



Reescribiendo la feminidad en las series españolas: las nuevas heroínas en *La otra mirada*

Rewriting femininity in Spanish series: The new female heroines in "La otra mirada".



Dra. Nerea Cuenca Orellana

Universidad Carlos III

nerea.cuenca.orellana@gmail.com

Dra. Natalia Martínez Pérez

Universidad Rey Juan Carlos



Videopresentación

Recibido: 01 de agosto de 2020.

Aceptado: 14 de septiembre de 2020.

Received: August 1st 2020.

Accepted: September 14th 2020.

RESUMEN

Las series españolas de televisión buscan llegar a una audiencia cada vez más segmentada por género y edad, la cual desea encontrar iconos que les representen y se identifiquen e historias que les atrapen. En la última década las series con personajes protagónicos femeninos ha crecido hasta encontrar series con elencos femeninos en las que los personajes masculinos tienen un papel secundario. Un ejemplo de esta tendencia es *La otra mirada* (TVE1: 2018-2019), una serie protagonizada por mujeres en diferentes etapas de su vida, con sus respectivos problemas, cuestiones, du-

das y conflictos, al tiempo que reflexiona en torno a las relaciones femeninas. A partir del análisis de esta serie, se pretende revisar cómo es la representación social de la mujer en la narrativa televisiva contemporánea: en qué medida se han insertado modificaciones en los estereotipos tradicionales, si han surgido nuevos, cómo se abordan los estereotipos y roles de género.

Palabras-clave: ficción televisiva, género, feminidad, personajes femeninos, roles de género.

ABSTRACT

*Spanish TV series seek to reach an audience that is increasingly segmented by gender and age. This audience wants to find icons to identify with them, so it is necessary to create characters that represent themselves and stories interesting for them. In the last decade, the representation of femininity in series has grown so that it is easy to find series with female main roles and where male characters have secondary roles. An example of this trend is *La Otra Mirada* (TVE1: 2018-*

2019), a series starred by women in different stages of their lives. Their troubles, doubts and conflicts reflect female relationships. The aim of this paper is to analyze stereotypes and gender roles, and how femininity is represented in contemporary television narratives.

Keywords: *television series, gender, femininity, female characters, gender roles.*

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo analiza la representación femenina en la ficción española tomando como estudio de caso la serie *La otra mirada*, emitida en la cadena de televisión pública Televisión Española (TVE) durante las primaveras de 2018 y 2019. Partimos de la hipótesis de que, si bien los tradicionales iconos de la feminidad representados en la cultura audiovisual no se han visto alterados, sí han introducido novedades con las que avanzar hacia estereotipos femeninos menos idealizados.

Resulta interesante pensar esta investigación en un momento en el que la conciencia feminista parece permear los ámbitos sociales y culturales en España llegando incluso a la narrativa televisiva. Aparecen, por tanto, historias que distan de representaciones de género tradicionales. Esto es, una masculinidad que presenta héroes exitosos en todos los ámbitos en los que se mueve (trabajo, amistad, familia y relaciones sentimentales), mientras los personajes femeninos son desvalidos y dependientes del personaje masculino que lidera la trama principal (acción) y las relaciones (o subtramas de relación) desarrolladas en dicha trama principal. Si bien la ficción televisiva es un producto de evasión y entretenimiento, como señala Mar Chicharro (2011: 181),

también tiene efectos socializadores y educativos para los consumidores, que proveen al espectador de interpretaciones y explicaciones sobre la estructura social en el pasado y el presente.

Consideramos de especial relevancia definir y profundizar en el estudio de la imagen femenina. Al fin y al cabo, los personajes femeninos presentan el papel de las mujeres en la sociedad y su representación en las series llega a una gran audiencia. Como indica Concepción Cascajosa (2017), aunque para la evolución y el empoderamiento de los personajes femeninos de ficción ha sido clave la incorporación de mujeres en posiciones de control, no se trata únicamente de la presencia de mujeres como protagonistas, sino también del tipo de historias que se cuentan, enmarcadas en el contexto de la lucha por las libertades sociales.

En los últimos quince años, las ficciones españolas ambientadas en épocas históricas anteriores que son emitidas por Televisión Española se han multiplicado. *Amar en tiempos revueltos* (TVE: 2005-2012), ambientada en la guerra civil española y los primeros años del franquismo y de emisión diaria; *La Señora* (TVE: 2008-2010), década de los años veinte del siglo XX; el spin-off de esta última, *14 de abril. La República* (TVE:

2011-2019); o *Águila roja* (TVE: 2009-2016), que sitúa la acción en el Madrid del Siglo de Oro, son algunos de los éxitos que la cadena pública ha lanzado en distintos horarios y buscando conquistar grandes audiencias. También, recientemente, encontramos *Seis hermanas* (TVE: 2015-2017) y *Acacias 38* (TVE: 2015-), ambas de emisión diaria y ambientadas en la primera década del siglo XX.

TVE ha apostado por series históricas en las que se ha insertado verosimilitud en los contenidos y en el comportamiento de los personajes, aunque es posible encontrar incorrecciones y anacronismos en sus capítulos. Como indica Rueda Laffond, se ha dejado espacio a valores culturales más propios del siglo XXI que de la época en la que se ambientan (2009, p. 87). De esta forma, “la ficción, paradójicamente, puede ser empleada para obtener datos sobre la actualidad, así” como marcos o encuadres, conforme a los que interpretarla. Desde esta perspectiva, el visionado de este tipo de productos sería considerado, en ocasiones, una dimensión de la vida pública” (Chicharro, 2010:182).

La inserción de temas de actualidad en las ficciones históricas no es ninguna novedad. Televisión Española ya lo hizo en los años setenta y ochenta, cuando ficciones como *La Barraca* (TVE: 1979), *Fortunata y Jacinta* (TVE: 1980) o *Los Pazos de Ulloa* (TVE: 1985) se convirtieron en éxitos que presentaban al espectador un “conjunto homogéneo de referentes simbólicos dramáticos” (Rueda Laffond, 2009:87) con un trasfondo discursivo común. En ese sentido, los más característico de la producción de los años de la transición es que no hubo reparos en “presentar el tapiz pedagógico que envolvía a estas ficciones televisivas”, como explicaba Manuel Palacio (2001:153). “La operación básica de las grandes producciones de TVE consistió en coadyuvar al cambio de imaginario colectivo de los españoles creando historias que posibilitaran los procesos de autoidentidad colectiva o, al menos, la socialización política” (Palacio, 2001:153).

En 2018 llega a la parrilla de la TVE *La otra mirada*, una serie ambientada en los años veinte del pasado siglo en una academia de señoritas situada en Sevilla. La serie fue producida por Boomerang y emitió 13 capítulos en la primera temporada (abril-julio 2018)

y ocho capítulos en la segunda temporada (mayo-julio 2019). La trama principal se centra en un grupo de adolescentes que se encuentran internadas en dicha academia, cuya nueva directora, hija de una de las fundadoras, busca aires nuevos en el centro y en la enseñanza que quiere trasladar a las jóvenes. La búsqueda de la identidad propia choca con las limitaciones sociales, lo que se convierte para alumnas y profesoras en un reto inalcanzable. Por su parte, las subtramas se basan en las relaciones entre ellas mismas y con el resto de su mundo, formado por padres y parejas.

Este trabajo pretende hacer una revisión a la construcción del concepto de feminidad en *La Otra Mirada*. La serie cuenta con un elenco principalmente femenino que trata cuestiones cotidianas que se han definido como tradicionales, como las relaciones sentimentales, los conflictos entre las protagonistas son tratados desde el punto de vista emocional, relaciones familiares y el ideal femenino de belleza y comportamiento social. Por este motivo, el objetivo principal consiste en determinar cómo se han diseñado los personajes que componen un amplio elenco (comportamiento, psicología y físico). Con un reparto coral, el protagonismo salta de unas heroínas a otras en cada capítulo, algo que viene determinado por las subtramas que rigen su universo, es decir, las relaciones familiares, amistosas, laborales/académicas y sentimentales.

METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO

Para llevar a cabo el análisis de *La Otra Mirada*, hemos elegido tres personajes femeninos en función de la edad del personaje (representación de cada etapa vital) y de su nivel de protagonismo (tiempo de participación en la acción): la adolescente Roberta (Begoña Vargas), la adulta Teresa (Patricia López Arnaiz) y la mujer madura doña Luisa (Ana Wagener). En la serie las mujeres se dividen en tres etapas de la vida claramente diferenciadas: adolescencia, edad adulta y madurez. La adolescencia se presenta como la etapa de la vida en la que las jóvenes deben dejarse aconsejar y guiar por aquellas que ya han vivido esa etapa. La inocencia acompaña a la primera etapa de la mujer, mientras que la rebeldía está presente en la época adulta y la madurez representa la tranquilidad de la experiencia.

El modelo metodológico aplicado en esta investigación es el propuesto por la profesora Mar Chicharro (2018) para el análisis de mujeres en la ficción histórica española. Chicharro establece una ficha de análisis del personaje desde el punto de vista narrativo, su papel en la sociedad, sus relaciones con otros personajes y las características que determinan su personalidad, comportamiento y carácter. Es decir, se trata de analizar a los personajes desde la tridimensionalidad que conforman los aspectos narrativos (motivación, acción, objetivos y meta), psicológicos (comportamientos, actitudes, personalidad y carácter) y sociológicos (relaciones con los demás).

El estudio del rol social que ocupan estos personajes es clave para detectar las características sociales y culturales que se otorgan a los personajes femeninos, pudiendo así especificar la existencia de modificaciones en la representación de la feminidad y, si es así, determinar cómo se ha llevado a cabo. Con estos elementos pretendemos definir si existe o no un único estereotipo femenino, así como en qué consiste ese icono de la feminidad que las series de televisión nos plantean como ideal de mujer contemporáneo. Por tanto, la ficha de análisis comprende las siguientes variables:

Modelo de Ficha 1

PERSONAJE
Etapas
Estado civil
Educación
Profesión
Arquetipo narrativo
Características principales
Habilidades emocionales
Objetivo dramático
Conflictos
Relaciones sentimentales

PERSONAJE
Relaciones familiares
Relaciones amistosas
Relaciones laborales
Rol de género
Cambio de rol de género
Espacios en los que aparece representada
Justificación de su comportamiento

Fuente: Chicharro (2018)

A continuación, se describen las variables y las fuentes utilizadas por considerarlas relevantes para el análisis de los personajes elegidos como muestra representativa:

- » Etapa. Con esta variable pretendemos determinar si el personaje analizado está en su época adolescente, adulta o madura.
- » Estado civil. Hace referencia a si está soltera, casada o viuda puesto que en el periodo en el que se sitúa la serie el divorcio no estaba aprobado en España. A esto cabe añadir que era muy común que las familias adineradas, cuando sus hijos llegaban a la edad adolescente, acordaran casarlos para ampliar sus respectivos negocios y gananciales. A pesar de que el acuerdo se hacía entre los 16 y los 20 años, era costumbre que en la década de 1920 se contrajera matrimonio entre los 24 (edad media para las mujeres) y los 28 años (en el caso de los varones) (Cachinero, 1982, p. 87).
- » Profesión. En 1910 se permite en España el libre acceso a la universidad, lo que supuso que las mujeres pudieran acceder al mundo universitario. Sin embargo, el ejercicio no era tan sencillo, puesto que carreras como Derecho aceptaban mujeres en sus aulas, pero la ley no permitía

que lo ejercieran. Principalmente, las primeras mujeres españolas universitarias eligieron Farmacia o estudios relacionados con Filosofía y Letras, entre ellas destacó María de Maeztu, que se convirtió en 1915 en directora de la Residencia de Señoritas que fue creada por la Junta para la Ampliación de Estudios (JAE). El objetivo de la Residencia de Señoritas que Maeztu rigió en la capital española pretendía preparar a las futuras universitarias del país (Montero, 2016). La residencia siguió en activo hasta que estalló la Guerra Civil Española en 1936, y tras el triunfo franquista, las mujeres regresaron al hogar y a los cuidados.

- » Arquetipo narrativo. Hace referencia al papel narrativo que ocupa el personaje analizado. En *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* (1934), Jung explicó que existían distintos modelos de personalidad de la especie humana que se repetían una y otra vez a los que denominó “arquetipos”. Esto es, características comunes, sus símbolos y las relaciones que establecen. Previamente, Vladimir Propp estableció en su obra *Morfología del cuento* (1928) que existían treinta y una funciones narrativas y siete arquetipos o modelos de personajes representativos en todos los cuentos de hadas soviéticos. En 1949 Joseph Campbell publicó el *Héroe de las mil caras*, donde comparó las mitologías y leyendas para determinar cómo es el héroe arquetípico que se encuentra en la estructura del viaje del héroe y definió los doce estadios por los que pasa el personaje principal. Por su parte, Christopher Vogler estableció un análisis a partir del propuesto por Campbell. En su libro *El viaje del escritor* (2002), el autor defiende la existencia de una serie de arquetipos que aparecen en las historias de aventuras (o viaje del héroe): un héroe, una sombra (villano), un heraldo, un mentor, un tramposo, un guardián del umbral y una figura cambiante. Asimismo, Vogler remarca en su obra que todos los arquetipos pueden ser representados por per-

sonajes masculinos y femeninos, sin embargo, en la tradición narrativa, el héroe mitológico era de género masculino y este esquema arcaico ha llegado a nuestros días¹. La tradición literaria sigue este ideal patrilineal y así ha llegado a los productos audiovisuales. En el caso de que hubiera un personaje femenino protagonista, en la literatura, se presentaban a personajes femeninos que vivían un viaje iniciático relacionado con su belleza exterior y desarrollo del inconsciente (Cassasole, 2013, p. 241).

- » Características principales. Para Linda Seger (1996), las historias con protagonistas masculinos están llenas de personajes heroicos, fuertes y nada emocionales, rodeado de asesinatos, explosiones, conflictos, efectos especiales y armas. En cambio, las historias de mujeres y para mujeres tratan sobre emociones y relaciones. Cuando es el propio personaje el que dirige la acción se denomina *character-driven*, mientras que las historias dirigidas por el personaje en contrapunto con las *story-driven*, son aquellas narraciones dirigidas por la acción en sí misma.
- » Habilidades emocionales. Las emociones que un personaje transmite a los espectadores hacen surgir la empatía del espectador (Field, 2005, p. 49). Descubrir, además, qué habilidades emocionales tiene y cómo las pone en práctica nos aporta una mayor profundidad psicológica.
- » Objetivo dramático. Cualquier historia surge cuando un personaje actúa para alcanzar un

1 Durante siglos, se han contado y escrito leyendas y mitos sobre héroes (siempre de género masculino) que vivían una aventura. En esta aventura o viaje iniciático mediante el cual el personaje pasa a la edad adulta sufriendo una evolución interior o arco de transformación, el protagonista se encuentra con personajes que le ayudan o ralentizan en su consecución del objetivo narrativo, ya sea salvar a una princesa desvalida, encontrar un objeto mágico o liberar a todo un pueblo de las fauces de un monstruo (Vogler, 2002). Luchas, guerras o cualquier tipo de enfrentamiento físico para acabar con el villano o la bruja de la historia era el reto final antes de regresar sano y salvo a casa con el objetivo narrativo cumplido y con cambios en su personalidad, es decir, tras haber sufrido su evolución interior y haberse desarrollado racionalmente.

objetivo que para él/ella es difícil de lograr (Sanz Magallón, 2007).

- » Conflictos. Son aquellos elementos o acciones de otros personajes que ralentizan que el protagonista alcance su objetivo dramático. El valor de toda historia está en el esfuerzo que realiza y las decisiones que toma como medios para desarrollar su forja heroica y superar las pruebas. En este camino en el que superar los conflictos, se busca que los personajes saquen a la luz su personalidad y manejen sus emociones (Porter y Susman, 2000).
- » Relaciones o subtramas. Incluimos en la ficha las relaciones sentimentales, familiares, amistosas y laborales. Las relaciones que establecen los protagonistas son una pieza clave en las historias porque a través de ellas se observa cómo se comportan en cada ámbito, si son capaces o no de resolver conflictos y cómo lo hacen. En general, cuando hablamos de las relaciones desde el punto de vista femenino, podemos afirmar que, si nos fijamos en la temática, las relaciones familiares y el amor romántico se han convertido en el núcleo temático de las historias de y para mujeres. Cuestiones como el aborto, la conciliación de la vida personal y laboral, las dificultades para promocionar, el divorcio, la crisis económica y el desempleo aparecen representadas en estas historias. Quizá estas cuestiones no sean el eje central de la trama, pero aparecen y siempre se abordan desde el punto de vista femenino crítico y reflexivo (Mankekar, 2002 en Chicharro, 2018, p. 82).
- » Rol de género. Las mujeres han sido tradicionalmente asociadas al estereotipo de “ángel del hogar”, esposa, madre y ama de casa, por un lado, y al de “mujer objeto”, bella, que fascina al varón y se convierte en rival de la primera. Diana Meehan (1983) analizó los estereotipos asociados a la mujer en la televisión, roles y poder, constatando que, en términos generales, la

mujer “buena” es sumisa, sensible y domesticada, mientras que la “mala” es rebelde, independiente y egoísta. No obstante, la construcción de estereotipos y posiciones de sujeto es dinámica, ha ido evolucionado en las últimas décadas ofreciendo una mayor variedad de personajes femeninos cada vez más complejos.

- » Espacios en los que aparece representada. Esta cuestión es relevante en cuanto a que era muy común presentar a los personajes femeninos en el interior del hogar, en los espacios interiores, domésticos. Como postulaba Carole Pateman (1988), el contrato patriarcal implica la resignada asimilación de que los varones dominan el centro de la esfera pública y la medida de todas las cosas.
- » Justificación de su comportamiento. Hace referencia al pasado del personaje o cualquier hecho que haya sido relevante para que se mueva por la acción o se relacione de una manera u otra con el resto del universo narrativo. Esta información sirve para descubrir si existe un arco de transformación a lo largo de las tramas y subtramas, y cómo se desarrolla esta evolución interior del personaje analizado y su transformación interior a lo largo de la aventura. Esta experiencia que adquiere el personaje llega a su fin cuando el protagonista aprende la lección demostrando su valía en el clímax final (Sánchez-Escalonilla, 2002, p. 13).

RESULTADOS

Ficha 1

PERSONAJE: ROBERTA	
Etapa	Adolescencia
Estado civil	Soltera, pero amante de uno de los herederos de una familia adinerada de Sevilla
Educación	Estudiante en la academia de señoritas

Ficha 2

PERSONAJE: ROBERTA	
Profesión	Estudiante
Arquetipo narrativo	Heroína
Características principales	Morena de pelo largo, complexión delgada, de carácter inseguro
Habilidades emocionales	No soporta las injusticias y necesita luchar contra ellas
Objetivo dramático	Estudiar
Conflictos	Duda entre callarse o contar que su novio ha abusado sexualmente de ella
Relaciones sentimentales	Novia del hijo mayor de los Peralta
Relaciones familiares	Escasa relación con sus padres
Relaciones amistosas	El resto de las chicas de la academia
Relaciones laborales	Se lleva bien en general con sus compañeras de la academia
Rol de género	Al principio es mujer sumisa pero evolucionar porque no está de acuerdo con que se aprovechen de ella
Cambio de rol de género	Interno (aprende a reclamar sus derechos)
Espacios en los que aparece representada	Academia, jardín, paseos con las demás chicas cerca del Guadalquivir
Justificación de su comportamiento	Se inspira en Teresa

PERSONAJE: TERESA	
Etapas	Adulta
Estado civil	Soltera
Educación	Superior
Profesión	Profesora
Arquetipo narrativo	Heroína
Características principales	Pelirroja de pelo rizado, viste con pantalones (inusual entre las mujeres de su época en España), complexión delgada, fuma y bebe alcohol, es la más liberada
Habilidades emocionales	Sabe escuchar y aconseja a las alumnas y a sus compañeras que sean libres e independientes
Objetivo dramático	Encontrar a su hermana
Conflictos	Con Luisa porque es muy tradicional
Relaciones sentimentales	Con Ramón, conserje del centro
Relaciones familiares	Descubre que Roberta es su hermana
Relaciones amistosas	Con Manuela, directora del centro
Relaciones laborales	Con todas las compañeras de la academia
Rol de género	Mujer independiente
Cambio de rol de género	Interno (aprende a relacionarse)
Espacios en los que aparece representada	Academia, tascas, su habitación, jardín y calles de Sevilla
Justificación de su comportamiento	Su padre era diplomático lo que le permitía viajar y vivir en diferentes ciudades europeas, por ese motivo está "adelantada" a la sociedad española del momento

Ficha 3

PERSONAJE: LUISA	
Etapas	Madura
Estado civil	Viuda
Educación	Superior
Profesión	Maestra
Arquetipo narrativo	Mentora
Características principales	Pelo de media melena, compleción robusta, de carácter templado pero firme, responsable y con valores muy tradicionales
Habilidades emocionales	Observadora. Le cuesta enfrentarse a los conflictos, pero sabe cómo manejarse ante conversaciones difíciles
Objetivo dramático	Apoyar a “Manuela hija” con la dirección de la academia
Conflictos	Con su hijo Arcadio y no entiende algunos cambios que “Manuela hija” quiere implantar en la academia
Relaciones sentimentales	Se enamora en la segunda temporada de Vicente, cartero que entrega el correo en la academia
Relaciones familiares	Principalmente con su hijo Arcadio, que es un desvergonzado y en la primera temporada ella le pide que se vaya. En la segunda, su hijo regresa y le presenta a su prometida.
Relaciones amistosas	Con “Manuela madre”
Relaciones laborales	Con todas sus compañeras, aunque Teresa le parece muy radical en sus planteamientos
Rol de género	Mujer tradicional
Cambio de rol de género	Interno (en la segunda temporada se enamora, algo inusual para la época pues es una viuda de avanzada edad)

PERSONAJE: LUISA	
Espacios en los que aparece representada	Academia y paseos en entornos naturales
Justificación de su comportamiento	Ha sido educada de manera tradicional

CONCLUSIONES

Como se aprecia en la información presentada, la serie se desarrolla en un ámbito laboral/estudiantil, donde las mujeres manejan las riendas de su propia vida y buscan autonomía en un momento histórico en el que estas se consideran inferiores a los varones en todos los ámbitos. Se muestra cómo aun ejerciendo profesionalmente en un puesto de trabajo relacionado con la educación -tradicionalmente asignado al género femenino- las mujeres no gozaban de la consideración ni del espacio merecido. Como solución a los conflictos sociales y laborales, la serie plantea la solidaridad femenina como respuesta, por ejemplo, en la segunda temporada la unión de las mujeres evita el cierre de la academia cuando la familia Peralta compra la institución para convertirla en un hotel.

Cada personaje femenino analizado es muy diferente entre sí, algo comprensible porque las etapas de vida de las mujeres implican que estas tengan unos intereses diferentes y, por tanto, persigan objetivos narrativos dispares. Al representar mujeres adolescentes (alumnas de la academia), mujeres adultas (profesoras) y mujeres maduras (las impulsoras de la academia), la serie introduce el “poliheroísmo”. No hay una única heroína que protagonice todas las historias del relato, sino que todas son heroínas y protagonistas. Los diferentes personajes encarnan distintas cualidades de la heroína y distintas etapas de evolución (adolescencia, etapa adulta y etapa madura). Se presenta, por tanto, la idea de que existen diferentes modelos de mujer alejados de representaciones idealizadas e irreales. Observamos que, sin extinguir por completo modelos tradicionales, irrumpen nuevos discursos mediáticos y nuevas for-

mas de representar la feminidad, las cuales permiten la identificación de la audiencia femenina y la superación de estereotipos de género.

La ficción ofrece situaciones y comportamientos a través de los que sugerir escenarios o protagonistas que la audiencia interiorice a través del proceso de inmersión, suponiendo una modelización del universo real, incluso en el caso de los productos más fantásticos (Schaeffer, 1999, p. 218-219). No podemos obviar la influencia de estos iconos femeninos en las audiencias contemporáneas. Como señalan Menéndez y Zurian (2014, p. 59), la feminidad se ha vinculado a la inestabilidad emocional en los contenidos audiovisuales, donde representan, asiduamente, los papeles tradicionalmente asignados por la cultura a la sociedad y, por lo tanto, no pueden competir con las habilidades, destrezas y valores masculinos que siempre están por encima de la feminidad. Así, la serie abandona la figura de la *superwoman* de los ochenta con el objetivo de ver a los personajes evolucionar otorgándoles una mayor dimensión psicológica. Se plasman así sus debilidades aleján-

dose del icono femenino de la perfección en todas las esferas.

La serie articula el empoderamiento de la mujer del siglo XXI con cuestiones, conflictos y modos de proceder actuales a partir de personajes situados en la España de hace un siglo. Alicia G. Montano, editora de igualdad TVE, explicaba sobre la serie: "Me parece muy importante abordar los orígenes de las luchas por la igualdad, porque somos el resultado de lo que hicieron aquellas mujeres (...) A todos nos importa la audiencia, pero hay que mantener en antena los productos buenos, productos de servicio público que contribuyen a informar y a educar a la ciudadanía" (Muñoz, 2019). A pesar de ser una ficción histórica, *La otra mirada* inserta en las tramas temas de debate en la actualidad en España como el descrédito de las víctimas de violencia sexual. Y, sobre todo, toma el feminismo como punto de partida de la historia, mostrando a las audiencias más jóvenes que la lucha feminista no sólo ha sido necesaria siempre, sino que su presencia ha sido constante. 

REFERENCIAS

- » Cachinero Sánchez, B. (1982). La evolución de la nupcialidad en España (1887-1975). REIS, nº 20, pp. 81-99.
- » Campbell, J. (2001). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica.
- » Cassasole, M. E. (2013). Ojos de mujer observan el mundo: la escritura de viaje femenina. *Investigaciones Feministas*, Vol. 4, pp. 241-254.
- » Cascajosa Virino, C. (2017). Tiempos difíciles, mujeres protagonistas: la obra televisiva de Virginia Yagüe, *Revista de Investigaciones Feministas*, 8 (2), 385-400.
- » Chicharro Merayo, M. (2011). Aprendiendo de la ficción televisiva. La recepción y los efectos socializadores de *Amar en tiempos revueltos*. *Comunicar Revista Científica de Educomunicación*, 36, pp. 181-189.
- » Chicharro Merayo, M. (2018). Spanish History and Female Characters. Representations of Women in Spanish Historical Fiction. *Convergencia UAEM*, 77, pp. 77-98.
- » Sánchez-Escalonilla, A. (2002). *Guion de aventura y forja del héroe*. Ariel.
- » Field, S. (2005). *El manual del guionista. Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guion paso a paso*. Plot.
- » Jung, C. G. (1998). *Arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Paidós.
- » Meehan, D. (1983). *Ladies of the Evening: Women Characters of Prime-Time Television*. Metuchen: Scarecrow Press.
- » Menéndez, I. y Zurian, F. (2014). Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana. *Anagramas*, Vol. 13, nº 25, pp. 55-72.
- » Montero, M. (2016). Las carreras profesionales de las primeras universitarias españolas (1910-1936). *Arbor*, Vol. 192, nº 778.
- » Muñoz, E. (2019). "Por qué *La otra mirada* debe estar en las aulas". Disponible en: <http://www.rtve.es/las-claves/por-que-la-otra-mirada-debe-estar-en-las-aulas-2019-07-15/#section1>.
- » Palacio, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Gedisa.
- » Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*. Anthropos.
- » Porter, T. & Susman, G. (2000). Creating Lifelike Characters in Pixar Movies. *Communications of the ACM*, Vol. 43, nº 1.
- » Propp, V. (1998). *Morfología del cuento*. Akal.
- » Rueda Laffond, J.C. (2009). ¿Reescribiendo la historia?: Una panorámica de la ficción histórica televisiva española reciente, *ALPHA*, nº 29, pp. 85-104.
- » Sánchez-Escalonilla, A. (2001). *Estrategias de guion cinematográfico*. Ariel.
- » Sanz Magallón, A. (2007). *Cuéntalo bien. El sentido común aplicado a las historias*. Plot Ediciones.
- » Schaeffer, J. M. (1999). *Pourquoi la fiction?* París: Seuil.
- » Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Ma Non Troppo.