésta ha sido una de las grandes preocupaciones desde que comenzaron los estudios de género. En 1975, Laura Mulvey publicó *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. En este trabajo, Mulvey describió que la imagen femenina cinematográfica estaba creada bajo la idealización creada por los varones y, por tanto, construida para atraer a los varones (Mulvey, 1975). Teresa de Lauretis también participó en el desarrollo de esta idea. Los análisis de Lauretis y Mulvey supusieron el comienzo de la Teoría Feminista Fílmica. Una teoría que facilitó cambios en la representación de la feminidad años después (Toscano Alonso, 2017, p. 70).

A día de hoy, esta representación tradicional femenina y la corriente masculina que la perpetuaba han sufrido modificaciones. Para empezar, en los años 70 y 80, la sociedad occidental había vivido cambios sociales que permitieron el acceso de mujeres al mundo laboral fuera del hogar, por lo que la idea tradicional de buscar un esposo que las mantuviera, ya no era el objetivo primordial de las mujeres de esas décadas. Para continuar, el divorcio había entrado en vigor. Por tanto, en este marco social occidental, las mujeres podían estudiar una carrera, trabajar, comprarse una casa u ocupar un alto cargo en una empresa y, aun así, casarse y cuidar de su familia, divorciarse y entablar una nueva relación o, bien, elegir la soltería.

Estos cambios en la sociedad se representaron en los contenidos audiovisuales de los 80 y 90 (García, 2010, p. 83). Pero no fue suficiente progreso, y en los 90 tiene lugar la Tercera Ola del Feminismo o Era Postfeminista. Esta etapa arranca en los 90 en un momento social en el que se “explica el impacto de las nuevas formas de comunicación a través de las tecnologías de la información y sus consecuencias en las luchas de las mujeres” (Bernárdez Rodal y Moreno Segarra, 2017, p. 3).

En la Era Postfeminista se dibuja un momento social en el que encontramos personajes femeninos en las series de ficción como fue el caso de *Ally McBeal* (David E. Kelley, 1997-2002), que representó “una referencia global que permite a las audiencias locales, a las mujeres espectadoras, imaginar y reimaginar sus propias biografías, de acuerdo con sus propias claves culturales” (Chicharro, 2013, p. 20). Las ficciones televisivas, en la actualidad vinculadas a canales como HBO o Netflix, es decir, canales de Video On Demand (Video Bajo Demanda) arriesgan en sus propuestas narrativas, dejando espacio “la creatividad, la originalidad e, incluso, la transgresión de tópicos tanto técnicos como argumentales” (Menéndez Menéndez y Zurián Hernández, 2014, p. 57). Es así como llegamos a 2020 y el estreno de *Bridgerton*, producto audiovisual dirigido por Chris Van Dusen que forma parte de la productora Shondaland.

2. Estado de la cuestión

Para contar una historia y desarrollar sus tramas entre personajes, existe un esquema narrativo que ha sobrevivido desde la antigua Grecia y que se conoce como Viaje del Héroe. El mitólogo Joseph Campbell (Estados Unidos, 1904-1987) resumió esta estructura narrativa presente en mitos y leyendas de la antigüedad en tres palabras: separación-iniciación-retorno. El Viaje del Héroe representa la entrada a la madurez: el personaje protagonista se embarca en una aventura, en la que va pasando por distintas pruebas con el objetivo de superarlas, regresando a casa convertido en héroe o adulto (Campbell, 2001, p. 35).

En el esquema narrativo viaje del Héroe no solamente está el héroe, sino que entran a formar parte más personajes, que representan arquetipos narrativos que se repiten una y otra vez y que tienen una determinada función en la trama: hacer avanzar al héroe hacia la consecución de su objetivo o bien, limitarlo y confundirlo, generando dudas y conflictos que le harán pensar y actuar de una forma diferente a la que ha mostrado hasta entonces.

A los arquetipos se les reconoce como pautas, patrones de comportamiento típicos, comunes que siempre han habitado en el inconsciente de las personas, por ello se les reconoce como universales. Además, tienen la facilidad de despertar innumerables emociones en el espectador, y revelar una imagen en su mente con aquello que se le asocie (Ataroma-Rojas, Castañeda-Purizaga y Agapito-Mesta, 2017, p. 4).

Vladimir Propp (antropólogo y lingüista ruso, 1895 - 1970) determinó en su libro *Morfología del cuento* que existían treinta y una funciones narrativas y siete arquetipos o modelos de personajes representativos en todos los cuentos de hadas soviéticos. Para Christopher Vogler, autor de *El viaje del escritor* (2002), el concepto arquetipo narrativo hace referencia a personajes comunes, sus símbolos y las relaciones que establecen siguiendo la denominación de arquetipo que Carl Jung (médico, psicólogo y psiquiatra suizo, 1875 - 1961) propuso para los distintos modelos de personalidad de la especie humana (Jung, 1998).

Los personajes arquetípicos nos presentan valores y experiencias humanas universales (McKee, 2008, p. 18). A través de este tipo de personajes, los espectadores podemos sentirnos identificados o representados. Volviendo al análisis de Propp y en concreto, al arquetipo princesa, las princesas de los cuentos de hadas del siglo XIX construyeron una representación femenina idealizada que presentaba los valores que una mujer joven debía reunir (Giménez Calpe, 2011, p. 82). En concreto, los arquetipos nos ayudan a comprender el mundo que nos rodea, de hecho, “para ayudar a la audiencia a sumergirse en el universo ficticio de una película están los elementos llamados arquetipos, o también denominados patrones psicológicos” (Atarama, Castañeda y Agapito, 2017, p. 2).

Tradicionalmente, el viaje del Héroe y sus arquetipos narrativos estaban representados por personajes masculinos, es decir, que esta estructura narrativa se presentaba como un símil de lo que suponía alcanzar la masculinidad. Poco a poco, esto ha ido variando y, tal y como el analista de guiones Christopher Vogler (1949-) indica, el personaje heroico puede ser hombre o mujer (Vogler, 2002). Sin embargo, los personajes femeninos que aparecían en estas tramas se presentaban como secundarios u objetos de deseo que el héroe debía alcanzar. Así, se determina que existe una narrativa predominante o *mainstream* (Viaje del Héroe) donde los personajes femeninos siguen subordinados a los masculinos, aunque la tendencia es la de modificar esta idea (Fernández Morales, 2017, p. 4).

El género del personaje protagonista “condiciona la narración y la transforma en algo diferente” (Cuenca Orellana y Martínez Pérez, 2020, p. 111). Disney creó películas basadas en esta estructura narrativa donde las protagonistas necesitaban conseguir el mejor esposo, algo que copió de los cuentos de hadas (Morales y Barceló, 2018, p. 61). Es así como se dibujó que el objetivo narrativo primordial del arquetipo narrativa princesa era el de esperar sentada a ser rescatada por el héroe de la acción. En este ideal amoroso, los intereses del personaje masculino y de la joven se veían satisfechos: el príncipe héroe necesita a la princesa para reinar, la princesa necesita casarse para ser alguien socialmente, puesto que ella sola no podía acceder al trono (Verdú, 2014, p. 403). Las adaptaciones cinematográficas absorben los valores de los cuentos de hadas perpetuando esquemas conservadores y principios patriarcales (Balraj, 2013, p. 120). Asimismo, este esquema narrativo tradicional mediante el cual el héroe protagonista, a través del amor heterosexual (“chico conoce chica”), accede al mundo adulto y forja su heroicidad se ha trasladado a un gran número de películas y series (Bou y Pérez, 2000).

Las series de televisión comienzan en los años 50 y, ya desde entonces, se convirtieron en productoras de simbologías donde cada personaje representa perspectivas de vida, aspiraciones de varias generaciones y valores sociales (López Gutiérrez y Nicolás Gavilán, 2015, p. 23). Las características narrativas de las series permiten la incorporación a sus tramas de nuevos íconos masculinos y femeninos (Jarava y Plaza, 2017). Íconos con los que los espectadores desean encontrarse representados o identificados (Atarama-Rojas, Castañeda-Purizaga, y Agapito-Mesta, 2017, p. 4). Algo que está íntimamente relacionado con el incremento del consumo de las series de ficción en los últimos años por parte del público femenino. Una audiencia, además, que percibe a los personajes femeninos como íconos próximos a la realidad que dan vida a las cuestiones femeninas en el terreno laboral y social (Gavilán, Martínez-Navarro y Ayestarán, 2019, p. 380).

A pesar de estos avances, “hay roles que se resisten a desaparecer, y cuya resiliencia es prueba de la adaptabilidad de las narrativas patriarcales” (Fernández Morales, 2017, p. 4). Bien es cierto que, cada vez más, en las series de ficción encontramos que surgen “nuevos discursos mediáticos y nuevas formas de representar la feminidad” (Martínez Pérez y Cuenca Orellana, 2020, p. 77). Y cada vez encontramos más tramas seriadas en las que los personajes femeninos se enfrentan a conflictos y buscan la forma de resolverlos por sí mismos. Una de las primeras series que buscó subvertir los clásicos estereotipos heroicos fue *Buffy, the Vampire Slayer* (*Buffy, la cazavampiros*, WP, UPN, 1997-2003). En esta serie, la protagonista representó el empoderamiento femenino y dejó a los personajes masculinos en una posición secundaria en términos narrativos y subordinada en cuanto a sus intereses y cuestiones (Chicharro, 2013, p. 16).

Para profundizar en cómo se construyen estos personajes femeninos en las series de ficción, debemos conocer los conflictos que vive. A través de los conflictos que vive el personaje en cuestión, descubrimos la humanidad del personaje y, por tanto, también la forma de enfrentarnos a los problemas del día a día (Atarama-Rojas, Castañeda-Purizaga y Agapito-Mesta, 2017, p. 4). Es, precisamente, a través de los conflictos la forma con la que hacer crecer a los personajes. Con el término conflicto nos referimos al problema que el personaje debe resolver, bien porque le surge a él/ella, de forma interna o externa, o porque se genera de forma interna entre dos o más personajes o, porque aparece un reto al que enfrentarse (Sánchez-Escalonilla, 2007, p. 52).

Cuando el personaje se enfrenta a los conflictos, los supere satisfactoriamente o no obtenga el resultado esperado, les lleva a crecer. Por lo tanto, los personajes, a lo largo de la acción o trama, evolucionan. Esto significa que lo que ocurra en la trama, sus decisiones y las de los demás personajes van a modificar su forma de pensar o actuar. De esta manera, “los personajes no serán los mismos al final de la historia, pues van a sufrir una serie de cambios a medida que avanzan en el relato, a esto se le denomina arco de transformación del personaje” (Atarama-Rojas, Castañeda-Purizaga y Agapito-Mesta, 2017, p. 3). Se puede diferenciar entre historias guiadas por el personaje (*character driven*) o por la propia acción (*story/plot driven*), pero, en ambos casos, el personaje puede sufrir conflictos internos que le llevarán a cambios en su forma de pensar, actuar o comportarse (Antonio Sánchez-Escalonilla, 2007, p. 62).

3. Objetivos e hipótesis

Con el objetivo principal de descubrir si se han transgredido los tópicos argumentales, en el presente trabajo se busca determinar cómo se representa la feminidad en las series de ficción en la Era Postfeminista. Partimos de la idea de que todos los personajes que aparecen en cualquier trama de ficción evolucionan desde que la trama comienza hasta que llega a su fin. Por este motivo, el arquetipo narrativo, el objetivo que persigue el personaje y el arco de transformación se convierten en tres pilares clave y, para profundizar un poco más, revisaremos las cuestiones femeninas de la Era Postmodernista. Recordemos que es habitual incorporar temas de actualidad en las ficciones históricas (Cuenca Orellana y Martínez Pérez, 2020, p. 71). Nos centramos, por tanto, en los siguientes aspectos:

1. Determinar si siguen presentes los arquetipos narrativos tradicionales en el lado de la feminidad.
2. Descubrir la meta interna y el objeto externo de la protagonista femenina, para determinar si ambos están ligados a la feminidad tradicional (matrimonio y maternidad), si alcanza dicho objetivo narrativo y cómo es su forma de conseguirlo.
3. Nos fijamos, por tanto, también en cómo se desarrolla la corriente narrativa predominante (*mainstream*) donde los personajes femeninos aparecen como subordinados de los masculinos en un viaje heroico liderado por la masculinidad heterogénea.

Para realizar el análisis de esta investigación, se ha elegido la serie de ficción *Bridgerton* (Chris Van Dusen, 2020). *Bridgerton* se estrenó en la plataforma de Video On Demand Netflix el 25 de diciembre de 2020 y está basada en los libros de la autora estadounidense Julia Quinn, en concreto, el primero de ellos (*El duque que me amó*, 2000). El motivo de tal elección se debe a que se considera que *Bridgerton* es la serie más vista de Netflix desde que apareció la plataforma de Video On Demand (EFE, 2021). El personaje femenino protagonista de esta serie de ficción es Daphne, una joven de unos veinte años de edad que forma parte de una familia de vicecondes en el Londres del siglo XIX y que debe elegir esposo antes de que llegue el otoño.

4. Metodología

“Todos los personajes de un guión cuentan con una historia interior” (Sánchez-Escalonilla, 2007, p. 63). Éste es el objetivo principal de este trabajo. El arco de transformación es el cambio interior que vive el personaje durante la historia. El personaje puede demostrar un cambio de carácter, de actitud o de comportamiento (Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 99).

Esta investigación pretende definir cómo es la evolución interna del personaje femenino protagonista de la primera temporada de *Bridgerton* (Chris Van Dusen, 2020). En concreto, nos centramos en descubrir cómo es la evolución interior o arco de transformación que sufre Daphne. Un cambio interior que marca su trayectoria en la acción y su desarrollo como mujer. Con este aspecto, se busca describir cuál es el icono femenino al que Daphne da vida y si este forma parte del siglo XIX o se acerca a la imagen femenina actual enmarcada en el entorno postfeminista en el que la serie se ha rodado y estrenado. A estas dos variables, le añadiremos también una revisión del arquetipo narrativo (o arquetipos narrativos) que Daphne representa y cuál o cuáles son sus objetivos narrativos.

En cuanto a los arquetipos narrativos, revisamos los siete arquetipos de los que habla Vladimir Propp en *Morfología del cuento* y que son: villano, héroe, auxiliar, donante, falso héroe, mandatario y la princesa y el rey. Estos dos últimos personajes aparecían en las obras literarias y los cuentos de hadas como una única unidad puesto que era el rey el que decidía lo mejor para su hija, un personaje femenino desvalido que debía ser rescatado y que aparecía presentado como el objeto de deseo del héroe de la historia. El héroe se enfrentaba al villano en cuestión y avanzaba a lo largo de la narración hasta rescatar a la princesa y poder casarse con ella. Este esquema se trasladó de los cuentos de hadas a las películas, aunque se realizaron algunas modificaciones. Destacamos así, los arquetipos narrativos tradicionales definidos por Christopher Vogler a partir del análisis de Vladimir Propp y que siguen presentes en los contenidos audiovisuales:

1. Héroe: es el personaje que, en el transcurso de la narración, salva obstáculos, crece, alcanza sus objetivos y gana sabiduría (Vogler, 2002, p. 65, 66 y 67).
2. Mentor: protege al héroe y advierte al héroe de lo que es bueno y de lo que no (Vogler, 2002, pp. 76-77).
3. Sombra: desafía al héroe y le lleva al límite, sacando lo mejor del héroe (Vogler, 2002, p. 102).
4. Figura cambiante: su función narrativa es crear dudas al héroe (Vogler, 2002, p. 98).
5. El guardián del umbral: marca al héroe los obstáculos a los que debe enfrentarse (Vogler, 2002, p. 87).
6. Herald: personaje que alerta al héroe de los cambios que van a surgir (Vogler, 2002, p. 92).
7. Embaucador: su función en la narración es el de alivio cómico (Vogler, 2002, p. 107).

Unido a lo anterior, se revisa el objetivo narrativo del personaje protagonista de la serie objeto de análisis, es decir, el objeto externo que el protagonista pretende alcanzar y la meta interna que es aquello que le mueve a actuar y que generará conflictos (Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 99). Recordamos aquí que el protagonista es aquél que debe conseguir el objetivo de la historia (Galán Fajardo, 2005, p. 270). “La única posibilidad de definir a un personaje por lo que es, es ponerlo en relación con un objeto de valor y la única posibilidad de definir a un objeto de valor es ponerlo en relación con el estado de un personaje” (De la Mata, s.f. p. 6). Por lo tanto, definimos como ‘objetivo narrativo’ aquello que el protagonista desea alcanzar (Villanueva, 1989, p. 181).

Además de estos tres elementos narrativos (arquetipos, objetivos y arco de transformación) se revisa, además, si aparecen o no las cuestiones femeninas de la era Post-feminista y, si es así, describir cómo se desarrollan. Entendemos por cuestiones femeninas postfeministas “la familia y el trabajo, el valor del sexo, el romanticismo y la maternidad, la relación de poder con el varón, el significado del cuerpo femenino o la importancia del grupo de pares” (Chicharro, 2013, p. 14).

5. Resultados

Daphne representa el arquetipo narrativo ‘princesa’ al comenzar la historia. No tiene ni voz ni voto en la decisión de quién será su esposo, sin embargo, a mitad de la temporada, descubrimos que se ha convertido en una heroína que lucha por conseguir su objetivo narrativo: casarse por amor con quien ella elija. Esto se presenta como un sacrificio para mantener su honor y el de su familia, pero, en realidad, ella está enamorada de Simon, Duque de Hastings y el soltero con el que todas las demás postulantes desean casarse esa temporada. El joven le miente diciendo que no puede casarse ni tener hijos, pero ella no está dispuesta a que su familia pierda su honor por culpa de un beso que el duque le dio en el jardín. Es así como ella acepta la mentira del joven, la cual descubrirá posteriormente.

El arco de transformación de Daphne nos presenta cambios en sus actitudes y comportamientos, evolución que tiene lugar debido a su objetivo externo (conseguir un esposo antes de que termine la temporada) y la meta interna (casarse por amor y tener hijos). Daphne alcanza su meta interna a mitad de la temporada de la serie y, por tanto, también su objeto externo, sin embargo, el matrimonio no es lo que ella esperaba. Ella desea tener hijos, es su objetivo principal tras haberse casado por amor, pero su ya esposo le insiste en que es imposible, sin embargo, descubre que el motivo de no poder tener hijos que Simon defiende no se debe a un problema físico y su interés y curiosidad por descubrir qué le ocurre a su marido, la llevan a buscar respuesta. Daphne se da cuenta de que es, mediante el acto sexual, la forma en la que ella puede quedar embarazada y pregunta a una de sus doncellas cómo tiene lugar el proceso. Es así como descubre que su esposo no eyacula en su interior, algo esencial para poder quedarse embarazada. Con toda la información necesaria, la joven toma las riendas en el siguiente encuentro sexual y consigue su objetivo, aunque, ella no queda embarazada, pero esto genera una gran crisis con Simon. El duque acaba confesando a su esposa que no quiere tener herederos porque prometió a su padre terminar con el ducado, a modo de revancha por la forma en la que el padre le trató hasta el fallecimiento de éste. Cuando Daphne descubre este hecho, no se queda parada, en todo momento busca conversar con Simon y hacerle entender que renunciar a la paternidad por una venganza es hacerse daño a sí mismo y también a ella.

Respecto a las cuestiones femeninas de la era Post-feminista, Daphne se interesa por todas ellas: para comenzar, la joven desea casarse con un buen partido, pero de quien pueda llegar a enamorarse. En el transcurso hasta conseguir un esposo, Daphne está muy pendiente de sus rivales y cómo se habla de ella en la revista que la escritora Lady Whistledown publica con regularidad.

No podemos olvidar tampoco, cómo, poco a poco, a pesar de que sea mentira lo de hacer ver que entre Simon y ella hay algo especial para lograr su objeto y meta, surge la chispa entre ambos y el romanticismo entra a formar parte de la relación. Ella manifiesta que quiere casarse por amor y los sentimientos que Simon comienzan a despertar en la joven, nos presenta a una joven romántica e ilusionada. El deseo de Daphne de formar una familia está presente durante toda la temporada: ella quiere ser como sus padres. El valor del sexo también aparece y es algo que descubre antes de casarse cuando Simon le habla de la masturbación y que disfruta en pareja junto a su ya esposo. El matrimonio con el duque de Hastings, además, la inserta en la sociedad como esposa y duquesa, por lo que tiene una serie de tareas que cubrir a modo de trabajo/profesión, que le lleva al convertirse en duquesa mediante el matrimonio.

6. Discusión

Nos encontramos aquí que siguen presentándose en Daphne contenidos que evocan el icono tradicional femenino. Por lo tanto, en pleno siglo XXI, las series de ficción siguen presentando un ideal femenino tradicional (Gavilán, Martínez-Navarro y Ayestarán, 2019, p. 381). Profundizando un poco más, Daphne representa el arquetipo narrativo de la princesa definido por Vladimir Propp. Optar por un personaje arquetípico nos recuerda que, en un mundo globalizado, éste será comprendido en cualquier cultura, país o clase social (Núñez, 2007, p. 167).

Daphne es una joven insegura e inexperta en el mundo exterior, algo que contrasta con la seguridad que presenta Simon Basset (duque de Hastings) eclipsa a la joven Daphne que no ha salido de su casa ni de su entorno familiar. Precisamente, esta actitud es propia de los personajes masculinos y subraya la cultura androcéntrica que existía en los cuentos de hadas y que *Bridgerton* reproduce. En términos narrativos, la princesa era un objeto y no sujeto: necesitaba protección y ser rescatada por un héroe valiente que le otorgara estatus social a través del matrimonio. Y es que, Simon Basset representa al héroe protector de la princesa desvalida. Un héroe que la princesa del cuento necesita a su lado para triunfar (Gómez Beltrán, 2017, p. 60). Es así cómo se construye la identidad femenina de la joven objeto de estudio en este trabajo: en relación a un personaje masculino y la necesidad de contraer matrimonio para formar parte de la sociedad como esposa y madre. Sin embargo, se aprecia el esfuerzo de la protagonista por hacer avanzar la narración, algo cada vez más significativo en las series de ficción estadounidenses (Weissmann, 2016, p. 87).

De forma progresiva, descubrimos cómo, desde el primer capítulo hasta el último, la joven da un paso más allá de la tradición. Desde los años 90, la princesa ya no aparece en los contenidos audiovisuales representando las características tradicionales de la feminidad: pasividad narrativa y sumisión a las decisiones masculinas. La princesa de la Era Postmodernista busca hacerse un hueco en la historia y no espera a ser rescatada, por ello, es cada vez más común encontrarnos heroínas que eligen su propio destino, que desean conducir su vida a través de sus decisiones, algo que marca una evolución interior. Daphne acaba empoderándose para conseguir casarse con quien ama y no con quien elige su hermano o el propio pretendiente. La capacidad de elegir con quién compartirá su vida el personaje femenino fue un recurso utilizado en las princesas Disney de los años 90. Es así como se convierte en heroína de la acción: ella toma sus propias decisiones y las riendas para saber qué es lo mejor en su vida. Se abandona, por tanto, la idea del personaje femenino como compañera del héroe, ama de casa, hija de héroe, esposa del héroe, o madre del héroe y demás papeles en la narración que desarrollaban “roles simples y complementarios en las tramas” (Higueras-Ruiz, 2019, p. 99). Se profundiza, cada vez más, en el desarrollo psicológico y narrativo del personaje femenino y esto lo representa Daphne.

El matrimonio entre Daphne y Simon tiene lugar a mitad de la primera temporada y en este sentido, esto “aparece como una institución que vincula a los protagonistas de una manera en la que el hombre perfecto y la compañera ideal tienen un objetivo común y pelean por él: su relación” (Cuenca Orellana, 2019, p. 402). Pero la evolución interna de la protagonista no para al casarse. Es decir, Daphne no se queda ahí: desde la boda hasta el final de la temporada, la joven quiere saber por qué su marido no puede tener hijos y no para hasta saber qué está ocurriendo. Aquí entra en juego la sexualidad femenina. Daphne llega virgen al matrimonio y, además, no sabe nada al respecto. Lady Violet, madre de la joven, no habla de este tema tabú y la muchacha tampoco muestra ningún interés hasta que el propio Simon, mientras ambos aparentan estar coqueteando para que ninguna mujer se le acerque a él y, sin embargo, los hombres se interesen por Daphne, le hace un comentario sobre sexo a la muchacha. Daphne no comprende de qué está hablando Simon, y le pregunta directamente, a lo que éste le responde “las madres no os explican nada” (1x04) y le habla sobre la masturbación pensando que ella la practica. Es, a partir de entonces, cuando la muchacha comienza a interesarse por el sexo, aunque, sin duda, la serie se para a representar el disfrute de la joven junto a su esposo.

Cuando la protagonista descubre que su esposo la ha engañado con el hecho de no poder tener hijos, algo que limita su deseo de ser madre, se pone en marcha en la narración para descubrir las razones de dicha mentira y conseguir que su marido ceda en cumplir el deseo de la joven. Se presenta, a través de la acción más que del discurso, la necesidad de reivindicar la persecución por parte del género femenino de su lugar como sujeto, tanto dentro del matrimonio como en la sociedad. Este hecho es clave para resaltar cómo aparecen en la trama el sentido crítico o postfeminista. En esta nueva era, se ponen en cuestión algunas de las reivindicaciones de la Segunda Ola Feminista (Chicharro, 2013, p. 15). Las cuestiones femeninas tradicionales y actuales se entremezclan en la imagen de la protagonista, Daphne Bridgerton. Para ella, la belleza física, el matrimonio y la maternidad son los pilares sobre los que gira su futuro hasta el capítulo 5 de la primera temporada. Sin embargo, tras la boda con el duque de Hastings (no por obligación, sino debido a su enamoramiento) la sexualidad femenina se convierte en una pieza esencial y actual con la que unir ambas preocupaciones de antaño. El rol social de la protagonista nos informa sobre el esfuerzo de las series por ampliar las preocupaciones e intereses femeninos en las representaciones de la feminidad, principal público objetivo de las series de ficción. Tanto es así que Daphne sigue la estela actual de las ficciones de la Era Postfeminista donde cada vez nos encontramos más personajes femeninos que dirigen tramas tales “como el viaje de empoderamiento, el amor hacia uno mismo y la mujer liberada” (Fedele, Panells-de-la-Maza y Rey, 2021, p. 14)

Cada día más, nos encontramos en las series de ficción tramas más complejas con personajes que se enfrentan a situaciones socio-históricas muy diferentes (López Gutiérrez y Nicolás Gavilán, 2015, p. 23). Y la serie *Bridgerton* no es ninguna excepción teniendo en cuenta que es un producto estrenado en 2020, y, por lo tanto, en plena Era Postfeminista. El progreso está en camino puesto que cada vez más, los personajes femeninos de las series de ficción estrenadas en los últimos cinco años “son más fuertes, independientes, decididas e incluso empoderadas” (Gavilán, Martínez-Navarro y Ayestarán, 2019, p. 381). El público femenino de la serie acepta la aparición de iconos actuales en épocas anteriores, pero dando visibilidad a algo más que a la belleza, el matrimonio y la maternidad, y, de hecho, aparecen “algunos modelos ligeramente diferentes en un proceso de

compensación que contenta a parte de la audiencia, pero los antiguos, asociados casi siempre al amor romántico heteronormativo, no terminan de desintegrarse” (Fernández Morales, 2017, p. 4). Podemos así confirmar que no se presenta ningún cambio en cuanto al ideal del amor basado en la heterosexualidad, el matrimonio y la maternidad como cuestiones clave en el desarrollo interno de la feminidad. Es así como se aprecia la “profunda nostalgia postfeminista por períodos anteriores al feminismo, así como la nostalgia genérica por la novela de romance” (Bernárdez Rodal y Moreno Segarra, 2017, p. 3).

Por último, podemos confirmar que sí hay cabida para las cuestiones femeninas del siglo XXI y es que, como ocurre en otras series de la Era Postfeminista, el valor del sexo entra a formar parte del desarrollo interno de las mujeres. Recordemos que, a partir de los 90, “el sexo, el erotismo y la estética son ensalzados como vías de emancipación femenina y de acceso al poder (Cervantes, 2010). Sin duda, la Teoría *Queer* ha tenido mucho que ver en esto. En concreto, lo *Queer* está presente en esta búsqueda de introducir nueva información para saltarse las limitaciones en las expectativas culturales relacionadas con el género y la sexualidad² (Manning, 2021, p. 18). Daphne disfruta activamente de su sexualidad, eso se considera “otro elemento de inversión en la dicotomía de los géneros” (Bernárdez Rodal y Moreno Segarra, 2017, p. 3). De hecho, la sexualidad femenina y la menstruación tienen cabida en *Bridgerton* como elementos positivos y parte de la feminidad y que deben aceptarse. Aunque, podemos confirmar que, en *Bridgerton*, en cuanto a la forma de representar la sexualidad comprobamos que, como en la mayoría de las ficciones seriadas de la Era Postfeminista se “consolidan lo que se ha dado en llamar heterosexualidad obligatoria, además de feminidad/masculinidades normativas” (Menéndez Menéndez y Zurián Hernández, 2014, p. 57).

El hecho de que la primera temporada de la serie se base en la obra literaria *El Duque y yo*, de la autora Julia Quinn que salió a la luz en el año 2000 y cuya trama se sitúa en 1813 no supone la representación de iconos femeninos de la época en la que tienen lugar las tramas. Confirmamos, por tanto, que por un lado nos encontramos tramas situadas en épocas históricas en las series de la Era Postfeminista que sacan a la luz “el papel oculto de la mujer, complementando así lecciones formales de historia que casi nunca reconocieron el papel de la mujer; por otro, utilizan un registro anecdótico, emocional y familiar que refleja ‘la historia desde abajo’ y está muy adaptado al lenguaje e intereses de gran parte de este grupo de género”³ (Chicharro, 2018, p. 79).

Concretando un poco más, la adaptación de *Bridgerton* se ha abierto paso en un momento en el que las reivindicaciones propias del Postfeminismo están presentes en los contenidos audiovisuales seriados y así se ha presentado en la plataforma Netflix. Dejamos aquí la puerta abierta a la necesidad de seguir reflexionando sobre los mecanismos que construyen los productos audiovisuales, es, todavía necesario “preguntarse sobre la trama, los desenlaces, los valores ligados a los personajes femeninos, la construcción discursiva o el concepto de autoría” (Cuenca Orellana y Martínez Pérez, 2020, p. 111).

7. Conclusiones

El icono femenino tradicional sigue muy presente en nuestro día a día a través del arquetipo narrativo princesa, pero en la ficción se busca ir variando ese discurso progresivamente. *Bridgerton* busca ir más allá de la idea de feminidad tradicional. Aún así, podemos apreciar que la figura de Daphne y sus objetivos narrativos nos muestran a un personaje femenino subordinado al matrimonio y la maternidad, cuestiones tradicionalmente arraigadas al concepto género femenino y la heteronormativa femenina. Las cuestiones femeninas tradicionales que los arquetipos narrativos transmiten no desaparecen, pero se busca, a través de los contenidos audiovisuales, introducir nueva información adherida al concepto de feminidad. Esto se debe, sin duda, a que la corriente postfeminista que tiene lugar hoy en día nos empuja al cambio en las identidades de género femeninas.

Daphne refuerza su credibilidad y verosimilitud como personaje gracias a su transformación interna. Así, nos encontramos que su evolución interior o arco de transformación interno arranca la acción como una princesa pre-feminista. De hecho, no podemos desvincular de esta transformación interior y del tradicional esquema de viaje del héroe es que Daphne es una princesa desvalida que necesita el matrimonio con el duque de Hastings para triunfar y conseguir su objetivo narrativo: casarse y tener hijos. En el transcurso entre ser presentada en sociedad y casarse, Daphne se convierte en heroína feminista que sigue en activo en la narración hasta alcanzar su objetivo narrativo: casarse por amor antes de que termine la temporada. Desde la boda y hasta el parto de su primer hijo, la joven representa a una heroína postfeminista porque ha logrado su objetivo narrativo por sí misma.

Se confirma, por tanto, que la corriente narrativa predominante o *mainstream* no se ha abolido, pero busca modificaciones a través de modificaciones en los arquetipos narrativos tradicionales y sus objetivos, buscando que la feminidad cobre importancia sin restar protagonismo al héroe.

² Traducido de: “One way to combat closed-mindedness and judgmental sexual research is to embrace more of the tenets of queer theory. Simply put, queer theory is a body of theory that examines cultural expectations regarding genders and sexualities and how such expectations are limiting and/or harmful to those whose sexualities are perceived as different”.

³ Traducido de: “On the one hand, they bring the hidden role of women to light, thereby supplementing formal history lessons that hardly ever acknowledged the role of women; on the other, they use an anecdotal, emotional and familiar register that reflects ‘history from below’ and is very much adapted to the language and interests of a large part of this gender group”.

Referencias bibliográficas

- Atarama-Rojas, Tomás, Castañeda-Purizaga, Lucía y Agapito-Mesta, Claudia (2017) Los arquetipos como herramientas para la construcción de historias: análisis del mundo diegético de “intensamente”. *Ámbitos*, 36, 1-16
- Balraj, Belinda Marie (2013). The Construction of Family in Selected Disney Animated Films. *International Journal of Humanities and Social Science* (3).
- Bernárdez Rodal, Asunción y Moreno Segarra, Ignacio (2017) ¿Más allá de la heroína postfeminista? *Outlander* (2014) y la cultura popular. *Océanide*, 9, online.
- Bou, Núria y Pérez, Xavier (2000). *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Calvo, Soraya (2017). Amor romántico, amor confluyente y amor líquido. Apuntes teóricos en torno a los sistemas sociales de comunicación afectiva. *Eikasia. Revista de Filosofía*.
- Campbell, Joseph (2001). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Carrigan, Tim, Connel, Bob and Lee, John (1985). *Toward a New Sociology of Masculinity. Theory and Society*. Kluwer Academic Publishers.
- Cervantes, Ana Cecilia (2010). De emociones y realidades. La representación en el cine de la vida íntima de las mujeres de Barranquilla. *Folios*, 24, 81-98.
- Chicharro Merayo, Mar (2018). Spanish History and Female Characters. Representations of Women in Spanish Historical Fiction. *Convergencia UAEM*, 77, 77-98.
- Chicharro Merayo, Mar (2013). Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista: *Ally McBeal, Sex and the City y Desperate Housewives*. *Papers 2013*, 98/1, 11- 31.
- Cuenca Orellana, Nerea y Martínez Pérez, Natalia (2020). Reescribiendo la feminidad en las series españolas: las nuevas heroínas en La Otra Mirada. *Monográfico Narrativa, ética y estética de la serialidad televisiva, año 2, n° 2*, 69-77.
- Cuenca Orellana, Nerea (2019) *La construcción del género en las películas de Pixar Animation Studios entre 1995 y 2015: modelos de masculinidad, feminidad y relaciones entre personajes*. Tesis doctoral. Universidad de Burgos.
- Cuenca Orellana, Nerea y Martínez Pérez, Natalia (2020). Igualdad de género y animación infantil en España: Myriam Ballesteros. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 3(12), 103-114.
- De la Mata, José Luis (s.f.). *Teoría Semiótica*. <https://www.joseluisdelamata.com/IZARGAIN-textos/La%20Teoria%20Semiotica.pdf>
- EFE (28 de enero de 2021). *Netflix asegura que Bridgerton es la serie más vista de toda su historia*.
- Fedele, Maddalena; Panells-de-la-Maza, Antonio-José y Rey, Endika (2021). La ficción seriada desde el mitoanálisis: aproximación cualitativa a los argumentos universales en Netflix, Prime Video y HBO. *El Profesional de la Información*, 30(2), 1-19.
- Fernández Morales, Marta (2017). Procesos de construcción identitaria femenina en la ficción televisiva actual: las mujeres de Person of Interest. *Océanide número 9*.
- Galán Fajardo, Elena (2005). La creación psicológica de los personajes para cine y televisión. *International Journal of Developmental and Education Psychology*, 3(1), 263-273.
- García, Cecilia (2010). El amor en el cine. *Crítica año 60*, 966, 78-83.
- Gavilán, Diana, Martínez-Navarro, Gema y Ayestarán, Raquel (2019). Las mujeres en las series de ficción: el punto de vista de las mujeres, en *Investigaciones feministas*, 10(2), 367-384.
- Giménez Calpe, Ana (2011). El mito de la princesa: Blancanieves y la Bella Durmiente según Eldriede Jelinek. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, (6).
- Higueras-Ruiz, María José (2019). Showrunners y personajes femeninos en las series de ficción de la industria televisiva norteamericana: Sharp Objects (Marti Noxon, HBO: 2018) y Killing Eve (Phoebe Waller-Bridge, BBC America: 2018-). *Admira*, 7, 85-106. <http://dx.doi.org/10.12795/AdMIRA.2019.07.04>
- Jarava, Narci y Plaza, Juan (2017). Nuevas formas de ser mujer o la feminidad después del postfeminismo. El caso de Orange is the New Black. *Océanide*, 9. oceanide.netne.net/articulos/art9-7.pdf
- Jung, Carl (1998). *Arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Barcelona, España: Paidós Ibérica
- López Gutiérrez, María de Lourdes y Nicolás Gavilán, María Teresa (2015). El análisis de series de televisión: Construcción de un modelo interdisciplinario. *ComHumanitas, Revista Científica de Comunicación*, 6(1), 22-39.
- Manning, Jimmy (2021). Communication studies about sex: Implications for relationships, health, culture, and identity. A review. *Profesional De La Información*, 30(1). <https://doi.org/10.3145/epi.2021.ene.14>
- McKee, Robert (2008) *El libro del guión*. Barcelona: Alba Editorial.
- Menéndez Menéndez, Isabel y Zubian Hernández, Francisco (2016). Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy. *Anagramas*, 13(25), 55-72.
- Morales, Roberto y Barceló, Alejandro (2018). Iconología de la Bella y la Bestia. De Walter Crane a Walt Disney. En M. Fanjul, *Los cuentos infantiles y la transmisión de estereotipos: las creencias limitadoras*. Madrid: AMEC Ediciones, pp. 39-62.
- Mulvey, Laura (1975). Placer visual y cine narrativo. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Núñez, Ana (2007): ¡Será mejor que lo cuentes!: *los relatos como herramientas de comunicación (storytelling)*. España: Empresa Activa.

- Propp, Vladimir (1998). *Morfología del cuento*. Madrid, España: Akal.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio (2007). De la caverna al Chinese Theater: la pantalla de cine como espejo del drama humano. *Revista de Comunicación*, (6), 46-69.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio (2001). *Estrategias de guión cinematográfico. El proceso de creación de una historia*. Barcelona: Ariel.
- Toscano Alonso, María (2017). Frida Khalo en la gran pantalla. La representación cinematográfica de la artista mexicana en el *biopic*: El caso de Frida y Frida, naturaleza viva en Blanco, M. y Sainz de Baranda, C. *Investigación joven con perspectiva de género II*. Instituto de Estudios de Género, Universidad Carlos III de Madrid, pp. 68-74.
- Verdú, Ana Dolores (2014): Igualdad y desigualdad de género en los imaginarios sociales del amor de pareja heterosexual. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, (9). <http://dx.doi.org/10.18002/cg.v0i9.1014>
- Villanueva, Darío (1989). *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón, España: Ediciones Júcar.
- Vogler, Christopher (2002). *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Madrid, España: Ma Non Troppo.
- Weissmann, Elke (2016). Women, Television and Feelings: Theorising Emotional Difference of Gender in SouthLAND and Mad Men, en García, A. N. (Ed.). *Emotions in Contemporary TV Series*. London: Palgrave Macmillan; pp. 87-101.

