



Escuela de Doctorado y Estudios de Posgrado
Máster Interuniversitario en Investigación en Filosofía

Trabajo Fin de Máster

El perspectivismo en la cultura popular
Series de televisión y filosofía

Alumna: Laura García Díaz
Tutora: Margarita Vázquez Campos

Índice:

1. Introducción. Cultura de masas, series de televisión y filosofía.....	3
2. Antecedentes	
2.1 Justificación teórica de las series como referente cultural.....	5
2.2 La edad dorada de la televisión.....	10
2.3 Series de televisión como relato literario y filosófico.....	15
3. Algunos problemas filosóficos tratados en series de televisión	
3.1 Perspectivismo y puntos de vista.....	19
3.2 Referencias temporales.....	28
3.3 Teoría feminista.....	35
4. Conclusiones.....	45
5. Bibliografía.....	49
6. Series citadas.....	52

1. Introducción. Cultura de masas, series de televisión y filosofía

El debate sobre la cultura de masas, que surge en los años 40 del siglo XX, desembocó en estudios sobre el mercado cultural: análisis que segmentan a los consumidores de cultura y muestran su volatilidad, índices de audiencia y otros muchos datos que tienen que ver con la forma en que consumimos este tipo de productos. En nuestra época nadie se asombra de que la “masa” posea o genere cultura, hace ya tiempo que dejó de pertenecer a minorías privilegiadas, pero sí que seguimos cuestionando la calidad de la misma. En Rodríguez, R. (2012) se nos muestra cómo a la producción cultural impulsada tras la II Guerra Mundial le resultó más factible adulterar la cultura que refinar a las masas. Hubo diferentes formas de interpretar este fenómeno cultural y sus consecuencias. Por un lado, se entendió que se trataba de una forma de comercializar la cultura y, por otro lado, fue visto como un fenómeno contra el elitismo cultural, es decir, una democratización de la cultura.

En este sentido y a través de esta óptica, quizás podamos ahora comenzar a esbozar lo que, de ahora en adelante, se situará como la tesis de este trabajo: en las series de televisión, que forman parte del conglomerado actual de productos de la industria cultural, se consigue producir una obra de excelencia artística que permite divulgar conocimiento y filosofía. En el panorama actual encontramos una parte de ficción más bien generalista que entretiene al público ordinario o a las masas, pero, por otra parte, hemos sido testigos de la aparición de una ficción de culto que ha configurado un perfil de espectador sofisticado y ha transformado los géneros tradicionales. Teniendo en cuenta un panorama en el que la lectura está cada vez más abandonada y donde prima lo visual, quizás podamos entender las series como una forma en que la literatura se ha reinventado, y lo cierto es que los guionistas de las series con mejor contenido son grandes conocedores de la filosofía y la literatura.

El impacto que han generado las series de televisión está siendo reseñado por múltiples revistas y medios de comunicación. En un artículo sobre ficción televisiva (García, M. (2018)), vemos que hace poco el novelista y dramaturgo irlandés Roddy Doyle decía en una entrevista: “creo que si Dickens estuviera vivo hoy, habría trabajado para la BBC hasta que la HBO le hubiera ofrecido mucho más dinero”. Muchas son las voces que van en esta dirección; han aparecido series realmente creativas y con una estructura narrativa

similar a la que encontramos en literatura. Algo no tan advertido es quizás la gran capacidad que adquieren las series para mostrar ideas filosóficas y divulgar conocimiento. La ficción televisiva se ha convertido en un género capaz de incentivar la reflexión y, aunque forma parte de la industria cultural, ha conseguido romper con el estereotipado contenido de la cultura de masas, mostrando una calidad artística propia de la cultura de élites.

Las series, como la literatura, son una forma de narrar, y lo hacen de tal forma que permiten mostrar diferentes puntos de vista acerca de temas que, por lo general, han estado presentes en la literatura, la filosofía o la ciencia, pero apartados de la cultura de masas. La cultura de élites estaba reservada para una pequeña minoría que pudiese entenderla, mientras que la cultura de masas invierte en su difusión y no en su calidad. Lo que se pretende mostrar en este trabajo es que en las series de televisión podemos encontrar una manifestación de la excelencia artística, un contenido de calidad que incita a la reflexión, a pesar de surgir de la industria cultural y de ser dirigida a las masas. Partiendo de esta idea, intentaremos mostrar que este fenómeno televisivo puede ser visto como un octavo arte. Para ello, me dispongo a señalar cómo se nutren de la filosofía y cómo, en cierta manera, se puede encontrar en ellas una democratización del conocimiento en los espectadores, es decir, que se trata de una utilización de la técnica para divulgar ideas o, en términos de Adorno, expresar la realidad social, pues más allá de entretener, las series de televisión son además capaces de ilustrar. La retroalimentación existente entre series de televisión y filosofía será expuesta a partir de diferentes ejemplos de ficción que nos instruyen sobre ciertos temas filosóficos, como puede ser el tiempo, el género, la ciencia o, especialmente, el perspectivismo, en tanto que nos encontramos ante narraciones de diferentes puntos de vista que permiten al espectador hacerse una idea sobre distintas posturas a la hora de enfocar un acontecimiento.

En definitiva, pretendemos mostrar que los problemas filosóficos pueden ser llevados a cada hogar a partir de este nuevo género que, siendo dirigido a las masas, consigue convertirse en parte de la cultura de élites. La imprenta supuso un antes y un después para la literatura y la sociabilización o difusión de las ideas que esta trajo consigo. Algo similar podemos encontrar en las series de televisión, éstas sobrepasan las expectativas de sus productores y proporcionan un medio para que sus escritores, los guionistas, puedan relatar historias, difundir conceptos y crear realidades alternativas.

2. Antecedentes

2.1 Justificación teórica de las series como referente cultural

“En la era industrial avanzada, las masas no tienen más remedio que desahogarse y reponerse como parte de la necesidad de regenerar las energías para el trabajo que consumieron en el alienante proceso productivo. Esta es la única “base” de la cultura de masas. En ella se cimienta la poderosa industria del entretenimiento que siempre crea, satisface y reproduce nuevas necesidades (...) La utilización de la técnica en el arte debería quedar subordinada a su propio sentido, al grado de realidad social que es capaz de expresar. Las posibilidades que los dispositivos técnicos pueden brindar en el arte en el futuro son imprevisibles, y hasta en la película más detestable hay un momento en que estas posibilidades irrumpen de forma patente (...) El análisis de la cultura de masas debe ir dirigido a mostrar la conexión existente entre el potencial estético del arte de masas en una sociedad libre y su carácter ideológico en la sociedad actual.”¹

El texto del que partimos es una obra en la que sus autores, Theodor W. Adorno y Hanns Eisler, asocian sus experiencias en el plano práctico y teórico para hacer un análisis crítico sobre la música y el cine que comenzaba a desarrollarse en la década de los 40. Se trataba de un momento en el que se ponía de manifiesto la necesidad de pensar sobre ese nuevo fenómeno que se denominó cultura de masas, así como en las repercusiones que ésta podría tener en el proceso de creación artística, en la constitución de los individuos o, incluso, en el desarrollo de las sociedades. Adorno llega a Estados Unidos en 1937 e investigó la cultura de masas a través de un contacto directo con ellas. En este fragmento vemos cómo, a su parecer, la cultura de masas, especialmente el cine, podría llegar a tener un desarrollo deseable que dependería del grado de realidad social que pudiesen expresar. Sin embargo, observó también que, tras el exasperante día de trabajo, las masas buscan un aliciente para superar la rutina. La compensación por una vida de sacrificio llegaba de la mano de unas creaciones culturales que parecían no estar a la altura, es decir, que no cumplían con las expectativas de emancipación que él encontraba en el arte.

Así podemos resumir la polémica postura que mantenían algunos de los más importantes críticos culturales, tanto los conservadores como los progresistas: la cultura estaba siendo transformada para poder ser poseída por las masas. Esta alternativa pareció más factible

¹Adorno, Th.W. y H. Eisler (1947), p. 15 de la edición castellana.

que la utópica idea de elevar a las masas para que fuesen capaces de acceder a lo que, en oposición, ha sido tradicionalmente entendida como cultura de élites: “la cultura era por definición resistente frente a las dinámicas sociales, pero la cultura de masas es indefectiblemente complaciente y legitimante”². Los argumentos contra la cultura de masas hacían referencia a la pérdida del refinamiento y la sensibilidad del gusto que produciría el sometimiento del arte a sufragio universal. A lo largo del tiempo, los estudios sobre la cultura han seguido desarrollándose en torno a esta clasificación entre cultura de masas y cultura de élites, a pesar de que ambas hayan pasado a ser entendidas como producto; los gustos estéticos son clasificados y catalogados para que cualquiera pueda acceder a la parcela cultural que más le interese. Por este motivo Adorno y Horkheimer (1944) deciden denominar a este fenómeno como “industria cultural”, pues entienden que no se trata de una cultura que surge de forma espontánea de las masas, sino que es una manifestación de cómo el cambio de las condiciones de producción llega también al sector artístico y cultural: “la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social”³. El cine, la radio, la televisión y el resto de la cultura de masas no solo vivieron una apropiación por parte de la industria, sino que también la administración gubernamental estuvo interesada en las posibilidades de estos medios como una forma de influir sobre los ciudadanos. La televisión fue vista por estos autores como una técnica especialmente capaz de acercar la cultura a los consumidores, sin embargo, se trata de una cultura rebajada o diluida, un ingrediente perfecto para conseguir que las masas sigan siéndolo; les permiten descansar y distraerse mientras que se aleja cualquier posibilidad de reflexión acerca de sus condicionamientos.

Adorno, advirtió muy pronto que la cuestión no residía en analizar el carácter artístico de los nuevos productos de la cultura de masas, sino más bien en el efecto homogeneizador que ejercían en el público. La cultura de masas, nos dice, “crea, satisface y reproduce nuevas necesidades”, es decir, causa un gran efecto en la estructura psíquica de los consumidores, siendo un instrumento particularmente eficaz para crear o difundir una determinada ideología. En contraposición, nos dice R. Rodríguez, la cultura de élites ha sido vista como manifestación “de la excelencia artística, literaria, del pensamiento y de

² Rodríguez, R. (2012), p.17.

³ Adorno, Th., y M. Horkheimer (1947), p.166 de la edición castellana.

la ciencia”⁴, una cultura similar al cultivo del que hablaba Cicerón y que alcanzó su culmen en la época ilustrada; la cultura como enriquecimiento, educación o como voluntad civilizadora. Esta cultura, como “suma de perfecciones singulares y al tiempo universales, intemporales y absolutamente valiosas”⁵, fue entendida por Mathew Arnold, F. R Leavis y otros como: propia de minorías capaces de advertir lo relevante en cada época. Como diría Ortega “el arte nuevo no es para todo el mundo, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada”⁶.

Al igual que el resto de elementos de la cultura de masas, las series de televisión han sido catalogadas en función de gustos y perfiles y es cierto que, por lo general, podemos ver las series como un mecanismo publicitario y un producto en si mismo. Sin embargo, lo que tratamos de mostrar es que existe un tipo de series de televisión que consiguen sobrepasar la categoría de cultura de masas y recuperar el ideal de *paideia* al que se asociaba la cultura en su origen. Se trata de un tipo de producción cultural que, a pesar de que surgen de la industria y han sido creadas como un entretenimiento, adquieren la forma de cultura de élites. Su contenido logra convertirse en un producto de excelencia artística en tanto que son capaces de, como decía Adorno, reflejar la realidad social. En este sentido, no podemos decir que en las series de televisión encontremos una cultura rebajada o diluida, sino más bien todo lo contrario; muchas de ellas consiguen incentivar la reflexión acerca de nuestros condicionamientos. A través de Adorno veíamos la relevancia que tenía la cultura de masas para la constitución de los individuos y las sociedades, se trataba de una técnica que, en su opinión, no estaba desarrollando su potencial hacia la emancipación. Si es cierto que la cultura ejerce un efecto en la estructura psíquica de sus consumidores, podemos pensar que, en tanto que las series de televisión toman como contenido temas propios de la filosofía y adquieren un formato similar al de la literatura, el efecto que tendrá sobre los espectadores será positivo, emancipador o, incluso, de ilustración. En las series podemos encontrar un valioso medio de difusión, un claro ejemplo de esto lo podemos ver en las recientes discusiones y debates que ha abierto fuera del mundo académico la serie *Westworld* en relación al transhumanismo y la inteligencia artificial.

⁴ Rodríguez, R. (2012), p.13.

⁵ Rodríguez, R. (2012), p. 14.

⁶ Ortega y Gasset, J. (1928), p. 47 de la edición castellana.

Dominique Wolton (Wolton, D. (1999)) nos dice, con relación a los medios de comunicación individualizados e interactivos, que la televisión no ha estado nunca tan desvalorizada como hoy en día. No obstante, entiende que las innovaciones técnicas pueden hacernos pasar de la sociedad industrial a la sociedad de la información, en la que lo esencial sea la comunicación. La televisión se constituye, según este autor, como un medio de comunicación hacia la cultura y la democracia de masas:

“Pensamos en un emisor movido por las más negras intenciones, y en un destinatario siempre dispuesto a creer en lo que se le cuenta, sin autonomía ni distancia crítica. Negamos tanto la distancia crítica del receptor como la dimensión normativa del emisor, es decir, la posibilidad de una cierta intercomprensión.”⁷

Otros autores como Pierre Bourdieu se muestran escépticos con respecto a esta idea. Bourdieu⁸ nos dice que, por lo general, la televisión se ha establecido como un medio en el que se somete el mensaje a la forma. Es decir, un medio en el que los investigadores, científicos o escritores deben sacrificar el discurso reflexivo para conseguir que sea, principalmente, atractivo. “Ser es ser visto”, nos dice Berkley⁹. Recuperando esta idea Bourdieu explica cómo la televisión permite dar a conocer a las figuras académicas a pesar de que el mensaje, lo que dicen, pase desapercibido. A pesar de su desconfianza en la forma actual en la que se hace televisión, nos dice que en determinados casos aparecer en ella puede constituir una especie de deber: “la televisión es un instrumento que, teóricamente, ofrece la posibilidad de llegar a todo el mundo”¹⁰. Desde este punto de vista, podemos observar que, aunque para autores como Adorno la cultura de masas haya sido entendida como una forma de nivelar u homogeneizar a los individuos, esta particular universalidad de la televisión puede ser utilizada para divulgar conocimiento. Bourdieu entiende que entre las más importantes misiones de los científicos está la de hacer llegar a todos los logros de la ciencia y más allá de las críticas que podemos encontrar sobre la televisión y el cuestionamiento del tipo de mensaje que se reproduce en ella, lo que podemos quizás afirmar es que en las series encontramos una anomalía televisiva. En una serie de televisión se produce una unión del formato atractivo, visualmente seductor, con una narración que recupera lo mejor de la literatura y que, a su vez, permite visibilizar o

⁷ Wolton, D. (1999), p. 42 de la edición castellana.

⁸ Bourdieu, P. (1996).

⁹ La cita de Berkley está sacada de Bourdieu, P. (1996).

¹⁰ Bourdieu, P. (1996), p.18 de la edición castellana.

divulgar contenido académico y filosófico.

En Rancière, J. (2008) se nos dice que las críticas tradicionales hacia el teatro vienen dadas por considerar que en éste el espectador no conoce, sino que mira y, con ello, es pasivo, inmóvil. Una postura un tanto similar a la de Adorno, en tanto que la cultura de masas, a su parecer, moldea y reproduce nuevas necesidades en el espectador, que es pasivo. Rancière nos dirá que el teatro, al igual que el resto de imágenes escénicas que requieren de un espectador, ha sido redefinido, el poder que pierde el espectador es retomado y reactivado en la performance, en la inteligencia y en la energía que se reproduce en ella. Esta inversión supone pensar que el embrutecimiento del espectador se solventa al mostrarle en la obra lo extraño, lo inusual, en definitiva, un enigma en el que debe encontrar sentido:

“Se le forzará de ese modo a intercambiar la posición del espectador pasivo por la de investigador o experimentador científico que observa los fenómenos e indaga las causas. O bien se le propondrá un dilema ejemplar, semejante a los que se plantean a los hombres involucrados en las decisiones de la acción. Se les obligará así a agudizar su propio sentido de evaluación de razones, de su discusión y de la elección que acaba zanjando.”¹¹

Entender estas artes escénicas como una forma de acercar al espectador el rol de experimentador o investigador requiere, según Rancière, que éste sea despojado de su posición de dominio y arrastrado “al círculo mágico de la acción teatral en el que intercambiará el privilegio del observador racional por aquél que consiste en estar en posesión de sus plenas energías vitales”¹². A su parecer la virtud del verdadero teatro se encuentra en encarnar la colectividad viviente; se enseña a los espectadores los medios para dejar de serlo y convertirse en agentes de una práctica colectiva. Así entiende este autor la emancipación intelectual: las artes escénicas permiten que el espectador, que mantiene una distancia equivalente a la del ignorante y su maestro con el espectáculo, progrese comparando lo que descubre con lo que ya sabe. Recordemos la concepción del arte como una forma en que el espectador se emancipa era justo lo que esperaba Adorno. El espectador actúa al observar, seleccionar, comparar e interpretar aquello que ve, “Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares

¹¹ Rancière, J. (2008), p.11-12.

¹² Rancière, J. (2008), p.15.

(...) participa en la performance rehaciéndola a su manera”¹³.

Lo que encontramos en la obra de Rancière sobre las artes escénicas puede ser trasladado a las series de televisión. Obviamente, no podemos decir esto de todas las series que encontramos en la pequeña pantalla, pero sería un error no atender al éxito cada vez mayor de series que tocan temas controvertidos y que sobrepasan las expectativas del contenido que esperamos encontrar en ellas. Las series aparecen como un aparato divulgador del conocimiento al mostrar y cuestionar algunos de los desarrollos científicos y tecnológicos, pero también relatan otro tipo de historias. Algunas de ellas se centran en mostrar diferentes perspectivas y formas de entender la moral, la política, el género e incluso plasmar a través de sus episodios complejos conceptos filosóficos, como el tiempo, lo cual es importante para conseguir representar más dimensiones de las que la apariencia ordinaria nos ofrece. El mundo de la imagen, nos dice Bourdieu, está dominado por palabras que hacen ver lo que se nos presenta. Estas palabras pueden crear temor, fobias o, por otro lado, conseguir, como nos dice Rancière, representaciones sobre un determinado tema; ilustrarnos a través representaciones sobre las diferentes perspectivas con las que se enfoca una problemática y que nos permiten ampliar nuestra realidad.

2.2 La edad dorada de la televisión.

Como hemos dicho, nuestro objetivo y tesis principal radica en ver cómo las series de televisión, siendo un producto cultural, son capaces de ascender a la categoría artística y conformarse como un medio de divulgación filosófica. Antes de centrarnos en este último aspecto, pasaremos a analizar brevemente cómo surge la televisión y la aparición de las primeras series. A través de Williams, R. (1975)¹⁴ podemos observar una forma de entender la producción cultural como resultado del desarrollo material e institucional de las fuerzas productivas de la sociedad. Desde su punto de vista, la televisión, al igual que

¹³ Rancière, J. (2008), p.19.

¹⁴ En lo que sigue, nos serviremos del pensamiento de Raymond Williams, quien analiza históricamente la cultura y la producción cultural a través de las condiciones materiales e institucionales que repercuten en el periodismo y en el resto de fuerzas productivas.

la radio, surge a través de una relación operativa entre una nueva clase de sociedad expandida, móvil y compleja y el desarrollo de una tecnología de comunicación moderna. A su parecer, la telegrafía, la radio o la telefonía surgen como factores secundarios de un sistema de comunicaciones primario que satisfacía necesidades del sistema militar y comercial. En un primer momento la tecnología en comunicación fue operacional, esto es, su objetivo era pasar información específica, mantener el contacto. Luego se prima la difusión. Para atender a esta evolución, Williams nos hace observar primero un sistema de difusión, de comunicación, más amplio, tradicionalmente constituido por la palabra oral y que estaba institucionalizado a través de la enseñanza y control social en las iglesias, escuelas, etc. interactuando con las formas de comunicación dentro de la familia. En este punto, la pregunta de Williams se centra en cuáles fueron las nuevas necesidades que dieron lugar al desarrollo de una nueva tecnología de la comunicación social. Nos dice que la centralización del poder político hizo necesaria la emisión de mensajes a través de vías no oficiales. Para analizar esto, nos muestra cómo el periódico se constituyó como una forma social universal que permitía la transmisión de noticias e información en general, pues “existía, evidentemente, la necesidad de una forma nueva, que instituciones tradicionales como la iglesia y la escuela no podían satisfacer”¹⁵. Las primeras definiciones e instituciones creadas luego para la radiofonía son las mismas en las que, según este autor, se desarrolla luego la televisión. La radiodifusión se ha entendido como una forma de integración social y control, sus usos principales fueron sociales, comerciales y de control político. Por ello, al igual que la cultura, se la describió como “comunicación de masas”. Sin embargo, Williams nos dice que la radio y televisión fueron más bien desarrolladas para la transmisión en hogares individuales. Mientras que en los países con régimen fascista la difusión fue impulsada por un interés político hacia las masas, como de hecho fue utilizada por Goebbels en la Alemania nazi, las democracias capitalistas desarrollaron la tecnología de la comunicación con un interés económico. En estas, los asentamientos nuevos, las organizaciones industriales que requerían de una mayor movilidad y la dispersión de las familias, impulsaron los medios de comunicación. La difusión posibilitada por la radio y la televisión surgió de sistemas para la transmisión y recepción sin planear previamente el contenido que se difundiría. La cuestión del contenido fue resuelta, según Williams, de manera parasitaria:

“había eventos oficiales, eventos deportivos públicos, obras teatrales, etc., que podrían ser distribuidos

¹⁵ Williams, R. (1975), p. 164 de la edición castellana.

comunicativamente por estos medios nuevos. No es sólo que la oferta de facilidades para la difusión precedió a la demanda; es que el medio de comunicación precedió a su contenido.”¹⁶

Tras mucha investigación y desarrollo, el televisor doméstico se convirtió en un medio de difusión visual. Los servicios de televisión pública comenzaron en Gran Bretaña en 1936 y en EEUU en 1939 con aparatos aún muy caros. Fue a finales de los años 40 y comienzos de los 50 cuando se invirtió en facilidades de transmisión y recepción. A partir de entonces el éxito de la televisión despegó y la difusión siguió el modelo iniciado en la radio: emisoras centrales y aparatos domésticos. La televisión se convierte en una forma de transmitir sucesos, noticias, deportes, obras teatrales... y la solución al problema de la inversión para la producción llegó a través de la venta de licencias, el auspicio comercial y la publicidad, sin embargo, para este autor no se trata de un remedio suficiente; a su parecer muchas de las posibilidades creativas de la televisión seguían frustradas.

Así, en los años cincuenta comienza en EE. UU la denominada edad dorada de la televisión, caracterizada por Cascajosa, C. (2007) por ser una etapa de experimentación con un fuerte calado social en la que surge la llamada *Generación de la televisión* y que cuenta con directores progresistas como Sidney Lumet o Robert Altman. En este momento, el objetivo de la televisión como medio de comunicación ya no es solo difundir noticias, acontecimientos, etc., sino entretener y, en este sentido, podemos ver cómo no se trata ya de la mera difusión de información, sino de la difusión de cultura. La tecnología televisiva comenzaba a dar sus primeros pasos y, como reseña Martin, B. (2014), la calidad técnica determinaba el contenido, limitándose a la emisión de obras de Shakespeare, óperas y dramas antológicos. También Jorge Carrión, crítico literario español, ha estudiado la forma en que aparece la televisión en su inicio, constituyéndose a partir de “cuerpos, discursos y técnicas que proceden del cabaret, del teatro, de la radio, del cómic, de la publicidad, de la política o la prensa. Su condición multicanal implica una naturaleza mutante”¹⁷.

Por aquel entonces un televisor costaba el salario de varias semanas y, en definitiva, se trataba de una tecnología elitista, aunque a pesar de su precio, pocos años más tarde, en 1954, el 56% de la población estadounidense contaba con uno. A pesar del éxito de la televisión en los hogares, muchos fueron quienes la denostaron; desde el cine fue

¹⁶ Williams, R. (1975), p. 167 de la edición castellana.

¹⁷ Carrión, J. (2011), p. 10.

considerado un tipo de arte comercial degradado y la propia HBO decía no ser televisión y es que la crítica a la cultura de masas encontró en la televisión todo aquello que merecía su desprecio: “el televisor, con su siniestra antena extraterrestre y su omnipresencia, se convirtió en el símbolo de la vacuidad y la alienación estadounidense, vertiendo un incesante flujo de falsa seguridad y publicidad perniciosa en los hogares de clase media”¹⁸. Esta etapa encuentra su fin a causa del monopolio de las grandes networks (CBS, NBC y ABC) y el auge de la publicidad consumista. Cascajosa nos dice que a partir de las décadas de los 80 y los 90 la televisión recupera cierta calidad. El aumento de producción y la libertad creativa se vio favorecida por “la liberalización del mercado televisivo que amplió el número de cadenas, la consolidación del cable, la explosión del mercado publicitario y la integración con la industria cinematográfica”¹⁹. Como nos dice B. Martin, “las cadenas se estaban volviendo cada vez más sofisticadas a la hora de medir la calidad de esos ojos en lugar de limitarse a contarlos”²⁰. En 1991 David Lynch es premiado por *Twin Peaks*²¹, y comienza, según Carrión lo que se denomina como etapa de serialidad progresiva, caracterizada por diversas líneas argumentales y una apuesta definitiva por la calidad de la imagen, de los escenarios y la actuación. Así, surgen series como *Canción triste de Hill Street*²², *Doctor en Alaska*²³ u *Homicidio*²⁴, dirigida por el cineasta Barry Levinson. Durante esta etapa se volvió habitual encontrar nombres de directores y guionistas cinematográficos como Spielberg, Tarantino o Allan Ball en los títulos de crédito. Con lo cual, podemos observar cómo durante esta etapa, el cine y la televisión se retroalimentan creando un nuevo producto cultural. En 1999 *Los Sopranos*²⁵ inauguró una nueva etapa de la ficción televisiva con un despliegue de medios nunca antes visto en el mundo de la televisión. A ella se suman series como *The Wire*²⁶, *The Shield*²⁷, o *A dos metros bajo tierra*²⁸. Así se inaugura una era de preeminencia de la televisión por cable, que se libra de las restricciones de la Comisión Federal de

¹⁸ Martin, B. (2014), p.41.

¹⁹ Cascajosa, C. (2007), p. 20.

²⁰ Martin, B. (2014), p.52.

²¹ ABC: 1990-1991.

²² NBC: 1981-1987.

²³ CBS: 1990-1995.

²⁴ NBC: 1990-1999.

²⁵ HBO: 1999-2007.

²⁶ HBO: 2002-2008.

²⁷ FOX: 2002-2008.

²⁸ HBO: 2001-2005.

Comunicaciones y de la publicidad, esto es, de las restricciones de producción de las que hablaba Williams. Es a partir de la temporada 2004-2005 cuando, según Cascajosa, se da un resurgimiento de las grandes *networks*: “la serialidad en modalidades cada vez más sofisticadas demuestra que el público tiene un mayor nivel de exigencia, sobre todo ahora en un contexto en el que internet favorece un consumo de televisión más elaborado, activo y reflexivo”²⁹.

Este perfil sofisticado de espectador puede asociarse, además, a otros ámbitos, como a las nuevas formas de periodismo digital promovidas por plataformas como YouTube y blogs que permiten que cualquiera con acceso a internet pueda no solo comunicarse sino depositar en ellas información o, incluso, productos culturales. Williams apuntaba que las posibilidades creativas que tenía la televisión eran frustradas por la falta de inversión en la producción, este problema ha sido superado a partir del auge de la televisión por cable y, recientemente, a través de plataformas como Netflix, HBO, Amazon prime... que encuentran inversión en los propios consumidores, lo cual ha permitido que la producción de series alcance mayor excelencia con respecto al contenido y calidad artística.

A través de Williams vemos cómo la televisión surge en un contexto en el que se necesitaba de un medio de comunicación que permitiese el acceso a la información y a la cultura. Cascajosa nos ha mostrado que la edad dorada de la televisión consistió en la producción de series de televisión que a partir de los 90 son retomadas en producciones más elaboradas y de mayor calidad. La televisión ha ido conformando su contenido manteniendo la idea principal de transmisión de información, y retransmisión de acontecimientos o actos culturales; en un principio el contenido fue parasitario, es decir, se emitían eventos y productos pertenecientes a áreas externas como el deporte o el teatro, sin embargo, hemos visto que el contenido de la televisión se fue llenando progresivamente conformando un tipo de ficción, de narración televisiva, que se constituyen como una forma de entretenimiento que une lo mejor de la cinematografía y la literatura. En este sentido, veremos que son un producto artístico y cultural cuya complejidad y forma de narración permiten incentivar la reflexión y difundir conceptos filosóficos.

²⁹ Cascajosa, C. (2007), p.20.

2.3 Series de televisión como relato literario y filosófico

Hasta ahora hemos observado cómo se ha desarrollado la dicotomía entre la cultura de masas y la cultura de calidad, hemos podido observar que la televisión se constituye como método de comunicación que permite la transmisión de información y la cultura para mostrar cómo las series, siendo parte de la industria cultural, consiguen convertirse en un producto de excelencia artística. En este punto, podemos, por tanto, pasar a analizar cómo las series de televisión tienen un formato audiovisual propio del cine, la calidad artística de la literatura y un desarrollo que nos permite mostrar parte de la complejidad de los problemas filosóficos. Este análisis nos ayudará a mostrar cómo las series de televisión adquieren una originalidad que las separa definitivamente de la “vulgaridad” atribuida a la cultura de masas. Ahora puede incluso parecernos que, el tratarse de un producto más de la industria, no tiene por qué ser del todo un inconveniente. Es precisamente por tratarse de un producto cultural por lo que se pueden desplegar los medios necesarios para la producción de series complejas tanto en su contenido conceptual, como en su presentación visual. Al igual que las novelas por entregas de Dickens, Trollope o George Elliot, las series de televisión generan suspense a lo largo de la obra. Brett Martin nos dice que, aunque siempre se haya relacionado las series de televisión con el cine, podemos encontrar en ellas algo similar a las novelas por entregas: “la televisión se ha comparado de manera reflexiva con el cine, pero esta forma de narración continuada y sin final estaba, por utilizar una comparación habitual, más próxima a las novelas victorianas por entregas, otra explosión de alta cultura en un medio popular vulgar”³⁰. Las novelas victorianas por entregas se vieron favorecidas por la novedosa forma de crear, producir, distribuir y consumir las historias, así como por la creciente alfabetización, el abaratamiento de la impresión y el surgimiento de una clase consumidora. Podemos decir que ha sido el avance tecnológico en comunicación lo que, en este caso, ha favorecido el surgimiento de este nuevo género de ficción audiovisual que, a ojos de B. Martin, ha cambiado la forma en que entendemos la televisión y su contenido:

“Resultaron ser especialmente adecuadas no sólo para satisfacer las exigencias comerciales, sino también para hacer frente a los grandes temas de un imperio decadente: violencia, sexualidad, adicción, familia y clase social. (...) Igual que los escritores victorianos, los guionistas televisivos recurrieron a la ironía de

³⁰ Martin, B. (2014), p.20.

criticar una sociedad abrumada por el consumismo industrial, utilizando precisamente el invento más industrializado y consumista de dicha sociedad.”³¹

Antes de continuar afirmando el paralelismo que hay entre una serie de televisión y un relato literario, debemos ser honestos y afirmar lo indudable, una serie de televisión no es nunca independiente del consumo, del consumidor o del placer. Al igual que el cine y el resto de cultura de masas, este género es un producto en sí mismo que ha sido catalogado por gustos y temáticas específicas y su principal papel en la televisión es el de ser un mecanismo publicitario y recaudar lo suficiente para que la cadena y la productora decidan prolongarla una temporada más. Al respecto, Pierre Bourdieu nos dice incluso que la televisión pone en peligro a las diferentes esferas de producción cultural. Sin embargo, en este punto debemos plantearnos si, en realidad, la propia trama de una serie, a pesar de ser concebida como un producto, no acaba por ser similar a la de constitución de una obra literaria, es decir, plantearnos si notaríamos la diferencia entre el guion de una serie y una novela literaria si en lugar de verla en la pantalla pudiésemos leerla. Para mostrar el paralelismo entre ambos géneros recurriré al pensamiento de Foucault, M, (1966), que puede hacernos ver qué elementos se encuentran o deben encontrarse en todo relato:

“En toda obra con forma de relato (rècit) hay que distinguir entre fábula y ficción. Fábula es lo que se cuenta (episodios, personajes, funciones que ejercen en el relato, acontecimientos). Ficción, el régimen del relato, o mejor dicho, los diversos regímenes según los que es relatado (recité): postura del narrador respecto de lo que cuenta (según como forme parte de la aventura, o la contemple como un espectador ligeramente retirado, o quede al margen y la sorprenda desde el exterior), presencia o ausencia de una mirada neutra que recorre las cosas y las gentes asegurando su descripción objetiva; compromiso de todo el relato con la perspectiva de un personaje o de varios sucesivamente; discurso que repite los acontecimientos cuando ya han sucedido.”³²

Para todo aquel que haya visto una serie de televisión, el paralelismo es obvio y, confiando en que se entienda mejor, analizaremos estos elementos a través del caso de la serie *Girls*³³. Se trata de una serie escrita, dirigida y protagonizada por Lena Dunham, licenciada en escritura creativa por la Oberlin College. En ella encontramos todas las características que componían la fábula: episodios, personajes, funciones y acontecimientos, todo ello narrado con la peculiar capacidad de desarrollar con

³¹ Martin, B. (2014) p.21-22.

³² Foucault, M, (1966), p. 255 de la edición castellana.

³³ HBO: 2012-2017.

profundidad la personalidad de cada personaje y el contenido de los hechos. También la ficción, los regímenes del relato, están presentes en una serie de televisión de múltiples maneras: encontramos narradores en primera persona o en tercera, a veces sus protagonistas se apartan para que su historia sea contada por otro o para observar los acontecimientos de otro personaje, en ocasiones se recurre al pasado o se repiten acontecimientos para que podamos entenderlos e incluso se entremezclan las diferentes perspectivas de sus protagonistas. Así, podemos decir que esta serie, al igual que muchas otras, cumplen con características de índole literaria. Al igual que la literatura, una serie de televisión puede pensar lo impensado y, además, las series comienzan a adquirir la capacidad de mostrar lo no mostrado y, para profundizar esta idea, seguiremos analizando apenas un poco más la serie *Girls*. Su protagonista, Hannah, tiene un trastorno obsesivo compulsivo que, en ocasiones, le hace perder el control y llevar al extremo su carácter. Hannah es un personaje cambiante, imprudente, alocado y, sobre todo, políticamente incorrecto; su subjetividad se muestra en cada episodio y su cuerpo, criticado por no encajar con los estereotipos de belleza femeninos, es enseñado sin pudor. En esta serie podemos ver cómo se rompe además con diferentes estereotipos femeninos que, aunque comienzan encasillados, van cambiando a lo largo de la trama. Hannah muestra una personalidad diferente y una moralidad que en la realidad puede ser repelida, cuestionada y condenada por la sociedad pero que, en el ámbito de la ficción televisiva ha sido aceptado y querido por sus espectadores. Como nos dice Brett Martin, a partir de esta segunda edad dorada de la televisión, se generan personajes “a los cuales, en su día, la opinión pública norteamericana nunca habría permitido instalarse en su sala de estar: infelices, moralmente cuestionables, complicados, profundamente humanos”³⁴.

En este punto me pregunto si no serán las series televisivas una forma de mostrar subjetividades, puntos de vista o realidades alternativas. Como ya apuntábamos antes, la cultura audiovisual ha desbancado a la literatura, con lo cual quizás podamos entender las series como una forma en que la literatura se ha reinventado. No todas las series, ni todo el contenido audiovisual que encontramos en estos medios, son realmente de calidad, pero sí que encontramos algunas series que permiten llevar al espectador ciertas ideas con las que en ocasiones no está relacionado. A través de este aspecto podemos entender su carácter subversivo: una serie de televisión es capaz de mostrar no solo un lenguaje que

³⁴ Martin, B. (2014), p.18.

traspase los límites de lo que es normalmente expresado en el vocabulario, sino, además, es capaz de hacer ver, de mostrar imágenes, que nunca antes fueron mostradas. Son capaces de acercar temas peligrosos para el poder y cuestionar, por ejemplo, el funcionamiento de la política, como de hecho hacen series como *House of cards*³⁵, o mostrar la forma en que funciona una institución presidiaria y el problema ético que surge al ver lo que supone el exacerbado control de los presos, como ocurre en *Oz*³⁶ o *The wire*. También parece pertinente mencionar la capacidad de transmitir problemas bioéticos, como el caso de la serie *Black mirror*³⁷, que analizaremos más adelante, la cual reflexiona en un escenario distópico sobre los problemas éticos que surgen del desarrollo de ciertas tecnologías o *Electric Dreams*³⁸ que recupera directamente un relato literario por tratarse de una serie basada en la novela de Philip K. Dick.

Definitivamente, los guiones han adquirido un valor casi literario y la complejidad de sus tramas es cada vez mayor. Para autores como Foucault la filosofía a partir del s. XVIII podía verse concretada en otros ámbitos como era la literatura; quizás hoy, podríamos decir que un alto contenido de filosofía es mostrado y desarrollado en las series de televisión. No podemos afirmar que las series vayan a suponer un cambio radicalmente original con respecto al desarrollo filosófico, ni mucho menos que pueda ser un sustituto de la escritura filosófica. Sin embargo, llegados a este punto, sí que podemos pensar que las series de televisión han supuesto un cambio paradigmático con respecto al desarrollo de relatos literarios y, desde este punto de vista, sí que podríamos afirmar que son un medio capaz de transmitir y problematizar problemas filosóficos. Por ello, a continuación, nos disponemos a mostrar tres cuestiones filosóficas que son divulgadas en series de televisión: el perspectivismo, las referencias temporales y la teoría feminista.

³⁵ Netflix: 2013- actualidad.

³⁶ HBO: 1997-2003.

³⁷ Chanel 4: 2011-actualidad.

³⁸ Chanel 4: 2017- actualidad.

3. Algunos problemas filosóficos tratados en series de televisión

3.1 Perspectivismo y puntos de vista

Como veníamos diciendo, las series, como producto cultural que recupera lo mejor del relato cinematográfico y literario, adquieren la capacidad de divulgar contenido filosófico. A continuación, veremos, algunos ejemplos de series de televisión cuyo hilo argumental plasma problemáticas propias de la filosofía. Comenzaremos por exponer cómo una serie de televisión consigue mostrar desde diferentes perspectivas, una controversia científica y, para ello, atenderemos primero a qué podemos entender por puntos de vista o perspectivas a través de Ortega y Gasset y Jon Moline.

Uno de los filósofos que mantiene una posición más claramente perspectivista es Ortega y Gasset. El pensamiento de Ortega y Gasset, J. (1923) al respecto se ve especialmente apartado “La doctrina del punto de vista”, donde nos dice que el mundo no es material ni espiritual, sino que es un conjunto de perspectivas. A su parecer, la única forma de comprender o acceder a la realidad será desde circunstancias concretas: “todo conocimiento lo es desde un punto de vista determinado”³⁹, lo cual supone que uno adopta un punto de vista que, a su vez, excluye otros: “de la infinidad de los elementos que integran la realidad, el individuo, aparato receptor, deja pasar un cierto número de ellos, cuya forma y contenido coinciden con las mayas de su retícula sensible”⁴⁰. Ortega señala así cómo desde un determinado punto de vista algo es relevante mientras que, para otro, lo mismo puede pasar totalmente desapercibido.

Para acercarnos a una definición del punto de vista recurriremos a continuación al pensamiento de Moline, J. (1968). Este autor nos habla de la dificultad de establecer una respuesta clara a la pregunta sobre qué constituye un punto de vista y cuestiona la definición de Kurt Baier, quien entiende que podemos definirlo como la adopción de ciertos principios que nos permitan responder a preguntas prácticas. La discusión entre Moline y Baier se produce en los años 60, y sin embargo no ha dejado de ser recurrente a la hora de hablar de puntos de vista, tanto que es recogida en obras recientes que trabajan

³⁹ Ortega y Gasset, J. (1923), p.105 de la edición de 1970.

⁴⁰ Ortega y Gasset, J. (1923), p.103 de la edición de 1970.

sobre este tema, como Liz, M. (2013), Colomina-Almiñana, J.J. (2018) y Vázquez, M. y M. Liz (2015). Moline nos dice que la forma en que entiende Baier los puntos de vista a partir de principios, al estilo kantiano, es muy estrecha y acarrea dificultades. Adoptar un punto de vista, a su parecer, supone mucho más que seguir una serie de principios; implica contar con una serie de vivencias. Así, entiende que la definición de Baier de un punto de vista como un conjunto de principios podría ser conveniente para quien adopte un punto de vista moral pero no para todas las preguntas prácticas y, recurriendo a John Howard Griffin en *Black like me*, nos muestra que intentar adoptar el punto de vista con el que vive, por ejemplo, una persona negra está más relacionado con ciertas experiencias o actitudes que con principios. La expresión adoptar o tomar un punto de vista adquiere, a su parecer, dos sentidos diferenciados que pueden ser útiles para comprender en qué consisten o cómo definirlos.

Por un lado, podemos comprender un punto de vista como una referencia o ubicación espacial, tal y como podríamos entender el punto de vista que toma una cámara al capturar su objeto. Así, podemos entender un punto de vista como un determinado punto de ubicación o emplazamiento desde el cual uno puede ver ciertas cosas o realizar determinadas tareas, pero no otras. Algunos puntos de vista pueden ser adoptados por una sola persona a la vez, como por ejemplo ocurriría, nos dice Moline, desde una montaña cuyo pico sea muy estrecho. Otros, sin embargo, pueden ser suficientemente anchos como para ser compartidos y que diferentes personas puedan adoptar el mismo enfoque o perspectiva a la vez. Que un punto de vista pueda o no ser compartido por más de una persona depende, en este caso, de factores como la elevación, las obstrucciones visuales, la distancia, el contorno del terreno, etc.

Por otro lado, Moline nos habla de otro sentido en el que considerar un punto de vista que adquiere relevancia filosófica. Al igual que los puntos de vista que dependen de la ubicación, los puntos de vista en un sentido filosófico pueden ser adoptados por una sola persona o por una colectividad. Por ejemplo, nos dice, el punto de vista del presidente es único, mientras que el punto de vista que adopta un militar puede ser ampliamente compartido. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurriría con la ubicación, Moline nos dice que el punto de vista de un militar o del presidente no se conforma únicamente mediante la ubicación que estos ocupan. Lo que le parecerá fundamental sobre un punto de vista no es ya el lugar sino la forma en la que algo es enfocado. Para explicar esto recurre de

nuevo a un ejemplo y nos hace pensar en cómo un policía es capaz de adoptar el punto de vista de un ladrón para conseguir descifrar su comportamiento sin dejar de ser por ello un policía. El policía es, actúa y piensa como tal, mantiene su punto de vista, y simplemente intenta poder pensar como un ladrón, entender su perspectiva, para poder capturarlo. Por tanto, podemos ver que para Moline, un punto de vista puede aparecer de dos maneras: uno puede tomar un punto de vista o bien puede intentar comprender el punto de vista de otro, algo que puede ser observado en literatura, donde encontramos el propósito de caracterizar ciertos puntos de vista. La expresión “adoptar un punto de vista” puede, por tanto, entenderse de diferentes formas desde la perspectiva filosófica: entender un punto de vista dado, caracterizar o evaluar un punto de vista de forma crítica, o adoptarlo, es decir, tener un punto de vista propio desde el cual algo es enfocado.

Así, Moline nos habla de diferentes clases de afirmaciones y preguntas que pueden estar asociados a puntos de vista y que nos permiten identificarlos desde una perspectiva filosófica. Se trata de criterios muy abiertos que nos permiten identificar la forma peculiar en la que se ve el mundo desde un determinado punto de vista, a pesar de que no podamos derivar de éstos definiciones precisas ni condiciones necesarias o suficientes para encasillarlos. La adopción de un punto de vista en una afirmación comprensiva (*comprehension claims*) puede verse al intentar entender un punto de vista, por ejemplo, el del físico Robert Oppenheimer cuando creó la bomba atómica, lo cual requeriría no solo de la comprensión de las expectativas y oportunidades disponibles en el conocimiento de la época, sino que requeriría, por ejemplo, justificar y comprender su creación por las exigencias del estado americano, esto es, por el contexto político y social. Por otro lado, las afirmaciones de que una determinada consideración es relevante o irrelevante desde algún punto de vista u otro constituyen una segunda clase. Moline nos dice que serían, por ejemplo, aquellas cuestiones psicológicas que pueden parecer irrelevantes desde un punto de vista filosófico. A este tipo podemos llamarlo algo así como afirmaciones de irrelevancia (*irrelevance claims*). Otras veces, nos dice, encontramos afirmaciones más bien críticas hechas también mediante de la expresión punto de vista como, por ejemplo, “el senador Yawn decidió tomar un punto de vista estrecho y económico sobre la legislación” en este caso, la afirmación sobre el punto de vista tiene que ver con la amplitud o estrechez con la cual somos capaces de enfocar un determinado tema. Esta forma de referirnos a un punto de vista, será denominada por Moline como afirmaciones de tamaño (*size claims*).

Hasta ahora hemos visto de qué forma nos referimos a los puntos de vista y qué significado atribuimos a estos con nuestras afirmaciones. Con todo, el trabajo de Moline va aún un poco más allá, y es que este autor nos dice que los puntos de vista tienen bastante que ver con la personalidad y el rol, en tanto que encontramos diferentes formas de enfoque sobre la realidad en función del grupo en que nos fijemos. Para mostrar esta idea, Moline nos hace pensar en el punto de vista que puede tener un físico, un administrativo, un padre o un gobierno, pero también a entidades inanimadas pueden serles atribuidas perspectivas, podemos, por ejemplo, referirnos al punto de vista del cine, del rock y el de una plaza o, incluso, aludir al punto de vista de un perro, de un ordenador o hasta de un gusano. Podemos ponernos en o imaginarnos, todos estos puntos de vista. Pero Moline cae en la cuenta de que, por lo general, nos parece mucho más fácil ponernos en el lugar de un perro que en el de, por ejemplo, una almeja. Esto podría ocurrir porque tenemos una mayor familiaridad con el perro y porque podemos asemejarlo a nosotros. En cierta forma podemos ver a nuestro perro como una persona en tanto que nos muestra una cierta personalidad, y esto parece imprescindible para poder referirnos o hacernos una idea de lo que es un punto de vista.

Otra forma de aproximarnos a lo que supone esta expresión implica fijarnos en que, a menudo, podemos encontrar una conexión entre tomar un punto de vista y tener una posición en el sentido de desempeñar un papel. Todas las entidades, grupos o personas, están asociadas, según Moline, a ciertos roles. En función de la variedad de roles que adoptemos tendremos un punto de vista diferente y de cierta forma restrictivo; no es lo mismo ser un consumidor de tecnología que ser productor de ésta, no es lo mismo ser político que ciudadano, o ser profesor que estudiante. Como vemos, el punto de vista, además de estar asociado a la personalidad, lo estará también al rol, el puesto que ocupemos. Para entender un punto de vista se hace necesario entender los diversos roles de alguien. Sin embargo, esto no nos asegura una completa comprensión de su punto de vista, pues podemos, por ejemplo, hablar del punto de vista de alguien que sufre una enfermedad mental, aunque no podamos comprender del todo qué implica estar en su papel. Moline entiende, por tanto, que la conexión entre los roles y el punto de vista no es demasiado fuerte, pero sí que puede arrojar luz acerca de lo que es un punto de vista. Por ello, recurre al teatro como un lugar en el que podemos ver qué es un rol y cómo influye en un punto de vista, en tanto que en él se crea el rol, la personalidad, a la que da

vida a un actor y que conforma lo que debe sentir, hacer o decir un personaje. Por lo general, cuando decimos que adoptamos un determinado rol nos estamos refiriendo a simular la posición de otra persona. Tener un punto de vista y ocupar un puesto parece implicar actuar o comportarse de cierta manera. Por lo tanto, la consideración sobre la conexión entre roles y puntos de vista le hace reemplazar su pregunta original “¿Qué es tomar un punto de vista?” por “¿Qué hace uno al tomar un punto de vista?”. La respuesta a esta pregunta estaría asociada al conjunto de aquellos rasgos y factores que se hacen relevantes a la hora de tomar decisiones desde un determinado punto de vista.

Moline concluye, de esta forma, que tomar un punto de vista es semejante a mirar a través de una lente construida para un propósito particular, con un foco y campo de visión particular. Algunos objetos estarán enfocados, se hacen relevantes, y otros simplemente serán excluidos puesto que no son importantes desde una determinada perspectiva. En general, Moline considera que adoptar un punto de vista conlleva ciertas tendencias, como perseguir ciertos intereses y objetivos específicos, utilizar ciertos criterios para la evaluación de acciones que conducen o no al logro de estos objetivos, considerar otros intereses o criterios como irrelevantes, y hacer suposiciones fácticas acerca de lo que supone ser, por ejemplo, un científico, lo cual tendría que ver, en este caso, con las creencias y el método que caracterizan su trabajo y su forma de enfocar el mundo. Así, tomar un punto de vista supone una tendencia a compartir intereses, metas, criterios, suposiciones y juicios de relevancia o irrelevancia característicos de quienes toman dicho punto de vista. Decir que más de una persona adopta un punto de vista implica que se comparten estas características o al menos actuar como si esto ocurriese.

Moline nos dice que la expresión "punto de vista" no parece usarse simplemente para describir ciertos eventos mentales, reales o ideales, sino que es utilizada en la reconstrucción racional, la interpretación y la crítica de las tendencias racionales e irracionales en el comportamiento. Los criterios relevantes y las suposiciones fácticas tendrían también relevancia al hablar de un punto de vista moral. En un punto de vista existen objetivos, criterios, suposiciones y cursos de acción que pueden ser defendidos o prohibidos. Así, nos dice Moline, en ocasiones, puede ocurrir que un determinado punto de vista moral pueda coincidir con el punto de vista del interés propio. Para demostrar esto se debe revisar, a la luz de los hechos de un caso concreto, los intereses relevantes, los criterios, suposiciones y cursos de acción para mostrar qué aspectos se comparten; y

estos mismos factores deberían ser revisados si pensamos que dos puntos de vista son incompatibles. Lo mismo ocurriría con las afirmaciones de comprensión, de irrelevancia o de tamaño que vimos anteriormente. Cuando intentamos ponernos en el punto de vista de un científico, por ejemplo, Oppenheimer, vemos cómo tenemos en cuenta estos factores en nuestro intento de comprender sus actos y comportamientos. Recurrirémos a suposiciones, intereses, objetivos, criterios y restricciones con respecto a lo que era o no relevante. Como vemos, estos factores parecen imprescindibles a la hora de explicar el comportamiento humano y, según Moline, conocerlos puede incluso permitirnos predecir el comportamiento futuro.

Habiendo atendido a la definición de la expresión punto de vista que aportan autores como Ortega y Moline, podremos ahora comprender por qué una serie de televisión proyecta diferentes perspectivas que, en ocasiones, son capaces de divulgar conocimiento filosófico o científico o, en definitiva, ampliar el punto de vista desde el cual enfocamos la realidad. Ortega nos dice que, a diferencia del sujeto provinciano, que mira el mundo como si se encontrase en el centro del orbe y juzga todo como si su visión fuese central, el sujeto de capital es consciente de que en el mundo no hay centro y que es “necesario descontar en todos nuestros juicios la peculiar perspectiva que la realidad ofrece mirada desde nuestro punto de vista”⁴¹. La forma en que las series de televisión permiten divulgar contenido filosófico y científico recae en esta característica; en ser capaces de mostrar puntos de vista diferentes, esto es, en ofrecer formas distintas de enfocar la realidad. Moline entendía que lo fundamental sobre un punto de vista es que nos permite entender cómo recibimos y procesamos la realidad desde un determinado emplazamiento que nos permite observar ciertas cosas o realizar ciertas tareas, pero no otras. En las series ocurre algo similar a lo que analiza Moline en la literatura: se caracterizan puntos de vista y, con ello, se permite entender un punto de vista dado, caracterizar o evaluar un punto de vista de forma crítica o, incluso, adoptarlo. En las series de televisión observamos diferentes tipos de roles o posturas desde las cuales la realidad es enfocada y esto constituye un ejercicio filosófico en tanto que se permite al espectador comprender formas de pensar, actuar, o comportarse que sobrepasan la perspectiva del rol que ocupa. A continuación, tomaremos esta idea para mostrar, a través de un ejemplo concreto, cómo

⁴¹ Ortega y Gasset, J. (1923) p. 162 de la edición de 1970.

las series de televisión se conforman como un medio desde el cual se enfocan diferentes perspectivas acerca de una controversia científica.

La estructura narrativa perspectivista es tomada por las series para recrear una problemática o una controversia científica consiguiendo así divulgar conocimiento propio del ámbito científico y filosófico. A través de la serie *Black Mirror*, concretamente del capítulo *White Bear*⁴², veremos cómo a través de diferentes puntos de vista el espectador se forma una imagen sobre el desarrollo de una determinada tecnología. Para explicarlo, deberemos atender primero a su trama. El capítulo comienza con un timbre molesto cuyo origen desconocemos y con una masa de gente que parece no poder evitar el uso de su Smartphone para grabar a una mujer que está en peligro, Victoria. En este momento, observamos una perspectiva, la de la víctima, que huye ante la pasiva mirada de la multitud que se limita a grabarla. Luego, la trama cambia y el espectador amplía su perspectiva al entender que la víctima es parte de un montaje televisivo que pretende hacer justicia a un crimen que ésta ha cometido. El público comienza a comprender entonces que la protagonista, por la que ha sufrido empáticamente durante el fatigoso capítulo, había encubierto el asesinato de una niña a la que su marido secuestró y asesinó. Así, la mujer a la que considerábamos víctima comienza a ser vista como verdugo en el momento en que nos enteramos de que habría encubierto un asesinato y que, además, lo había grabado.

Lo que vemos con esta estructura narrativa son diferentes puntos de vista. En Liz (2013) se nos muestra una forma de distinguir entre diferentes puntos de vista y, para explicar la forma del relato de este capítulo, propongo recurrir a algunos de ellos fijándonos en el titular, esto es, en los diferentes portadores de los puntos de vista que constituyen la narración y que, a su vez, nos permitirá observar el conflicto ético en esta controversia. En general podemos acordar que, aunque no provenga de un sujeto, esta serie muestra un punto de vista; supone una visión un tanto pesimista sobre la tecnología y nuestra relación con ella. A través de un futuro distópico se nos muestra un posible desarrollo de la ciencia y la tecnología que nos pervierte. A su vez, en este capítulo concreto encontramos dos puntos de vista diferentes que provienen de diferentes sujetos o entidades. En primer lugar, tenemos el punto de vista individual de la protagonista, esto es, un punto de vista

⁴² Episodio dos de la tercera temporada. Dirigido por Carl Tibbetts y estrenado el 18 de febrero de 2013.

personal que nos muestra su subjetividad y su modo de entender la situación que vive. Victoria no recuerda quién es ni por qué despierta en un lugar donde todo parece estar controlado por un monitor, desde su perspectiva el resto son los “malos”, representan un peligro. Esto constituye su punto de vista personal, y durante la primera parte del capítulo, el espectador, de forma intersubjetiva, lo comparte, sólo conoce el punto de vista del cual Victoria es titular. Es decir, nuestro punto de vista se involucra con el de Victoria. Sólo en la última parte del capítulo el espectador comienza a ser partícipe del punto de vista colectivo que muestra la sociedad en la que despierta la protagonista y que entiende que la enemiga es Victoria. Se trataría de un punto de vista colectivo en tanto que se nos presenta el punto de vista de una colectividad de sujetos, más allá de si podemos encontrar o no en ésta una vida mental independiente. Cuando el espectador comienza a tener un punto de vista intersubjetivo al respecto de la colectividad, comienza a encontrar respuestas a todas aquellas preguntas que se había formulado mientras seguía la perspectiva de Victoria. Las paredes del transmisor se abren y muestran al público sentado en un plató de televisión, sólo entonces somos capaces de entender qué ha ocurrido de una forma objetiva. Previamente nuestra perspectiva era cercana al carácter experiencial de un sujeto, es decir, nuestro punto de vista es relativo a cómo la protagonista está situada de una determinada forma en el mundo. Así, a través de este capítulo la serie nos propone pensar la problemática ética que surge del desarrollo y el uso de la tecnología desde dos puntos de vista. El primero es el personal y subjetivo, que muestra la experiencia de Victoria, el segundo es el de la colectividad, la sociedad a la que identificamos a partir de su intención de utilizar la tecnología para ejecutar una venganza macabra. En la primera parte, los malvados son la sociedad y la gente que persigue a la protagonista mientras que, en la segunda, a partir de la nueva información, pasamos de ver a Victoria como víctima para entender que es una delincuente. El efecto que produce sobre el espectador este capítulo generaría, a su vez, un tercer punto de vista capaz de unificar ambas y que reflexiona sobre el problema ético de esta terrible utilización de la tecnología.

Además de la proyección de diferentes puntos de vista de los personajes, en una serie de televisión, encontramos, en primer lugar, un punto de vista principal: la cámara. El medio técnico que permite grabar una serie de televisión es en sí mismo una focalización de las escenas. Como nos decía Moline, un punto de vista puede ser encontrado en la cámara. A través de ella se consigue que el espectador vea imágenes que han sido seleccionadas específicamente para generar una imagen concreta desde un determinado emplazamiento.

Así, las series adquieren una función comprensiva mediante la retransmisión de diferentes puntos de vista que son o pueden ser tomados con respecto a una determinada controversia. Digamos que, al igual que existen visiones que sólo puede tener una persona que se encuentre en lo más alto de una montaña, existen cuestiones relacionadas con la ciencia y la tecnología que no son consideradas más que por científicos o, en todo caso, por comités éticos, en cualquier caso, podríamos decir que pertenecen también a lo “más alto” del mundo académico o investigador. En una serie de televisión encontramos afirmaciones comprensivas, pero no sólo eso, sino que también se presentan afirmaciones de irrelevancia o incluso de tamaño. Esto puede ser también observado en el episodio *White Bear*, donde podemos ver cómo desde cada perspectiva, la de Victoria o en la de la sociedad, se toman por relevantes cosas diferentes. Para Victoria lo relevante será su vida, salvarse, para la sociedad lo principal es conseguir hacer del crimen un espectáculo. Para ambos el enfoque de la situación es distinto, y también lo será la amplitud con la que observan los hechos, digamos que el punto de vista de la protagonista puede ser entendido como más estrecho en tanto que no es consciente de la dinámica a la que obedece la situación que está viviendo ni tampoco recuerda el crimen por el que está pagando, mientras que el resto sí y, precisamente por ello, nadie la ayuda. Como vemos, en este capítulo se permite observar cómo influye la personalidad, el rol, en el punto de vista desde el cual se enfoca una determinada situación. Las suposiciones, intereses, objetivos, criterios y restricciones que aparecen en cada uno de los puntos de vista son diferentes, y al contraponerlas se nos muestra este peculiar dilema o controversia con respecto al uso de la tecnología.

Las nuevas tecnologías aparecen en nuestras vidas sin haber tenido demasiado tiempo para reflexionar sobre ellas. Ante este panorama, las series proporcionan una forma de proyectar los diferentes puntos de vista relacionados con el uso de la ciencia y la tecnología. El público es instruido sobre ciertas prácticas, dilemas y conceptos relacionados con la ciencia; facilitan el conocimiento necesario para convertirlos en deliberadores. Podemos concluir diciendo que las series de televisión, siendo un producto cultural, pueden convertirse en una alternativa que permita formar una opinión responsable sobre conocimiento científico o, al menos reflexionar sobre las posibles aplicaciones tecnológicas. Encontramos, por tanto, un carácter filosófico y divulgador en las series de televisión; éstas nos permiten, como decíamos, reflexionar sobre el mundo

y nuestra relación con él o, incluso, sobre la ciencia y la forma en que su desarrollo nos repercute.

3.2 Referencias temporales

La serie *The Affair*⁴³ (2014-actualidad) fue creada por Sarah Treem y Hagai Levi. A través de la trama narrada en la primera temporada, nos disponemos a mostrar otro ejemplo de perspectivismo, así como la idea acerca de la perspectiva interna del tiempo y la concepción de Reichenbach sobre las referencias temporales.

Comencemos por explicar su trama. *The Affair* es una peculiar serie, entre el género dramático y policiaco, que narra la aventura amorosa de sus dos protagonistas principales: Alison y Noah, ambos respectivamente casados con Cole y Helen. En el primer capítulo, ambos se conocen en el Lobster's Roll, la cafetería en la que ella trabaja y, a partir de entonces, la infidelidad comienza a ser narrada desde cada perspectiva capítulo tras capítulo. El motivo por el que narran su romance es, en principio, desconocido por el espectador. En cada episodio los observamos narrando su visión de los acontecimientos a un policía, el detective Jeffries, aunque no sabemos qué tipo de crimen ha ocurrido. A medida que transcurren los capítulos, nos damos cuenta de que ha habido un asesinato y este acontecimiento se sitúa como un anclaje desde el que la historia comienza a reconstruirse.

Podríamos decir que la característica que hace a esta historia tan atractiva es la narración perspectivista. Como decíamos, cada episodio se divide en dos partes en las que, por lo general, vemos el mismo periodo temporal narrado por cada uno de los protagonistas. Como vimos a través de Moline y de Ortega, la perspectiva puede ser entendida como el emplazamiento del individuo al enfocar la realidad. Alison y Noah tienen diferentes formas de interpretar los hechos. Tanto es así que el espectador puede llegar a pensar al comenzar la serie que alguno de los dos protagonistas está mintiendo, sus percepciones de la realidad, los hechos compartidos, son muy diferentes. Cada uno tiene un campo de

⁴³ Showtime: 2014-actualidad.

visión particular determinado por sus tendencias, intereses y objetivos. Cada uno tiene un rol, una personalidad, y una historia diferente y esto será determinante a la hora de interpretar las situaciones que viven en común. El personaje de Alison aparece marcado por la trágica pérdida de su hijo Gabriel, que murió ahogado a los cuatro años. Por su parte, Noah es un escritor frustrado, profesor de instituto, cuya monótona vida marital parece frenar su inspiración. El romance que viven ilumina sus vidas; Alison consigue abstraerse de la culpa y el dolor que siente por la muerte de Gabriel y Noah encuentra algo apasionante sobre lo que escribir. Cada uno de nuestros protagonistas se encuentra en una situación, un momento vital, diferente, lo cual se ve reflejado en la narración de los hechos. Un ejemplo de esto lo encontramos en la vestimenta de Alison, siempre recordada por Noah como atractiva y seductora, aunque para Alison no se tratase más que del sencillo uniforme que utiliza en el trabajo o también en el decorado de una cocina, que para ella es muy bonita y ordenada mientras que, para él, ya acostumbrado a verla, la cocina aparece como más bien desarreglada.

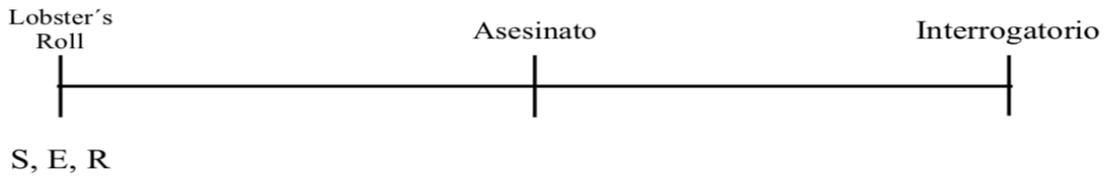
Además de que *The Affair* narra las perspectivas de sus dos personajes principales, en ella, como decíamos, también podemos observar la perspectiva interna del tiempo e, incluso, su trama y narración puede ser utilizada para explicar cómo funcionan los marcadores temporales de los que nos habla Reichenbach. Vázquez, M. (2015) nos dice nuestros puntos de vista están llenos de contenido indexical. Uno de estos índices es el emplazamiento temporal, es decir, en el punto de vista de una persona encontramos una perspectiva temporal, aunque esta sólo pueda ser observada de forma interna, esto es, subjetiva. Así, nos encontramos con que tenemos puntos de vista temporales porque tanto nuestro pensamiento como nuestro lenguaje tiene una estructura gramatical temporal. En la obra de Vázquez, M y M. Liz (2015) los puntos de vista temporales aparecen definidos como puntos de vista en los que las diferencias en el contenido son identificadas como cambios en el tiempo. Así, los diferentes puntos de vista sobre diferentes temas, pueden ser vistos como historias distintas que comparten algún tipo de “línea objetiva del tiempo”, es decir, esas historias diferentes deberán hacer referencia a momentos particulares. Carlos Areces y Patrick Blackburn ((Areces, C. y P. Blackburn (2005), dos de los principales investigadores en lógica híbrida, han mostrado la importancia de los puntos de referencia de Reichenbach para comprender la estructura temporal de un punto de vista.

Reichenbach consideró la referencia temporal como algo básico para estudiar y comprender la semántica del lenguaje natural, distinguiendo entre tres tipos de marcadores temporales: 1. El punto del discurso (S) que se refiere al momento en que la oración es pronunciada, 2. El punto del evento (E), esto es, el momento en el que el suceso al que se refiere la frase tiene lugar, y 3. El punto de referencia (R), aquel que se refiere a un momento anterior o posterior al evento. Si no existe tal momento, el punto de referencia y el punto del evento coinciden. Para entender esto mejor, observaremos qué ocurre, por ejemplo, en el tiempo pluscuamperfecto con la frase “Él había matado a alguien”. En ésta tenemos tres puntos: el punto de del discurso es ahora, en el momento que pronuncio esta frase. El punto del evento es el pasado, en el momento del asesinato, y el punto de referencia es un momento implícito, después del evento (asesinato) y antes de la oración. En la oración “Cuando llegó a casa, había matado a alguien” puede resultarnos más fácil comprender que el punto del discurso es ahora, el punto del evento es el asesinato y el punto de referencia es cuando llegó a casa. Este último, el punto de referencia, suele estar implícito. Para Reichenbach esto adquirirá un orden: E-R-S, primero el evento (asesinato), luego la referencia (momento implícito después del asesinato) y por último el discurso (al pronunciar la frase). Veamos algunos otros ejemplos. En el presente simple, si decimos “él mata a alguien” ocurre que el punto del discurso, del evento y el de referencia son los mismos (S,E,R). Sin embargo, en el tiempo futuro, él matará a alguien, primero encontramos el punto de discurso y tras éste, el punto de evento y de referencia juntos (S-E,R). Es interesante observar el caso del futuro perfecto, para el cual Reichenbach encuentra tres interpretaciones posibles. En la frase “él habrá matado” podemos entender, por un lado, que el asesinato aún no se ha producido al pronunciar la frase, con lo cual, después del momento del discurso, llega el momento del evento, el asesinato y, finalmente, la referencia, (S-E-R). Por otro lado, podemos pensar que el asesinato ocurre en el momento presente, por lo que el punto del evento y el del discurso coincidirían y la referencia sería el futuro (S,E-R). Por último, también cabe la posibilidad de que en esta oración el asesinato haya ocurrido en el pasado, en un momento anterior al discurso, por lo que primero tendríamos el evento y luego el discurso y la referencia (E-S-R).

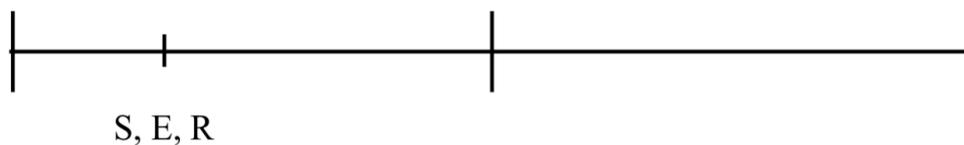
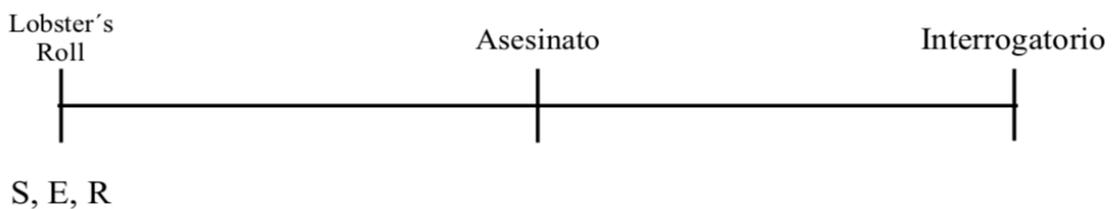
Este análisis sobre los indicadores temporales lo encontraremos en la serie de televisión *The Affair*, que nos permite explicar los puntos de vista de diferentes sujetos sobre un mismo evento. Como dijimos, en la serie se nos habla de un asesinato que ocurre en el

futuro, pero no sabemos quién lo ha cometido o quien ha sido asesinado y este suceso se sitúa como un ancla desde el cual la historia será reconstruida. El tiempo y el espacio coincide, pero las percepciones y los recuerdos no. Por ejemplo, los dos protagonistas discuten en una casa, pero cada uno de ellos recuerda la conversación en un tono diferente, por una causa diferente; en general, los detalles, como la ropa que llevaban puesta o el color de los muebles, no coinciden. Sus versiones están polarizadas. A través de cada una de las partes del episodio se narra la perspectiva que tiene cada personaje sobre un mismo evento y a través de sus narraciones nos vamos acercando al momento del crimen. También nos encontramos con escenas después del crimen, es decir, que van hacia el futuro, a lo que ocurre después del asesinato. Con esto, la serie consigue que nos ubiquemos en otro momento posterior al evento en el que sabemos quién es el acusado. Desde la primera parte del episodio uno en la primera temporada, una voz en off nos indica que lo que estamos observando es la reconstrucción del pasado a través del discurso de Noah, lo que ha ocurrido anteriormente es aquello por lo que se le interroga. En ese momento todavía no sabemos cuál ha sido el crimen, ni quien lo ha cometido. Ni siquiera sabemos muy bien si ha habido un asesinato, un accidente o una desaparición, por la forma de los diálogos intuimos una tragedia. En la segunda parte de este mismo episodio es Alison quien narra la historia, la voz en off del interrogatorio aparece de nuevo, lo cual nos indica que hemos vuelto al pasado, al mismo día que Noah había narrado. Al final de este primer episodio, vemos que Alison ha cambiado mucho, no solo su aspecto, sino también su situación, pues dice que tiene que ir a recoger a su hija; nos encontramos en el futuro. En la primera parte del segundo episodio veremos una escena con voz en off de Noah, que habla sobre su boda. Hace referencia a un momento anterior a la escena que estamos viendo. De esta forma, se nos muestran diferentes puntos de vista y diferentes referencias temporales. Habiéndonos acercado a la trama de la serie y habiendo explicado los marcadores temporales de Reichenbach, podemos ahora entender y ejemplificar la estructura temporal de los puntos de vista en *The Affair*.

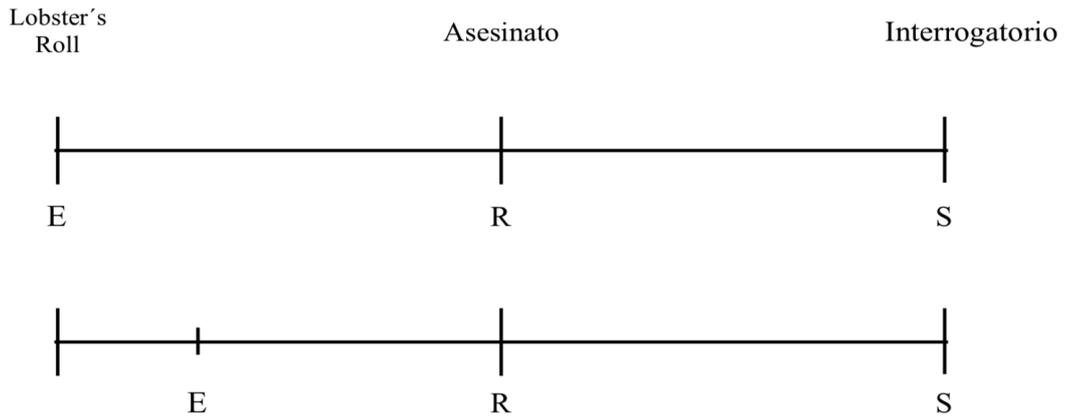
En las narraciones lineales de la historia desde el punto de vista de uno de los personajes principales nos encontramos con el punto del discurso, el del evento y el de referencia es el mismo. En las escenas en que los protagonistas se encuentran en el restaurante Lobster's Roll hay dos versiones de lo que sucede, pero en ambas solo vemos lo que está sucediendo en ese momento:



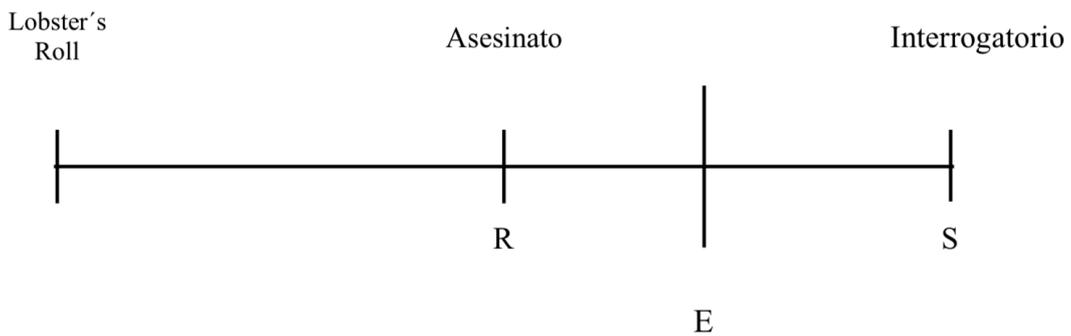
A medida que transcurre la temporada y pasa el tiempo, vemos diferentes escenas en diferentes lugares y diferentes momentos, así como distintas narraciones de la historia. A partir de ellas, creamos nuestro propio punto de vista, diferente al que nos ha sido mostrado. El punto del suceso, el de referencia y el del discurso se dan en un momento intermedio entre la primera vez que se ven y el asesinato.



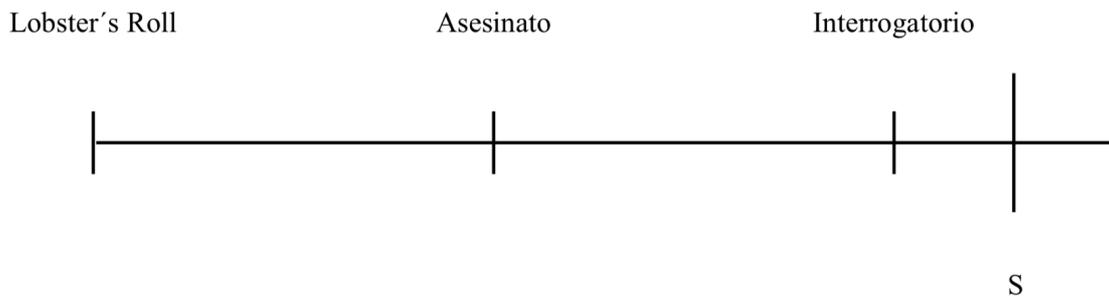
En los anteriores ejemplos, los marcadores temporales no nos aportan demasiada información. Es a través de los interrogatorios policiales narrados con voz en off cuando nos damos cuenta de que hay un crimen implícito. Entonces, encontramos que el punto del discurso es el momento del interrogatorio, el punto de la referencia es el crimen y el punto del evento es lo que vemos en la escena, que puede ser cualquier momento antes del crimen.



A veces, el detective Jeffries hace preguntas sobre hechos que ocurrieron después del asesinato. En estos casos, nos encontramos con que el punto del discurso es el momento del interrogatorio, el punto de referencia es el crimen y el punto del evento es lo que estamos viendo en la escena, un momento posterior al crimen.

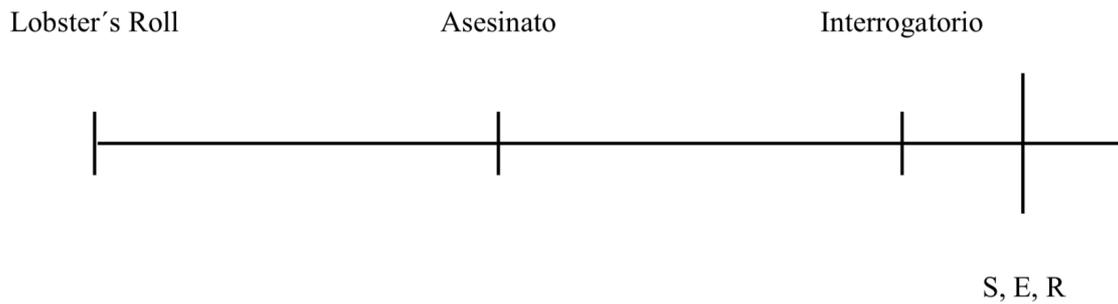


En otras escenas, van hacia el futuro, después del interrogatorio policial. En ellas vemos a la pareja en un apartamento de lujo, en otras vemos a Alison con su hija o también a Noah publicando su nuevo libro:

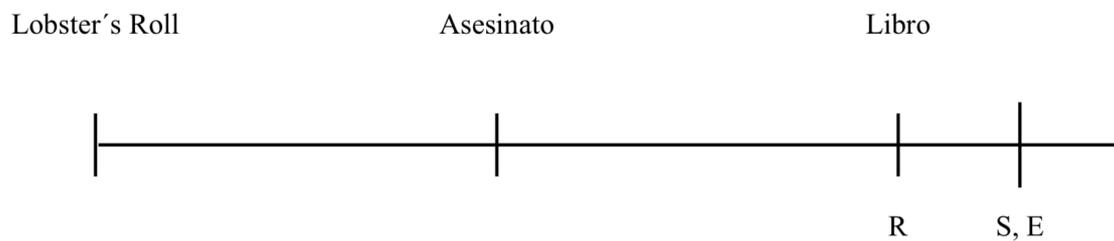


En algunas de estas escenas posteriores, encontramos que la pareja está en el futuro. El interrogatorio ya ha ocurrido y las escenas (evento), el discurso y la referencia son la

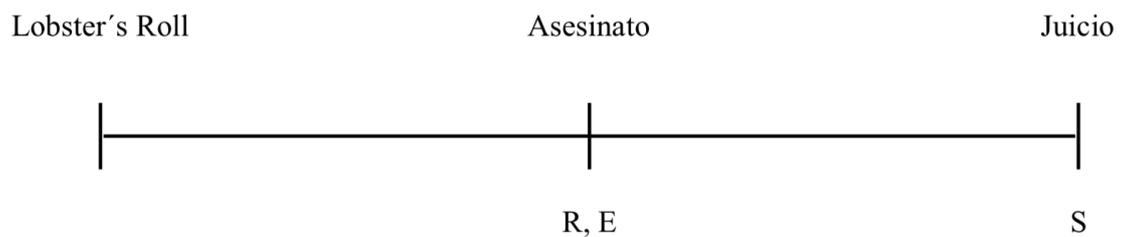
misma:



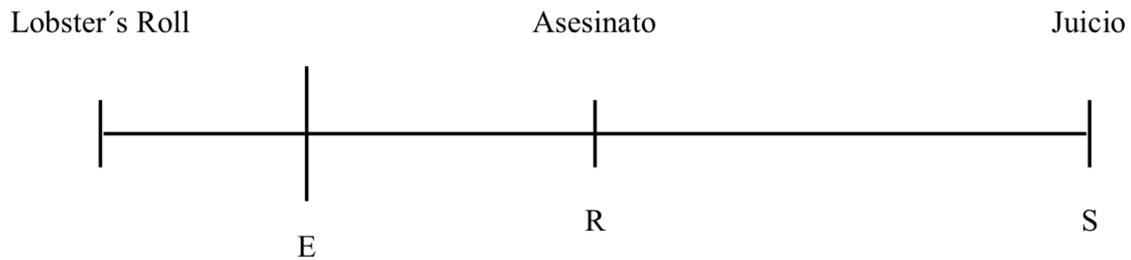
En otras ocasiones, sabemos que estamos en el futuro porque en la escena se nos habla del libro ya publicado:



También nos encontramos escenas en las que vemos un interrogatorio sobre el crimen o, incluso, un juicio. En estas el discurso hace referencia a un crimen que se sitúa en el pasado:



En otras, nos encontramos con preguntas en el juicio acerca de un evento anterior al crimen, que se convierte en referencia:



En definitiva, *The Affair* se constituye como una serie perfecta para observar cómo se contraponen nuestros puntos de vista y, especialmente, para mostrar las referencias temporales de las que nos habla Reichenbach. A través de las narraciones que encontramos en esta serie se puede hacer comprender más fácilmente la estructura temporal que conforma nuestros puntos de vista. Además, al igual que ocurre en la vida real, esta forma de narración nos ayuda a entender que una misma situación puede ser percibida de forma muy diferente dependiendo de nuestro emplazamiento y rol.

3.3 Teoría feminista

La perspectiva, nos dice Ortega, es el orden y la forma que la realidad toma para el que la contempla y si el lugar que el espectador ocupa varía, también lo hará su perspectiva. Esta definición puede servirnos a continuación para introducir cómo las series de televisión suponen un acercamiento del punto de vista que toma la teoría feminista. Los problemas que arrastra el movimiento feminista vienen dados principalmente por ser una cuestión de alteridad: la mujer es la eterna otra a la que el hombre, es decir, el poder, ha reprimido. Por ello, resulta especialmente interesante observar cómo en las series de televisión protagonizadas por mujeres se logra, a través de un sinfín de relatos y contextos, mostrar contenido de la teoría feminista al adoptar la óptica desde la cual la perspectiva de género enfoca la realidad.

La universalidad desde siempre había estado reducida a la mitad masculina, siempre dando por hecho que ambos sexos eran naturalmente diferentes. El Renacimiento, por ejemplo, trajo consigo la defensa de la autonomía, pero solo era entendida como una característica varonil. Esto, sin embargo, no fue un impedimento lo suficientemente

grande para que surgiesen figuras femeninas dispuestas a rechazar la tiranía patriarcal. Muchos son los motivos que sitúan a la Ilustración como origen del feminismo, esta época desata la polémica sobre la naturaleza de la mujer y la jerarquía de los sexos. Siguiendo a Biswas, A. (2004) vemos que la obra de Mary Wollstonecraft, *Vindicación de los derechos de las mujeres*, se sitúa como una de las primeras obras de contenido feminista. Autores como Stuart Mill o Nicolás de Condorcet serán, entre otros ilustrados, partícipes de este movimiento. En la Ilustración comienza a brotar lo que hoy conocemos como la primera ola feminista, que se desarrolla principalmente en Reino Unido y en Estados Unidos y pasa a ser llamada “feminismo liberal sufragista”. Se trata de una época centrada principalmente en el derecho al sufragio y a la educación. Uno de los acontecimientos que más influencia tuvo sobre el devenir feminista fue la abolición de la esclavitud, dándose desde este momento un fuerte cruce interseccional entre ambos sectores reprimidos.

A partir de los años 60 del s. XX hasta aproximadamente la década de los 80 aparece lo que conocemos como la segunda ola feminista, que se centrará en el progreso e igualdad social y cultural de la mujer⁴⁴. Fraser, N. (2009) apunta que éste fenómeno social, que entre otras cosas supone un cuestionamiento radical del androcentrismo, necesita ser retomado a partir de la tercera ola feminista, aquella que surge a partir de los 80 y que llega hasta nuestros días haciéndose cargo no solo de la opresión de la mujer sino de la de muchas otras identidades. Así, la agenda feminista incorpora la interseccionalidad, un término propuesto por Crenshaw, K. (1989) para hacer referencia al cruce de los ejes de desigualdad entre diferentes identidades sociales. Crenshaw apunta tres niveles diferentes de interseccionalidad. El primero será un nivel estructural, éste incluye componentes ligados al espacio y al tiempo (estatus, género, educación, raza...) y se traduce en diferentes grados de desempoderamiento. El segundo nivel será de interseccionalidad política y con ella apunta que el pertenecer a uno u otro grupo determina las posibilidades de resistencia, es decir, una persona que esté incluida en dos grupos oprimidos que intersectan estará marginada por ciertas agendas políticas debido a las brechas existentes entre ellas. Por último, la interseccionalidad representacional será un nivel dedicado a lo cultural, a lo que ha sido estereotipado. Aparece así la necesidad de hacer estudios críticos de la cultura popular, algo que según esta autora nos permitirá hacer una lectura ética de

⁴⁴ En lo que sigue, utilizaré el material proporcionado por M. José Guerra Palmero en la asignatura de grado en Filosofía “Pensamiento ético feminista”.

la cultura. A partir de este término nos encontramos una teoría feminista que se permite incorporar a muchos otros grupos oprimidos, a muchos *otros*. Guerra, M.J. (2006) nos dice que a partir de las aportaciones de Young, I.M. (1990) podremos encontrar una correlación entre la opresión cultural y la opresión de género, y dado que la alteridad y la falta de reconocimiento de las diferencias ha sido hilo conductor de la teoría feminista, podremos encontrar en el pensamiento de Young una forma de interseccionalidad que nos permite ampliar la definición de grupo oprimido. Su reflexión pretende mostrar las condiciones en que los diferentes grupos (mujeres, transexuales, ancianos, clase obrera, etc.) son afectados por las restricciones propias de la opresión y dominación, es decir, los impedimentos para estos grupos no surgen solo de modelos distributivos sino también de los procedimientos de toma de decisiones, división del trabajo y cultura. Actualmente, la vertiente ecofeminista va incluso un poco más allá, y sostiene que la lucha contra la dominación masculina implica la lucha contra la dominación de la naturaleza.

La lucha feminista, que como hemos apuntado se extiende en la actualidad a la defensa de los múltiples grupos oprimidos, ha sido acogida por la televisión incluyendo en su catálogo series que versan sobre feminismo e interseccionalidad. El imperialismo cultural del que nos habla Young comienza a desdibujarse en la televisión a través de series como *Transparent*⁴⁵, *Dietland*⁴⁶, *El Cuento de la Criada*⁴⁷, *Pose*⁴⁸, *Nola Darling*⁴⁹, *Big Little Lies*⁵⁰, *Fleabag*⁵¹, y muchas otras que narran no solo el punto de vista de la mujer sino el de otros muchos grupos oprimidos o repelidos por la sociedad. A través de estas producciones se consigue que las series, en tanto que producto cultural y artístico, sean capaces de mostrar la realidad social, esto es, la realidad tal y como es percibida por identidades vejadas y grupos estigmatizados.

Mientras que, en programas periodísticos, deportivos o en concursos televisivos, la mujer está siempre asociada a un cuerpo estilizado y atractivo, las series de televisión han optado por incorporar como protagonista el punto de vista femenino. El mundo de la ficción televisiva en sus orígenes fue dirigido, producido y protagonizado principalmente

⁴⁵ Amazon Prime Video: 2014-actualidad.

⁴⁶ AMC:2018-actualidad.

⁴⁷ Hulu: 2017-actualidad.

⁴⁸ FOX: 2018-actualidad.

⁴⁹ Netflix: 2018-actualidad.

⁵⁰ HBO: 2018-actualidad.

⁵¹ BBC: 2016-actualidad.

por hombres. Esto fue cambiando a partir de aquella segunda etapa de éxito televisivo inaugurada en los años 80, con series como *The Golden Girls*⁵², *Murphy Brown*⁵³ o *Cagney & Lacey*⁵⁴, donde la mujer deja de ser únicamente representada como víctima, débil y vulnerable, u objeto de deseo, para pasar a ser protagonista de la narración. Además, el surgimiento de este tipo de series, que hoy podemos entender como feministas, se vio favorecido por el aumento de la presencia femenina tras las cámaras; se trataba de un momento en el que las mujeres comenzaban a adquirir relevancia como guionistas, productoras o realizadoras. Hasta ese momento, la mujer estaba siempre asociada al rol de cuidadora, ama de casa y buena esposa. El revuelo que causó el protagonismo femenino en las narraciones televisivas fue tan importante que cuando en la serie *Murphy Brown* su protagonista decide ser madre soltera a los 41 años, el entonces vicepresidente de Estados Unidos, Dan Quayle, reaccionó diciendo que se trataba de una serie escandalosa que subvertía los valores familiares. El periódico español El País definió este suceso como “el primer debate electoral entre un político y un personaje de ficción⁵⁵”, lo cual supone una muestra de cómo la ficción televisiva comenzaba entonces a ejercer una clara influencia sobre la sociedad.

A pesar de que en los 80 el motivo feminista comenzó a ser visible en las series de televisión, se seguían reproduciendo en muchas de ellas los estereotipos ligados a la feminidad. Es en la actualidad cuando comenzamos a encontrar series, como las ya mencionadas, en las que realmente encontramos el trasfondo de la teoría feminista al romper con la imagen de feminidad que les había sido otorgado en el mundo cultural. La ya nombrada *Girls* es una serie en la que vemos una producción femenina en su totalidad; la creadora, guionista y protagonista es Lena Dunham, que da vida a Hannah y que, junto a su grupo de amigas, narra una historia de antiheroínas, es decir, de chicas veinteañeras que, aunque comienzan siendo parte de los estereotipos femeninos, poco a poco van desmontando todo lo que se espera de ellas. Son muchas las series actuales que nos permiten observar este cambio con respecto al rol tradicional que había ocupado la mujer en la ficción y que muestran cómo la perspectiva feminista interseccional ha sido también

⁵² NBC: 1985-1992.

⁵³ CBS: 1988-1998.

⁵⁴ CBS: 1981-1988.

⁵⁵ Roig, E. (1992).

abarcada en la ficción televisiva. A continuación, nos centraremos en algunas de las series más relevantes o, más bien, en aquellas en las que mejor se plasma la teoría feminista.

Comenzaremos con *Transparent*, creada por Jill Solloway y producida por Amazon Studios. Se trata de una comedia dramática que narra la historia de una peculiar familia judía, de padres separados y progresistas que viven en Los Ángeles: Los Pfefferman. La serie comienza con el descubrimiento de que el padre, Morton, se identifica a sí mismo como una mujer y comienza a ser llamado Maura. En ella se nos habla de la búsqueda de la propia identidad y la frustración que ha vivido Maura toda su vida al reprimir su identidad, una experiencia similar a la que vivió su creadora, Solloway cuando su padre le confesó su identidad transexual. Esta serie explora la vida de sus miembros mostrando sus identidades *queer*; sus personalidades escapan de la categorización convencional de sexo y género. Así, *Transparent* se constituye como un cuestionamiento del orden heterosexista que pretende dismantelar la red de valores que rigen la normalidad y la normatividad familiar. Es más, el ritual *bat mitzvah* judío puede ser asimilado, en cierta forma, con la conversión de género: Ali, la más pequeña de la familia, entiende que no haber realizado el ritual judío la ha privado de poder definir su identidad. La narración en este caso adquiere una triple temporalidad, el pasado entre 1992 y 1994 representa el momento de búsqueda identitaria de sus personajes, tanto de los hijos entonces adolescentes, Sarah, Josh y Ali, como de su padre, que se travestía a espaldas de sus hijos y su mujer, Shelley. Lo que encontramos en el trasfondo de esta serie es la teoría performativa del género y la sexualidad de la que nos habla la pensadora americana Judith Butler: las categorías de lo femenino y lo masculino, es decir, los roles de género, y la sexualidad son no algo natural sino construido. La construcción de la personalidad, nos dice Butler, está estrechamente relacionada con el género en el que se esté incluido. A través de la evolución de la protagonista vemos la construcción del propio género e identidad, lo cual puede también recordarnos a la forma en que el pensador Michel Foucault retoma la visión estoica de la vida como un proceso de realización del yo que se completa o alcanza su plenitud en la vejez y que tiene como objetivo una administración de la propia vida. Frente a la lógica en la que la subjetividad se conforma a través de procesos de asimilación e integración y que crea un modelo estereotipado de identidad que debe adecuarse al canon de normalidad, Foucault apunta la importancia de la ética del cuidado de sí, que nos permite situarnos en lo que se supone que somos y darnos cuenta de hasta qué punto nuestra configuración responde a un poder exterior a nosotros.

El locutor, aquel que se atreva a hablar del sexo, encontrará un espacio para la transgresión: “quien usa ese lenguaje hasta cierto punto se coloca fuera del poder; hace tambalearse la ley; anticipa, aunque sea poco, la libertad futura”⁵⁶. Por tanto, podemos decir que *Transparent* se conforma como un relato que pone de manifiesto los esquemas normativos de nuestro cuerpo, actitud y comportamiento y que imposibilitan la divergencia. Maura se “hace” a sí misma, construye una resistencia y configura su propio modo de vida. Así, a través de esta serie podemos observar el punto de vista que experimenta el transexual y, a la vez, la perspectiva teórica sobre la performatividad del género y la sexualidad.

La siguiente serie que examinaremos es *Pose*, creada por Ryan Murphy, Brad Falchuk y Steve Canals. Esta serie es especial por diferentes motivos, pero comencemos acercándonos a su trama. *Pose* está ambientada en Nueva York a finales de los años 80 y recrea la historia de la *ball culture*. De nuevo nos encontramos con una narración con un motivo interseccional al mostrarse una subcultura que entremezcla problemas de raza, género y orientación sexual en la sociedad. La *ball culture* surge alrededor de 1920 y, en sus inicios, los artistas eran principalmente hombres blancos que realizaban desfiles de moda. Las “reinas” negras no solían participar hasta que, hartos de la cultura racista y restrictiva, la comunidad negra estableció su propia cultura en los años 60 y fue en los 70 cuando hubo una expansión de esta práctica extendiéndose a cualquiera que quisiera participar. Así, las reuniones *ball* se convirtieron en un espacio seguro para que los jóvenes negros y latinos *queer* pudiesen expresarse libremente. Carsten Balzer nos habla de esta época y sitúa los disturbios de Stonewall, la primera ocasión en que la comunidad LGBT se enfrenta a la policía y lucha contra un sistema que los reprimía, como un momento en el que “cambiaron las percepciones de sí mismos dentro de la subcultura: de sentirse culpables y apoloéticos a sentimientos de auto aceptación y orgullo”⁵⁷. La serie gira en torno a estas competiciones, a menudo de *drag queens*, que consistían en mostrar una vestimenta y comportamiento del género opuesto, siendo una forma de expresión que rompe con el convencionalismo de género. Esta serie nos muestra también el funcionamiento de las Casas, una práctica que consistió en la convivencia de los grupos que participaban en los salones de baile y pasarelas y que eran encabezadas por “madres” de acogida. La narración comienza con la historia de Damon, un joven al que sus padres

⁵⁶ Foucault, M., (1976), p.12 de la edición castellana.

⁵⁷ Balzer, C. (2005), p.111.

echan de casa por su orientación sexual y por su afán de convertirse en bailarín. Blanca, una chica transexual enferma de sida crea su propia casa y familia, acogiendo a Damon como su hijo. Así, la serie se constituye como una narración dramática sobre la discriminación sufrida por cualquiera que rompa el binarismo de género, la violencia y la exclusión laboral en una época marcada por la epidemia del VIH.

De nuevo, lo que encontramos en esta serie es el despliegue del concepto *queer*, sólo que esta vez en un momento en el que aún se encontraba en construcción. La interseccionalidad de la opresión de la que nos habla Young, I.M. (1990) se palpa en muchas de las escenas de esta producción, especialmente, en el capítulo dos de esta primera temporada, donde vemos que Blanca es expulsada sistemáticamente de un bar gay. Así, nos encontramos con que la opresión en su caso se solapa; no admiten su entrada por ser transexual, pero, además, por ser negra. La protagonista de esta historia sigue intentándolo, entiende que debe conseguir derechos para sus “hijos”, pero cada vez se la expulsa de una forma más agresiva. Blanca sufre muchas de las caras de la opresión. Es explotada por su género, raza y orientación sexual, es marginada por serle inútil a la sociedad y por su desempoderamiento económico, y sufre además las consecuencias más crueles del imperialismo señaladas por Young: “experimentar cómo los rasgos dominantes de la sociedad vuelven invisible la perspectiva particular de nuestro propio grupo al tiempo que estereotipan nuestro grupo y lo señalan como el otro”⁵⁸. *Pose* es una muestra de cómo bajo el imperialismo cultural, los otros se encuentran definidos desde fuera en base a una red de significados dominantes, pasando a ser vistos bajo los ojos de otras personas. Así, en los reprimidos, en los protagonistas de esta historia, se da una doble conciencia que surge al estar definidos desde dos culturas: la dominante y la subordinada. *Pose* muestra la oposición entre la discriminada *ball culture* y el éxito y lujo asociado en aquella época a personajes como Trump. En definitiva, esta serie adopta el punto de vista que se vive bajo una opresión cultural que supone que las experiencias de los grupos oprimidos tengan apenas expresiones que afecten a la cultura dominante mientras que ésta impone a los *otros* su experiencia e interpretación cultural.

Para acabar de mostrar el punto de vista feminista en las series de televisión, nos centraremos en la serie *I love Dick*⁵⁹, dirigida también por Jill Soloway. Esta serie está

⁵⁸ Young, I.M. (1990), p.103 de la edición castellana.

⁵⁹ Amazon video: 2016.

basada en la novela homónima de Chris Kraus, se configura como una narración de las obsesiones e intimidades femeninas. Su protagonista, Chris, no tiene miedo a mostrarse tal y cómo es, y en cada capítulo vemos un personaje que manifiesta su deseo, su sexualidad, sus neurosis o sus inseguridades. La historia relata la obsesión sexual de la protagonista con Dick, pero también reflexiona sobre el arte y la condición femenina. Dick, abreviatura de Richard y palabra que además designa el miembro sexual masculino en inglés, es un famoso y enigmático escultor que dirige un instituto de arte y escritura en Texas. Por su parte, Chris es una cineasta frustrada casada con Sylvere, un profesor de historia mayor que ella con el que colabora en su investigación sobre el exterminio judío del régimen nazi. Cuando Sylvere es invitado a una estancia en el instituto de Dick, Chris decide acompañarlo. Es ahí donde nuestra protagonista conoce a Dick, comenzando entonces una obsesión sexual que se concreta en un diario, *Dear Dick*, que llega a manos del resto de artistas del pueblo incitándolas a participar en esta escritura epistolar. En un intento por liberar sus frustraciones sexuales y creativas, Chris describe a Dick como un objeto sexual que estimula la vida de pareja que lleva con Sylvere. Así, esta historia relata la forma de vivir y de entender la sexualidad de Chris, pero también encontramos en el capítulo quinto, *A short history of weird girls*⁶⁰ (Una breve historia de chicas raras), la narración del punto de vista de cuatro mujeres sobre sus íntimas experiencias sexuales. Por una parte, nos encontramos con que esta serie subvierte el rol tradicional femenino que encontramos en las experiencias románticas o sexuales de la televisión, Chris sabe lo que quiere y no teme expresar su deseo. Pero, por otra parte, nos encontramos ante un relato que refleja la posición de la mujer en el arte y que nos recuerda a las brillantes palabras de Virginia Woolf en *Una habitación propia*: “No cabe duda que, siendo la libertad y la plenitud de expresión parte de la esencia del arte, esa falta de tradición, esa escasez e impropiedad de los instrumentos deben de haber pesado enormemente sobre las obras femeninas”⁶¹.

Como decíamos, Chris es una cineasta frustrada y su indignación aumenta cuando el objeto de su deseo, Dick, dice algo así como “La mayor parte de las películas dirigidas por mujeres no son buenas”, a lo que ella contesta más tarde “creo que te cuesta encontrar buenas películas hechas por mujeres porque tenemos que trabajar desde la opresión lo

⁶⁰ Episodio cinco de la primera temporada. Dirigido por Jill Soloway y estrenado 12 de mayo de 2017.

⁶¹ Woolf, V. (1929), p.105 de la edición castellana

que hace que algunas pelis sean un coñazo”. Chris entiende que el mundo del arte no es para las mujeres una cuestión de voluntad, ella sabe que, si de eso se tratase, el mundo cultural estaría lleno de películas dirigidas por mujeres y nos recuerda a muchas de ellas, como Stephanie Smith, Cheryl Donegan, Carolee Schneeman, Chantal Akerman... cuyas obras son brevemente mostradas en la cabecera de esta serie. Por ejemplo, en el primer y segundo episodio encontramos fotogramas de dos de las más importantes obras de Akerman: “*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080, Bruxelles (1976)*” una película que narra la tediosa vida de una mujer que vive con su hijo y que repite día tras día las mismas tareas domésticas teniendo que prostituirse para sobrevivir, y “*Je, Tu, Il, Elle,*” (1974) un filme autobiográfico protagonizado por Akerman en el que se muestra su identidad e intimidad en su habitación. Chris nos habla de su tragedia, de la tragedia de la mujer en el arte; de lo excluido que ha estado en éste el punto de vista femenino. Como decíamos, *I love Dick* nos muestra el motivo que impulsó a Virginia Woolf en *A Room of One's Own*; al igual que la literatura, el cine y, en general, el arte construido por mujeres, no es inferior, más bien ha sido realizado en condiciones de inferioridad, de exclusión y de desempoderamiento. Así, esta serie narra un punto de vista femenino que rompe con los estereotipos acerca de temas como la sexualidad y la identidad, pero, también, consigue hacer una reflexión sobre el arte y la cultura reivindicando el papel de la mujer y difundiendo a través de sus episodios las obras de algunas de las artistas y cineastas más importantes del siglo XX.

Paradójicamente, aunque la teoría feminista esté cada vez más presente en la ficción televisiva, un estudio recientemente publicado en Reino Unido por Alexis Kreager y Stephen Follows (Follows, S., Kreager, A. y E. Gomes (2016)) ha denunciado la discriminación y la falta de oportunidades que tienen en el país las mujeres en la industria del cine y la televisión, lo cual evidencia la precaria situación de desigualdad que viven aún las mujeres en esta industria. Es en el mundo de la televisión americana, pionero en la producción de series, donde encontramos más productoras y guionistas como las ya nombradas Jill Soloway, Lena Dunham, Shonda Rhimes, las transexuales Lana y Lilly Wachowsk o Jenji Kohan, que a través de la creación de series como *Orange is the new black*⁶² o *Weeds*⁶³ ha logrado acabar con los clichés hollywoodenses sobre la

⁶² Netflix: 2013-actualidad.

⁶³ Showtime: 2005-2012.

imagen de la mujer en las series que tanto perjudicaba a la lucha feminista. En definitiva, la cultura televisiva que encontramos en la actualidad ha comenzado a contar historias de ficción donde los personajes dejan de estar estereotipados para pasar a ser humanizados. El recorrido que hemos realizado a través de estas tres series nos ha permitido mostrar cómo una obra fruto de la industria cultural nos permite representar la realidad a través del punto de vista del feminismo. Los conceptos que recorren estas obras, como lo *queer*, la performatividad o la interseccionalidad, no son nombrados ni explicados de forma explícita. Sin embargo, el orden y la forma que toma la realidad para este colectivo es mostrada en ellas logrando que el espectador ocupe su lugar y, como decía Ortega, si el lugar que el espectador ocupa varía, también lo hará su perspectiva. Por tanto, podemos pensar que, a través de este tipo de series de televisión, se logra romper o desdibujar el imperialismo cultural; las identidades reprimidas encuentran un lugar y su perspectiva comienza a ser narrada.

4. Conclusiones

Antes de finalizar, recapitemos lo que hemos venido diciendo hasta ahora: las series de televisión, siendo parte de la industria cultural, se conforman como un medio de transmisión y divulgación de algunos problemas filosóficos. A lo largo de este trabajo hemos observado cómo se ha configurado la televisión. Hemos visto que, aunque fue creada específicamente para transmitir información, progresivamente se convierte en un medio de difusión cultural. Así, aparece un tipo de ficción, de narración audiovisual, que se ajusta a las sociedades modernas. En ellas se versa sobre violencia, sexualidad, familia, ciencia y muchos otros temas que tienen que ver con lo que somos y la forma en que nos relacionamos. De esta forma, las series de televisión se conforman como un medio de entretenimiento que se nutre de la cinematografía y la literatura. En ellas encontramos una narración que muestra la calidad artística de la literatura y la capacidad de transmitir parte del contenido de los problemas filosóficos. Podemos, incluso, entenderlas como una forma en que la literatura se reinventa. Los guionistas que se encargan de crear relatos, personajes y lugares, muestran subjetividades, puntos de vista o realidades alternativas, que permiten llegar al espectador ciertas ideas con las que en ocasiones no está relacionado. Es por esto que decíamos que se trata de un producto cultural que sobrepasa lo que se espera de la cultura de masas, a pesar de que están dirigidas a un gran público, su contenido es complejo y reflexivo y adquiere, desde esta perspectiva, la calidad propia de la cultura de élites.

A través de Adorno vimos que la calidad artística de un producto cultural podría medirse mediante la cantidad de realidad social que fuera capaz de expresar. Las expectativas emancipatorias que este autor encontraba en el arte venían ancladas a esta posibilidad, a la capacidad de suscitar una actitud reflexiva acerca de los propios condicionamientos. Por su parte, Rancière y su forma de entender la emancipación en el arte nos ha hecho ver que, al igual que las artes escénicas, una buena serie de televisión muestra al espectador un contenido que le resulta extraño e inusual. Así, a través de la ficción televisiva el espectador adquiere la posición de un investigador o experimentador científico en tanto que observa los fenómenos e indaga en sus causas. Al público se le plantean dilemas y se le involucra en la situación, haciendo que relacione lo que ve en la pantalla con las situaciones que ha vivido o visto, consiguiendo de esta forma traspasar los límites de la

realidad que vive. Las series de televisión muestran un contenido enriquecido que consigue recuperar el objetivo educativo y civilizatorio de la cultura, por lo que, si como decía Adorno, la cultura de masas causa un efecto en la estructura psíquica de sus consumidores, podemos pensar que a través de las series de televisión este efecto puede ser positivo al conseguir sobre los espectadores un efecto divulgador y emancipatorio. Aquello que parecía desacreditarlas, el que se trate de un producto de la industria cultural, es justamente lo que posibilita que se desplieguen los medios necesarios para conseguir que una serie de televisión adquiera complejidad tanto en su contenido conceptual como en su presentación y composición audiovisual.

Podríamos pensar que el déficit de democratización de la ciencia señalado por autores como Kitcher o Longino puede ser de cierta forma nivelado a través de las series, pues, como veníamos diciendo, éstas son capaces de crear narraciones y transmitir el contenido que debería ser divulgado por la propia comunidad científica o política. Se trata de un medio capaz de proyectar el resultado de ciertas investigaciones científicas, es decir, más allá de llevar al espectador un conocimiento que le resulta desconocido, es capaz de incentivar el cuestionamiento de las prácticas y fines en la ciencia. Series actuales como *Black Mirror*, *Master of sex*⁶⁴ o *The Knick*⁶⁵ versan sobre esto. En un contexto en el que la ciencia se ha privatizado, las series pueden servirnos como un recurso para tomar conciencia, esto es, ejemplificar, problematizar y generar opiniones sobre los desarrollos científicos actuales y sus consecuencias en el futuro, tal y como entiende Kitcher que sería necesario en una sociedad democrática. Mediante este producto cultural vemos cómo se representan controversias, repercusiones positivas y negativas, la relación entre ciencia y política o incluso el propio desarrollo histórico de la ciencia. En las series encontramos un medio audiovisual capaz de proyectar diferentes puntos de vista que pueden resultar relevantes para que los individuos se formen una opinión responsable. Por ejemplo, algunas facetas de la inteligencia artificial que están aún desarrollándose, ya existen en el plano del imaginario audiovisual y contamos con múltiples proyecciones y problematizaciones al respecto.

⁶⁴Showtime: 2013-2016.

⁶⁵Cinemax: 2014-2015.

Veámos que para autores como Foucault la filosofía podía verse concretada en otros ámbitos como era la literatura; lo que hemos intentado defender es que, en la actualidad, las series de televisión muestran un alto contenido de filosofía en sus tramas, situándose como un medio capaz de transmitir y problematizar cuestiones filosóficas. Como producto cultural que recupera la estructura del relato cinematográfico y literario, las series adquieren la posibilidad de conseguir una democratización de conocimiento. Hasta ahora nos hemos limitado a señalar algunas de las problemáticas filosóficas que adquieren ejemplificación en las series de televisión. Por un lado, hemos visto el perspectivismo, un concepto que encontramos ejemplificado en la forma de narración de dos historias: *The White Bear* y *The Affair*. En la primera, a través de la contraposición de los dos puntos de vista que constituyen la narración, hemos observado cómo una serie es capaz de formar una imagen sobre el desarrollo de una determinada tecnología, mostrando el conflicto ético de una controversia tecnológica. Por otro, con *The Affair*, además de mostrar en un caso práctico cómo se configuran los puntos de vista, hemos conseguido entender un poco mejor un concepto tan abstracto como las referencias temporales. La estructura narrativa de esta serie nos muestra que la realidad que percibimos está determinada por nuestro emplazamiento, nuestra situación a la hora de interpretarla, así como las referencias temporales que encontramos en la estructura semántica y sintáctica. Podemos pensar que las series de televisión logran que ciertas perspectivas de la realidad a las que sólo acceden grupos privilegiados o reducidos, como científicos o filósofos, puedan ser divulgadas. Por último, hemos usado la teoría feminista para mostrar que en las series de televisión también puede ser divulgado conocimiento ético y político. Aunque los conceptos que sustentan estas series no sean nombrados ni explicados de forma explícita, las historias nos interpelan y adquieren una función pedagógica.

En definitiva, nuestro recorrido, no ha sido más que una ojeada un tanto simplificada del vasto contenido filosófico que puede ser divulgado en las series de televisión. Sería interesante seguir analizando en el futuro cómo las series de televisión utilizan conceptos filosóficos como hilo conductor de sus tramas, hasta qué punto podemos entenderlas como un aparato divulgador del conocimiento y qué efecto causan en los espectadores; analizar si, como diría Rancière, las series de televisión pueden ser un medio emancipador. Los estudios alrededor de la ficción televisiva, al igual que la producción de series de televisión, no han hecho sino comenzar. Las series muestran la realidad social y convierten a su espectador en un receptor activo al divulgar y cuestionar desarrollos

científicos y tecnológicos, cuestiones de identidad, ética o política. Por ello, podemos concluir que se trata de un medio de aprendizaje atractivo a la vez que instructivo.

5. Bibliografía:

Adorno, Th.W. y H. Eisler (1947) *Composing for the Films*, New York: Oxford University Press. Citas de la edición castellana, *El cine y la música*, Madrid: Ed. Fundamentos, 2015.

Adorno, Th.W. y M. Horkheimer (1947) *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam: Querido Verlag. Citas de la edición castellana, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Editorial Trotta, 1998.

Areces, C. y P. Blackburn (2005). “Reichenbach, Prior and Montague: A semantic get-together”, en S. Artemov, H. Barringer, A. d'Avila Garcez, L. Lamb, y J. Woods (Eds) *We Will Show Them: Essays in Honour of Dov Gabbay*, College Publications, 2005.

Balzer, C. (2005) “The Great Drag Queen Hype: Thoughts on Cultural Globalisation and Autochthony”, en *Paideuma*, 51, 111-131.

Biswas, A. (2004) “La tercera ola feminista: Cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuenta”, Revista de difusión de septiembre de 2004, México: UAM.

Bourdieu, P. (1996) *Sur la télévision: duivi de L'emprise du journalism*, Paris: Liber éditions. Citas de la edición castellana *Sobre la televisión*, Barcelona: Anagrama, 2016.

Carrión, J. (2011) *Teleshakespeare*, Madrid: Errata naturae.

Cascajosa, C. (2007) *La caja lista: televisión norteamericana de culto*, Barcelona: Laertes.

Cascajosa, C. (2016) *La cultura de las series*, Barcelona: Laertes.

Colomina-Almiñana J.J. (2018) *Formal Approach to the Metaphysics of Perspectives*, Synthese Library (Studies in Epistemology, Logic, Methodology, and Philosophy of Science), Heidelberg: Springer.

Crenshaw, K. (1989) “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”, en University of Chicago Legal Forum, pp. 139–67.

Follows, S., Kreager, A. y E. Gomes (2016) *Cut out of the picture. A study of gender inequality amongst film directors in the UK film industry*, Directors UK.

Foucault, M. (1966) “L'arriere-fable”, en *L'Are*, n. 29, mayo de 1966, págs.5-12. Citas de la edición castellana, *Obras esenciales*, Madrid: Magnum, 2010.

Foucault, M. (1976) *Histoire de la sexualité (Tome 1). La volonté de savoir*, Paris: Gallimard. Citas de la edición castellana, *Historia de la sexualidad vol. I*, Madrid: siglo XXI, 2012.

Fraser, N. (2009) "Feminism, Capitalism, and the Cunning of History" en *New Left Review*, N. 56, marzo-april 2009: pp. 97-117.

García, M. (2018, 3 de abril) *Mindhunter*. La última creación televisiva de David Fincher. Recuperado de Discipuli.es.

Guerra, M.J. (2006) "Notas sobre bioética y feminismo en la era de la globalización", en López de la Vieja, M.T. (Ed) (2006) *Bioética y feminismo, estudios multidisciplinares de género*, Salamanca: Universidad de Salamanca Ediciones, pp. 89-106.

Kitcher, Ph. (2010), "Science in a Democratic Society", en González, W.J. (ed), *Scientific Realism and Democratic Societies: The Philosophy of Philip Kitcher*, Poznan Studies in the Philosophy of Science and the Humanities, Rodopi, Amsterdam, pp. 95- 112.

Liz, M. (Ed.) (2013) *Puntos de vista. Una investigación filosófica*. Barcelona: Laertes.

Martin, B., (2014) *Hombres fuera de serie*, Barcelona: Ariel.

Moline, J. (1968) "On pints of view" en *American Philosophical Quarterly*, University of Illinois Press on behalf of the North American Philosophical Publications, vol. 5, pp. 191-198

Ortega y Gasset, J. (1928) *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*, Madrid: Revista de Occidente. Citas de la edición de Madrid: Austral, 1999.

Ortega y Gasset, J. (1923) *El tema de nuestro tiempo*, Calpe. Citas de la edición de Madrid: El arquero, 1970.

Rancière, J. (2008) *Le spectateur émancipé*, Paris: La fabrique éditions. Citas de la edición castellana, *El espectador emancipado*, Ellago Ensayo, 2010.

Rodríguez, R. (2012) *La polémica sobre la cultura de masas en el periodo de entreguerras. Una antología crítica*, València: Universitat de València.

Roig, E. (1992) "'Murphy Brown' se ensaña con Dan Quayle", Periódico *El País*, 23 de septiembre de 1992. Recuperado de https://elpais.com/diario/1992/09/23/internacional/717199217_850215.html

Vázquez, M y M. Liz (2015) *Temporal Poinis of view, subjective and objective aspects*. Heidelberg: Springer.

Williams, R. (1975) *Television, technology and cultural forms*, London: Routledge. Citas de la edición castellana en la revista *Causas y azares*, "La tecnología y la sociedad", n.4, 1996.

Wolton, D. (1999) *Internet, et après. Une théorie critique des nouveaux médias*, Paris: Flammarion. Citas de la edición castellana, *Internet, ¿y después? Una teoría crítica de los nuevos medios de comunicación*, Barcelona: Gedisa, 2000.

Woolf, V. (1929) *A Room of One's Own*, Inglaterra: Hogarth Press. Citas de la edición castellana, *Una habitación propia*, Barcelona: Austral, 2017.

Young, I.M. (1990) *Justice and the Politics of Difference*, Princeton University Press, Princeton. Citas de la edición castellana, *La Justicia y la Política de la Diferencia*. Madrid: Ediciones Cátedra.

6. Series citadas:

A dos metros bajo tierra (Six feet under), HBO:(2001-2005)

Big Little Lies, HBO: 2018-actualidad

Black mirror, Chanel 4: 2011-actualidad

Cagney & Lacey, CBS: 1981-1988

Canción triste de Hill Street (Hill Street Blues), NBC: 1981-1987

Dietland, AMC:2018-actualidad

Doctor en Alaska (Northern Exposure), CBS: 1990-1995

El Cuento de la Criada (The Handmaid's Tale), Hulu: 2017-actualidad

Fleabag, BBC: 2016-actualidad

Girls, HBO: 2012-2017

Homicidio (Life on the Street), NBC: 1990-1999

House of cards, Netflix: 2013-actualidad

I love Dick, Amazon video: 2016

Las Chicas de Oro (The Golden Girls), NBC: 1985-1992

Los Sopranos (The Sopranos), HBO: 1999-2007

Master of sex, Showtime: 2013-2016

Murphy Brown, CBS: 1988-1998

Nola Darling (She's Gotta Have It), Netflix: 2018-actualidad

Orange is the new black, Netflix: 2013-actualidad

Oz, HBO: 1997-2003

Philip K. Dick's Electric Dreams, Chanel 4: 2017-actualidad

Pose, FOX: 2018-actualidad

The Affair, Showtime: 2014-actualidad

The Knick, Cinemax: 2014-2015

The Shield, FOX: 2002-2008

The Wire, HBO: 2002-2008

Transparent, Amazon Video: 2014-actualidad

Twin Peaks, ABC: 1990-1991

Weeds, Showtime: 2005-2012