



LA MATERNIDAD Y EL SISTEMA DE REPRESENTACIÓN DE LA CULTURA CÓMICA POPULAR

El cuerpo gestante en Emily en París

The motherhood and the popular comic culture system of representation. The pregnant body into the context of Emily in Paris

MARÍA JOSÉ BOGAS RÍOS

Centro Universitario San Isidoro (adscrito a la UPO), España

KEYWORDS

*Grotesque body
Carnavalesque
Popular culture
Netflix
Feminism theory
Film Theory
Representation*

ABSTRACT

This research is a qualitative type with a narratological approach and an analytical-synthetic method. The main object is to understand the phenomenon of motherhood's representations and the pregnant body in the context of popular culture and comic theory through the two seasons released so far of Netflix's series, Emily in Paris. The conclusions can be summarized in that motherhood is inscribed in the geographical and discursive margins of the romantic storytelling given in the dominant representational paradigm of France and that the pregnant body is represented through the features of the grotesque body present in popular comic culture.

PALABRAS CLAVE

*Cuerpo grotesco
Carnavalesco
Cultura popular
Netflix
Teoría feminista
Teoría fílmica
Representación*

RESUMEN

El presente texto es una investigación cualitativa de carácter exploratorio con método analítico-sintético y enfoque narratológico para indagar en las representaciones sobre la maternidad y el cuerpo gestante en el contexto de la cultura cómica popular a través de las dos primeras temporadas de la serie de Netflix, Emily en París. Los principales hallazgos son que la maternidad se inscribe en los márgenes tanto geográficos como discursivos del relato romántico amoroso dado en el paradigma representacional dominante de Francia y que el cuerpo gestante es representado a través de los rasgos del cuerpo grotesco presente en la cultura cómica popular.

Recibido: 10/ 07 / 2022

Aceptado: 13/ 09 / 2022

1. Introducción

Como nos recuerda Abellán Hernández (2020, p. 215) en el concepto de metarrelato propuesto por Lyotard se asume la existencia de relatos hegemónicos que ordenan la realidad social y el relato amoroso es uno de ellos. Además, en esta forma de disposición de la realidad es relevante tanto lo expuesto como lo ausente. Siguiendo esta misma línea conceptual, Shohat y Stam (2002) en su obra sobre las representaciones sociales ligadas al pensamiento eurocéntrico en los medios de comunicación audiovisuales; en la capacidad de representación y/o autorrepresentación de identidades colectivas operan de igual modo dentro de los relatos, no solo el binomio presencia/ausencia, sino que también es relevante para la percepción de esas identidades en términos narrativos: el orden en el que aparecen en el relato, el tiempo que permanecen en pantalla, si son centrales en la trama o por el contrario se trata de personajes de fondo; ya que estos últimos operan de forma menos compleja y más estereotípica dentro de los relatos, lo que conlleva un mayor grado de estilización de la identidad y una reducción de la misma a unas pocas características. El personaje, en tanto que signo, es un compuesto de significantes que conecta a los espectadores con universos de significados, imaginarios sociales que median en la construcción de la realidad social, la opinión y la percepción de nuestro entorno (Alfeo, 2011); siendo los estereotipos una de las fórmulas más comunes y eficaces que intervienen en el proceso comunicativo narrativo. Es decir, no solo es relevante el estudio de las representaciones en su aspecto fenomenológico, sino en sus aspectos formales y discursivos.

La perspectiva aportada por Hall (2003) sobre las representaciones sociales y la producción de sentido es que este se desarrolla dentro de lo que él denomina “el circuito de la cultura” (p. 1), donde el sentido es un constructo dentro del sistema de la cultura, la cual se encarga de compartir los significados y valores que se producen, consumen y regulan dentro del sistema cultural hegemónico en una sociedad y en el que tanto la representación como la identidad tienen papeles preponderantes. Es por ello que estudiar estas representaciones, exponerlas y comprender cómo operan dentro de los sistemas culturales de las sociedades es de vital importancia para el desarrollo de estrategias de cambio social y de manifestaciones culturales de resistencia.

La aparición y multiplicación de las plataformas de *streaming* de vídeo en las primeras décadas del s. XXI ha supuesto un incremento de la exposición del público a los relatos propuestos desde las industrias culturales y un cambio de hábitos de consumo de productos audiovisuales (Mejía, 2018), con un auge aún mayor tras la pandemia de la COVID (Marín Pérez, 2021). Queda mucho camino aún en el estudio del consumo de plataformas de *streaming* de vídeo y su importancia en la percepción de los agentes socializadores, aunque Heredia-Ruiz et al. (2021) han señalado que en el caso de *Netflix*, aunque se integran producciones de diversos países, la fuente principal sigue siendo de origen estadounidense y que el catálogo mantiene un flujo constante de estrenos durante todo el año, aunque se da un incremento en primavera para la producción de ficción y que el sistema de programación se basa en datos que propician el consumo intensivo de series de ficción “e implementar el sistema de recomendación al usuario con nuevos contenidos a partir de las visualizaciones realizadas, e incluso, utilizar *big data* como insumo para la creación de nuevos contenidos originales” (Heredia-Ruiz et al., 2021, p. 120). Es decir, de una forma apriorística se puede presuponer que estas recomendaciones basadas en preferencias del usuario no harían más que perpetuar un sistema representacional con pocas posibilidades de acceso a otras manifestaciones de resistencia, alineadas con el pensamiento occidental ya que la mayoría de producciones son estadounidenses y no solo ello, sino que esto influye en la decisión de creación de nuevo contenido original.

Con este contexto, es necesario para el avance en materia y teoría de igualdad de género explorar no solo la implementación de las nuevas formas de representación social, sino las formas de representación históricamente tradicionales que siguen estando vigentes en estos productos de éxito como son las series de ficción, ya que, como se ha expuesto en el citado trabajo de Heredia-Ruiz et al. (2021), del éxito de estas series depende en parte el futuro de la perpetuación de estos modelos y roles sociales. El arquetipo de la madre en el inconsciente colectivo tiene una amplia variación de orden simbólico que se manifiesta en multitud de roles condicionados por los componentes culturales y sociales del momento en el que se manifiesta sobre lo maternal. El rol materno dentro los discursos sobre la mujer en Occidente ha estado tradicionalmente vinculado con estas prácticas que se insertan dentro de los relatos de tipo amoroso y que ha condicionado la percepción sobre la maternidad y el cuerpo materno.

Una de estas series clasificadas en el género de comedia romántica es *Emily in Paris*, creada por Darren Star (*Younger, Sex and the city*) en 2020 para la plataforma de *streaming Netflix*, que estrenó su segunda temporada en diciembre de 2021 y ha alcanzado tales cotas de éxito que ha firmado su renovación para dos temporadas más tan solo quince días después de su estreno (*Netflix Renueva Emily En París Por Una Tercera y Una Cuarta Temporada*, n.d.). Según los datos aportados por la plataforma *Netflix* sobre el tiempo de visualización, en las cinco semanas posteriores a su estreno, tanto la primera temporada como la segunda ocuparon puestos en su ranking de las diez series más vistas de la plataforma; acumulando 150.850.000 horas de visionado para la primera temporada y 323.590.000 horas de visionado, para la segunda temporada en estas cinco semanas.

La presente investigación busca entender el fenómeno de la representación de los roles femeninos, concretamente, la representación y estilización de la madre gestante dentro de la cultura cómica popular en un

producto cultural como son las series de ficción de consumo masivo a través de plataformas de *streaming*, en concreto el caso de la serie *Emily in Paris* e intenta dar respuesta a preguntas de investigación tales como: ¿de qué manera se realiza la representación de la maternidad?, ¿cómo la de la madre gestante?, ¿qué función cumple dentro del relato?, ¿qué relación guarda con el cuerpo grotesco y la cultura cómica popular?

1.1. La maternidad, el cuerpo gestante y el relato amoroso.

El significado de maternidad ha cambiado a lo largo de la historia, aunque ya desde la antigüedad se convierte en una actividad fundamental de la mujer por su condicionamiento biológico: la capacidad de procreación era exclusiva de un cuerpo biológicamente femenino (Mendoza Alarcón, 2020). En la relectura de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir planteada por Miriam de Jesús Mendoza Alarcón (2020) se pone en evidencia este planteamiento de construcción normativa-heteropatriarcal que ha relegado al sujeto femenino al utilitarismo de su corporalidad. Las distintas olas de los feminismos de Occidente han tratado de desmitificar el concepto de maternidad tratando de desvincularlo del plano biológico. Sin embargo, como esta autora nos recuerda, desmontar su concepción biológica es una tarea ardua que pone en marcha toda la maquinaria del pensamiento patriarcal (Mendoza Alarcón, 2020).

Este concepto de maternidad en relación al mito de la buena madre en Occidente tiene su germen en el s. XVIII (Giallorenzi, 2017), momento en el que se produce la reconceptualización de la maternidad dada desde la Edad Media y el Renacimiento en la que las instituciones religiosas relegaron la función de la mujer en la sociedad al ámbito doméstico y donde impera la separación de trabajos según lógicas de género y sexuales y cuyo máximo exponente iconográfico en el imaginario colectivo es definido por la Virgen María (Kristeva, 1985). Sin embargo, como hemos apuntado, en el s. XVIII, con el desarrollo del capitalismo, se daría una asociación a ciertos roles y funciones que se incorporan a la sociedad debido a “la transformación de la familia como unidad económica y social encargada de ocuparse de la supervivencia de los niños” (Giallorenzi, 2017, p. 88). De este modo, adquiere en el proceso las características de sacrificio y carestía que tendrá en adelante hasta nuestros días y que el discurso médico se encargaría de afianzar a través de la relación entre características de orden físico y moral como la sensibilidad, ternura o compasión (Gutiérrez Galindo, 2017). No parece casual que la aparición del mito de la buena/mala madre coincida con la eclosión de la literatura romántica que explotará el mito amoroso; el cual, también, tiene una doble adscripción en su construcción social: una biológica y otra cultural (Abellán Hernández, 2020).

Junto con la pasividad erótica y el amor romántico, el amor materno devino en valor civilizatorio. De la misma manera que el cuerpo materno tenía la capacidad de reproducir la vida, la composición psicológica adecuada al desempeño y rendimiento social de los cuerpos de las mujeres consistió, en adelante, en reproducir en y a través de la familia los valores instrumentales a la conservación del cuerpo social (Gutiérrez Galindo, 2017, sección I, párrafo 3).

Como apuntábamos al principio, el amor es una construcción social y que, como la maternidad, también tiene una base biológica. Abellán Hernández (2020) señala que el amor es un metarrelato y que, además, en Occidente asumimos el relato canónico del amor romántico definido bajo una serie de ritos, prácticas y creencias, en definitiva, un capital simbólico socialmente compartido en la que los relatos amorosos mantienen unas estructuras básicas e iterativas y que se encuentran asociados a prácticas como la monogamia, el matrimonio o el romanticismo que ayudan a mantener la marca biológica y el mantenimiento social de la sociedad capitalista en la que se inserta.

Por tanto, el fin último del relato del amor romántico será el de proteger y afianzar estas estructuras sociales, en el que el rol de la mujer a través de la maternidad es la garante de la estructura social básica, la familia. No obstante, como han expuesto algunas autoras la evolución de la teoría feminista y de género contribuirá a la modificación de estos relatos, siempre al margen y de forma contestataria al relato hegemónico. Gámez Fuentes (2001) expone en relación a la noción cultural sobre la maternidad y su representación en los medios y la cultura occidental, que en la literatura decimonónica y en el cine producido por Hollywood en su época dorada tiene dos tipos de representación primarios sobre la cuestión maternal: como “ángel del hogar” o como “madre cruel, sádica y celosa” (Gámez Fuentes, 2001, p. 114) en un tipo de historias donde la masculinidad sigue siendo la protagonista del relato y que conforma el relato edípico sobre el cuerpo materno. Sin embargo, también añade que, en este siglo, eclosionó la literatura sentimental escrito por y para mujeres que confronta los problemas de la feminidad y las restricciones del imperativo hetero-patriarcal, pero sin llegar a estar libres del él; y otro tipo de literatura de tipo doméstico, centrada en la educación y la relación materno filial que daría como resultado dos géneros con dos miradas sobre lo femenino en el cine: “el melodrama de mujeres y el cine de mujeres” (Gámez Fuentes, 2001, p. 114). No obstante, esta autora no hace referencia a las representaciones de la madre en proceso de gestación. De hecho, la literatura académica al respecto es escasa.

Del mismo modo que el cine para poder ofrecer modelos que representen el relato amoroso toma como fuente la realidad y viceversa (Leste Moyano, 2018), para poder ofrecer modelos discursivos sobre la maternidad tomará como referencia la realidad, su contexto y a su vez esta vendrá construida por los relatos que aseguren y afiancen

estos modelos. Como se ha expuesto, el discurso sobre la maternidad se ha ido configurando especialmente a lo largo del s. XX en el intersticio de las tensiones de la mente revolucionaria feminista y la reaccionaria del heteropatriarcado y el discurso médico biologista. No podemos, por tanto, obviar el contexto del s. XXI con la revolución digital y la sobreexposición del individuo a los medios digitales, el discurso corporal elaborado en estas nuevas plataformas. Landa y Calafell (2019) señalan al respecto que la circulación de imágenes de cuerpos atléticos, autogestionados según patrones de belleza, salud y rendimiento es el canon establecido en la era digital del s. XXI, y el cuerpo materno no se encuentra exento del discurso que estigmatiza la desviación de este canon que impone el discurso en estos medios: “Ello adquiere particular relevancia en la (re) presentación del cuerpo materno, cuyo aumento de peso y tamaño corporal durante el periodo del embarazo, desafía los confines espaciales delimitados por definiciones normativas de feminidad” (Bailey 2001 citado por Landa y Calafell, 2019). De este surge el estereotipo de la *Fit Mom*, que no solo representa un concepto femenino de cuerpo “deseable”, sino que a través del concepto de la hipermaternidad responsabiliza y supedita la salud del feto a las prácticas e invisibiliza otras formas de maternidad, especialmente durante el parto y postparto: la *Mamá Fit* se recuperará rápidamente, sin depresión postparto y sin ningún signo visible del proceso de devenir madre por el que ha atravesado su cuerpo, devolviéndolo a ese estado de “lo deseable”.

Lo que las exigencias de Mamá Fit ponen sobre la mesa es el conjunto de presiones a las que están expuestos los cuerpos maternos en las tramas de la gubernamentalidad neoliberal. Dada su condición de cuerpos femeninos y feminizados, son objeto de una intervención insidiosa sobre cualquier proceso corporal que se desvíe de la norma, a saber: cuerpos bellos y sanos, y mujeres empoderadas, con una alta autoestima y con gran capacidad de autogestión (Landa, 2017 citado por Landa y Calafell, 2019, p. 144)

Por contrapartida, la tendencia contestataria al discurso que se establece en estos medios, se encuentra el discurso de “la maternidad real”, que cristaliza en una serie de representaciones iconográficas basadas en la corporalidad de la maternidad, amor maternal y la función de cuidadora que sigue obviando otras manifestaciones en torno a la imagen de la “buena madre” como las combinaciones de la comunidad LGTTBIQ o mujeres con sobrepeso (Landa, 2019):

Las iconografías que exhiben rostros de mujeres sonrientes en pose con su bebé en brazos de frente al espectador, o de perfil con la mirada en dirección a su hijo-a, proyectando en su performance y gestualidad un estado de enamoramiento para con la cría obvian, nuevamente para sus lectoras-espectadoras, la posibilidad de imaginar y habitar otras formas de familia que no sea el modelo patriarcal históricamente impuesto en nuestras sociedades de habla castellana (Landa, 2019, p. 153).

1.2. La maternidad en el sistema de representación de la cultura cómica popular: el cuerpo gestante

Bajtín (2003) elabora un pormenorizado análisis de la cultura cómica popular en el medioevo y el Renacimiento; siendo este un texto principal para comprender este sistema de representación. En su texto define que la cultura que emana del pueblo, es primordialmente cómica, ya que se desarrolla al margen del canon establecido por el poder o la normatividad, acuñando el concepto de realismo grotesco que define como:

([...] el sistema de imágenes de la cultura cómica popular) el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente, e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor (Bajtín, 2003, p. 17).

Es decir, se trata de una forma de expresión popular a través de las manifestaciones culturales festivas donde la degradación del pueblo adquiere un carácter positivo y regenerador, emana del pueblo y se dirige al pueblo, el pueblo es el ente que se encuentra en el centro de la cultura “imbuido de su carácter universal y público” (Bajtín, 2003, p. 32). Se postula, así, frente al concepto de grotesco y carnalesco que tiene un resurgir durante el Romanticismo, y que a diferencia de este es “una especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento” (Bajtín, 2003, p. 32) y que da lugar a dos tipos de risa: la risa festiva popular, generadora y la risa satírica de épocas modernas, en la que el autor “que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo”(Bajtín, 2003, p. 11).

Así, por tanto, para comprender este concepto de grotesco debemos abstraernos al ideal reformulado en la estética moderna, en el que tiene su centro en el individuo y su aislamiento de la sociedad y tratar de asimilar su vinculación con las manifestaciones populares del momento y de lo popular entendido como un ser viviente. Sin embargo, este núcleo del sistema de representación carnalesco ha sobrevivido al paso de los siglos (Menéndez Gutiérrez, s.f.). Según Bajtín, la gran mayoría de manifestaciones pueden circunscribirse a tres grandes grupos de manifestaciones; las formas y rituales del espectáculo, tales como fiestas carnalescas, fiestas de los bobos o fiesta del asno; obras cómicas verbales ya sean en lengua vernácula o vulgar y las diversas formas del vocabulario grosero (Bajtín, 2003, pp. 4-5).

Dos cuestiones son relevantes para comprender las representaciones del cuerpo gestante dentro de la cultura cómica popular. En primer lugar, a qué se refiere el autor con degradación del pueblo y, en segundo lugar, el concepto de cuerpo grotesco. En palabras del autor:

Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales [...] Lo «inferior» para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un comienzo (Bajtín, 2003, p. 19).

Dentro de estas manifestaciones de lo cómico popular, aparece con especial relevancia las representaciones corporales, o el cuerpo grotesco. Este cuerpo está asociado a las manifestaciones puramente corporales, es más, tiene una caracterización cosmológica y topográfica: “lo alto es el cielo y lo bajo es la tierra” (p. 19), en su aspecto corporal asociados al rostro, vientre, genitales y trasero. Por tanto, estas manifestaciones de lo popular se realizarán a través del cuerpo grotesco, que está en comunión con la parte terrenal del ser que se manifiesta a través de acciones consideradas terrenales, profanas, pero en la que el ritual festivo contiene un sentido de creación del mundo (Díaz Galán, 2015).

La hiperbolización, una exageración positiva, del vientre, genitales y boca a través de su representación o de sus acciones, comer, beber, excretar son las que afectan al cuerpo grotesco. Pero, además, Bajtín (2003) señala que este cuerpo se encuentra en permanente cambio, operan como una representación corporal del rito festivo que contiene la creación del mundo y en el que se aúnan la muerte y el nacimiento como actos creativos por excelencia, un cuerpo inacabado y en constante evolución:

Esta es la razón por la cual los acontecimientos principales que afectan al cuerpo grotesco, los actos del drama corporal, el comer, el beber, las necesidades naturales (y excreciones: transpiración, humor nasal, etc.), el acoplamiento, el embarazo, el parto, el crecimiento, la vejez, las enfermedades, la muerte, el descuartizamiento, el despedazamiento, la absorción de un cuerpo por otro—se efectúan en los límites del cuerpo y del mundo, o en los del cuerpo antiguo y del nuevo; en todos estos acontecimientos del drama corporal, el principio y el fin de la vida están indisolublemente imbricados [...] Hemos explicado suficientemente que las imágenes grotescas edifican un cuerpo bicorporal. En la cadena infinita de la vida corporal, fijan las partes donde un eslabón está engarzado en el siguiente, donde la vida de un cuerpo nace de la muerte de otro, más viejo (Bajtín, 2003, pp 250-260).

Bajtín (2003) expone que el cuerpo grotesco, por tanto, es ambivalente y contradictorio desde el canon clásico de representación, son figuras deformes y monstruosas al lado de las representaciones de la estética preestablecida, el cuerpo perfecto, en la plenitud de la juventud sin estigmas del nacimiento, desarrollo o vejez y nos recuerda las célebres figuras de terracota de Kertch, de ancianas embarazadas que ríen. Esto es significativo ya que el autor solo señala la maternidad en este sistema de representación a través del cuerpo gestante grotesco: alumbramiento, coito, embarazo, el crecimiento corporal son sus manifestaciones (pp. 22-23).

En resumen, aunque Bajtín (2003) no se preocupa expresamente por desarrollar una teoría sobre el cuerpo gestante, se dilucida de su análisis sobre el sistema de representación de la cultura cómica popular que este estado corporal tiene un lugar predominante dentro de las manifestaciones del cuerpo grotesco. El cuerpo gestante dentro del sistema de representación de la cultura cómica popular es hiperbólico, exagerado en sus dimensiones y acciones, tiene un carácter positivo, cosmológico y cosmogónico, un sentido de regeneración del mundo a través de la muerte y el renacimiento. Es un cuerpo festivo, como la risa que provoca, que celebra la vida en el *continuum* devenir temporal y que se manifiesta a través de los ritos en el ámbito profano.

1.3 El amor romántico y la ciudad e París: el fotoperiodismo

Peter Hamilton (2003) justifica el auge de la fotografía documental humanística en Francia en el periodo de postguerra (1945-1960) por la necesidad de redefinir su identidad nacional de forma inclusiva tras la II Guerra Mundial, esto es desde una perspectiva de autorrepresentación sobre Francia y la sociedad francesa. Su principal argumento es que la fotografía humanística contribuyó a lo que él denomina como el paradigma representacional dominante de Francia. Este tipo de reportajes trataban temas del día a día de la vida ordinaria y que se circunscriben: a la calle; niños y juegos; la familia; amor y amantes; París y sus vistas; sintecho y marginados sociales; fiestas populares; bistrós; casas y estilos de hogar; y, por último, trabajo y profesiones. Hamilton expone que todos ellos están en relación, sin embargo el tema de amor y amantes jugará un papel central en la construcción de este imaginario, porque no solo será de consumo interno, sino que también será exportado al extranjero y que estas imágenes se encuentran próximas a la corriente estética del “realismo poético” en una suerte de metarrelato denominado “amor de la humanidad” (De Thézy citado en Hamilton, 2003, p. 124) y que extiende sus lazos a los temas de la familia o la fraternidad. En estas imágenes aparecen jóvenes besándose, usualmente en entornos

parisinos, que junto a los temas de las calles y París y sus vistas configura, por proceso metonímico, un escenario discursivo unitario: París por Francia.

2. Objetivos

Se establece como objetivo general comprender el fenómeno de la representación de la maternidad y el cuerpo gestante en relación al relato amoroso y la cultura cómica popular presente en las series de Netflix a través del caso de la serie de comedia romántica *Emily in Paris*.

Por tanto, se constituyen como objetivos específicos de este estudio:

- Exponer los modelos de maternidad dentro del relato amoroso y la cultura cómica popular.
- Analizar los modelos sobre la maternidad y el cuerpo gestante en el relato propuesto.
- Reflexionar sobre la producción del sentido sobre la maternidad y el cuerpo gestante en el relato propuesto.

3. Metodología

La presente investigación es de tipo cualitativo con un método analítico-sintético. Para el análisis de contenido se utiliza el enfoque fenomenológico (Guerrero Bejarano, 2016) y narratológico (García Jiménez, 2003), esto es en términos de orden, duración y frecuencia, definidos estos por la naturaleza de la muestra y la naturaleza del estudio. El análisis que Alfeo (2011) propone sobre el personaje en términos narrativos es utilizado originariamente para analizar los estereotipos sobre la comunidad LGTBI en los relatos audiovisuales y extrapolar sus resultados al ámbito social, es utilizado aquí para analizar las manifestaciones sobre la maternidad, la madre gestante y su extrapolación en aspectos discursivos en términos sociales y del sistema de representaciones de la cultura cómica popular.

Casetti y Di Chio (1991) exponen que para comprender la estructura del objeto investigado debemos elaborar un proceso de análisis basado en cuatro fases que garanticen la objetividad de la mirada sobre el objeto de estudio: segmentación, estratificación, enumeración y ordenación, recomposición y modelización. Cada una de estas fases tiene lugar en los subsiguientes apartados de la investigación.

3.1. Recogida de información y tratamiento inicial de la obra

La recogida de información ha centrado su atención en todos los episodios que componen la serie *Emily in Paris*, de naturaleza audiovisual. Esta se compone de dos temporadas de diez episodios cada una en la que cada capítulo ronda los 30 minutos de duración, excepto en los dos capítulos finales de temporada que presentan una mayor duración. El tiempo total de visionado de la primera temporada es de 4 horas y 38 minutos, mientras que en la segunda es de 4 horas 55 minutos. Esto compone la unidad del universo de análisis, constituido por todos los episodios estrenados hasta la fecha de realización de este artículo que se describen en la tabla 1.

Tabla 1. Universo de análisis

Episodio	Temporada	Título	Duración en minutos*
1	1	<i>Emily en París</i>	0:29:00
2	1	<i>Femenina o masculina</i>	0:26:00
3	1	<i>¿Sexi o sexista?</i>	0:26:00
4	1	<i>Um beso es un beso</i>	0:27:00
5	1	<i>Falsos amigos</i>	0:26:00
6	1	<i>Ringarde</i>	0:29:00
7	1	<i>Un final francés</i>	0:28:00
8	1	<i>Líos de familia</i>	0:29:00
9	1	<i>Una subasta americana en París</i>	0:24:00
10	1	<i>Desfile cancelado</i>	0:34:00
1	2	<i>Voulez-vous coucher avec moi?</i>	0:26:00
2	2	<i>¿Cómo se va a Saint-Tropez?</i>	0:28:00
3	2	<i>¡Bonne anniversaire!</i>	0:27:00
4	2	<i>Jules y Em</i>	0:34:00
5	2	<i>Un inglés en París</i>	0:28:00
6	2	<i>Punto de ebullición</i>	0:30:00

7	2	<i>El cocinero, la ladrona, su fantasma y su amante</i>	0:29:00
8	2	<i>Champán y otros problemas</i>	0:26:00
9	2	<i>Aromas y sensibilidad</i>	0:29:00
10	2	<i>Una revolución francesa</i>	0:38:00

*Nota: para la elaboración de la duración total del tiempo del episodio se ha tenido en cuenta los datos aportados por la plataforma Netflix en la información de cada episodio, ya que se han identificado disonancias en función del reproductor utilizado. Fuente: elaboración propia basado en los datos aportados por *Netflix*.

Como unidad de análisis se ha tomado la escena, entendida esta como la unidad espacio tiempo sin necesidad de integrar una unidad dramática completa. Para determinar qué escenas eran pertinentes de incluirse en la muestra se ha tomado como referencia la aparición de personajes que representen a madres gestantes y/o alusión a estos o circunstancias relacionadas con las madres gestantes. No obstante, en relación a conceptos más amplios tratados en esta investigación, como el de la representación de la maternidad en términos generales, se han tenido en cuenta las manifestaciones, tanto auditivas como visuales, de otras formas de maternidad presentes en el texto audiovisual, aunque no guarden una vinculación con la representación del cuerpo gestante, pero parece pertinente prestar atención a estas manifestaciones discursivas por la implicación en el significado que pudieran tener en relación al concepto más general de maternidad.

De todos los personajes presentes en el relato, el personaje de Madeline Wheeler es el único personaje representante del cuerpo gestante o madre gestante. Además, dada la naturaleza del texto audiovisual, también se han tenido en cuenta escenas donde pudiera nombrarse o describir las circunstancias en relación al cuerpo gestante y/o de este personaje. Del universo de análisis, las escenas en las que aparecen, se nombran o describen circunstancias en relación al cuerpo gestante y/o de este personaje, son un total de 24 escenas que quedan distribuidas del siguiente modo:

Tabla 2. Selección de la muestra

	Episodio 01x01	Episodio 03x01	Episodio 03x02	Episodio 07x02	Episodio 09x02	Episodio 10x02
Cantidad de Escenas	3	2	2	2	9	6

Fuente: elaboración propia.

La herramienta utilizada para la recogida de datos es una ficha de análisis basadas en los criterios de pertinencia narratológicos y que sirvan para mantener los criterios de objetividad en las fases del método analítico de la muestra seleccionada. En relación a la ficha de análisis utilizada se propone un análisis de los personajes con base en la cualificación directa e indirecta basada en el rasgo narrativo basada en Alfeo (2011). Según este autor, mientras la cualificación directa permite analizar correlatos entre la representación psicosocial en la construcción de personajes, la cualificación indirecta permite comprender los aspectos del personaje que emanan del devenir de espacio-temporal de la trama y de las acciones del personaje.

Una vez segmentada la obra y aplicado el análisis de personajes a las secuencias seleccionadas se procede a exponer los resultados obtenidos en relación a variables cuantitativas y cualitativas.

4. Análisis e interpretación de los datos

4.1. Argumento y tramas

Emily Cooper es una ejecutiva *junior* en una importante empresa de Chicago, *The Gilbert Group*, que acaba de adquirir la empresa francesa de marketing, *Savoir*, y que está a punto de ser ascendida para ocupar el cargo de su inmediata superior, Madeline Wheeler, va a dejar vacante por su traslado a París para encargarse de la transición. Sin embargo, ante el descubrimiento de Madeline de su inesperado embarazo, Emily será trasladada a París por un año con la promesa de que a su vuelta ocupará un cargo directivo, teniendo que dejar su vida y su pareja en Chicago.

Una vez establecida en París, no es bien recibida en *Savoir*, ya que la ven como una intrusa que quiere imponer un estilo y forma de trabajar distintos, una especie de fuerza colonizadora. Emily no habla francés, tiene multitud de choques culturales con sus compañeros, con su superior, Sylvie Gateau, y rompe con su pareja, Doug, por la distancia. No obstante, también hará nuevos amigos que la ayudarán en su transición: Mindy, una joven asiática adinerada que huye de la opresión familiar, Camille, una joven francesa galerista de arte, su familia tiene una pequeña empresa familiar de champán en Champagne y su novio, Gabriel, vecino de Emily y chef de un pequeño

bistró, con el mantendrá una tensa relación de atracción que se ve impedida en un principio por su relación con Camille.

En la primera temporada la trama principal vendrá definida por el proceso de adaptación de Emily al nuevo entorno, el descubrimiento de la ciudad, la dificultad en sus relaciones laborales y sociales al no hablar francés, el choque cultural con sus clientes y relación de atracción con Gabriel. La estructura de los episodios es auto conclusiva, teniendo como núcleo un conflicto laboral que suele ser causado por el choque cultural que se resuelve en muchos casos bien por la genialidad de la protagonista, bien por la ayuda de sus nuevos amigos. El hilo argumental que mantiene la unión de la historia es el relato amoroso.

En la segunda temporada se mantiene esta estructura de episodios, donde se presenta un pequeño conflicto que Emily tendrá que resolver, pero en esta temporada se les da más peso a los hilos argumentales de conexión entre episodios y que tienen que ver el relato amoroso. Al final de la temporada primera, Emily y Gabriel tendrán un *affaire*, lo que supondrá la ruptura de la amistad con Camille y problemas con la representación de la marca de su familia. Además, aparece otro personaje en escena, Alfie, un ejecutivo londinense que, como Emily, se encuentra temporalmente viviendo en París y con el que comienza una relación. Estas tramas son las que se desarrollarán a lo largo de la temporada y que culminará con el viaje de Madeline a París para comprobar cómo va la transición antes de dar a luz y el despido en masa de todo el personal de *Savoir*.

4.2. Desglose de datos

De la muestra inicial de 24 escenas, se extraen los datos relativos a la presencia del personaje en pantalla que queda recogida en la tabla 1 de desglose de escenas por episodio y temporada, el tiempo de duración de estas escenas y la descripción del contenido de las mismas. El total de escenas que figuran en el desglose son 19. Son a estas escenas a las que podemos cuestionar de forma cuantitativa y cualitativa sobre la representación visual del cuerpo gestante (tabla 3). Se han omitido en este desglose las escenas en las que se menciona al personaje por ser de naturaleza distinta, que quedan recogidas en la tabla 4 y que ayudan a definir al personaje a través de las palabras de otros personajes (calificación indirecta).

Tabla 3. Desglose de apariciones del personaje de Madeline Wheeler

Código del episodio	Título	Nº Escena	Duración	Descripción
01x01	<i>Emily en París</i>	2	01:29	Emily lee a Madeline la noticia de la adquisición de <i>Savoir</i> . Madeline vomita tras oler un perfume.
03x01	<i>¿Sexi o sexista?</i>	2	01:20	Madeline llama por <i>Facetime</i> a Emily para ver cómo le va porque no puede dormir debido al embarazo.
03x01	<i>¿Sexi o sexista?</i>	30	00:25	Madeline llama a Emily para darle los resultados de una encuesta.
07x02	<i>El cocinero, la ladrona, su fantasma y su amante</i>	4	00:59	Madeline habla con Sylvie por videoconferencia mientras come para informarle sobre el lanzamiento de una campaña en París de una marca estadounidense.
07x02	<i>El cocinero, la ladrona, su fantasma y su amante</i>	26	01:29	Madeline y Sylvie discuten por sus distintas perspectivas.
09x02	<i>Aromas y sensibilidad</i>	4	01:11	Madeline envía una foto a Emily y esta le llama. Está en un avión camino de París.
09x02	<i>Aromas y sensibilidad</i>	6	01:27	Madeline está en la oficina y se presenta. Quiere ver cómo trabajan y participar en una reunión sin molestar.
09x02	<i>Aromas y sensibilidad</i>	7	01:34	Una vez termina la reunión lo primero que hace Madeline es sorber de su vaso y exponer el crecimiento de la marca del cliente.
09x02	<i>Aromas y sensibilidad</i>	9	02:22	Emily y Madeline pasean por la calle mientras come una crepe y hablan de Sylvie. Se dirigen hacia el lugar donde el grupo de Mindy toca. En ese momento un mimo se acerca a Madeline y la imita, ella se ríe y se altera.
09x02	<i>Aromas y sensibilidad</i>	11	03:14	Sylvie llega a la oficina y encuentra a Madeline sentada en un balón de pilates en su mesa, comiendo zanahorias y repasando las cuentas de la empresa. Madeline le dice que tienen que enfrentar a Antoine Lavaux sobre las cuentas.

09x02	<i>Aromas y sensibilidad</i>	13	03:00	Madeline come y baila en la fiesta de inauguración de <i>Maison Lavaux</i> . Habla con Antonie sobre las cuentas y su mujer le dice que es por el <i>affaire</i> que tuvo con Sylvie, que investigue cuánto le pagan a su nuevo amante, el fotógrafo y amenaza con demandar a la empresa.
09x02	<i>Aromas y sensibilidad</i>	14	00:05	Madeline busca a Emily y se la lleva, el resto de la la escena se desarrolla entre Luc y Alfie.
09x02	<i>Aromas y sensibilidad</i>	15	01:04	Madeline pide a Emily que le ayude a investigar las cuentas de <i>Savoir</i> y descubrir si lo que ha averiguado es verdad.
10x02	<i>Una revolución francesa</i>	1	01:01	Madeline y Emily desayunan juntas, mientras esta le dice que ha revisado las cuentas de la empresa y que están falsificadas. Necesita de Emily que se su "topo" y que la empresa va a despedir a todo el personal implicado.
10x02	<i>Una revolución francesa</i>	2	02:57	Madeline se reúne con todo el equipo para ver los datos de la inauguración de <i>Labo-Lavaux</i> , que han sido un éxito y se plantean abrir otro en el sur de Francia. Madeline y Sylvie tienen una confrontación porque un diseñador rival de una de sus marcas se ha quedado sin agencia, Madeline lo quiere para <i>Savoir</i> y Sylvie no porque supone un conflicto de intereses.
10x02	<i>Una revolución francesa</i>	9	01:20	Emily da la buena noticia a Madeline y Sylvie de que tienen al diseñador. Madeline expresa su alegría por el trabajo en equipo y la colaboración de las marcas rivales.
10x02	<i>Una revolución francesa</i>	13	04:30	Desfile de moda en Versalles organizado por la agencia. Todo el equipo asiste, pero mientras Emily y Madeline se sientan juntas, el resto se sientan frente a ellas. Madeline graba la presentación con el móvil y cuando ve que algo no se ajusta al programa se pone nerviosa, pero todo se resuelve bien y comienza el desfile. Antes de que concluya el equipo francés se retira.
10x02	<i>Una revolución francesa</i>	14	02:46	Madeline y Emily hablan con los diseñadores, a ninguno de los dos les gusta Madeline. Uno de ellos le dice que se va de <i>Savoir</i> y Madeline busca a Sylvie enfadada, sin embargo, esta renuncia y todo el equipo francés se marcha de la empresa
10x02	<i>Una revolución francesa</i>	16	01:36	Emily llega a la oficina vacía, solo está Madeline que se encuentra en la oficina principal trabajando y comiendo. Señala que han venido a arrasar y quemar todas las prácticas francesas.

Fuente: elaboración propia.

En la tabla 4 se recoge el desglose de resultados sobre las escenas en las que se realizan menciones al personaje de Madeline. De las cinco escenas en las que se menciona el personaje, solo en una de ellas se menciona aspectos relativos al embarazo del personaje: escena 3, episodio 01x01. En las restantes escenas, dos de ellas obedecen a acciones que realiza el personaje, aunque sin presencia en pantalla: escena 10, episodio 03x02 y escena 11, episodio 03x02. Estas tres escenas serán significativas en cuanto a la cualificación indirecta del personaje, mientras que en las otras dos escenas restantes no presentan descripción del mismo, sino que se hace manifiesta, en este caso, la poca consideración del conglomerado estadounidense (representado por Madeline) para con su filial francesa al no informarle del cambio de persona (Emily por Madeline) en un caso y del anuncio de su llegada en el otro caso.

Tabla 4. Desglose de menciones del personaje de Madeline Wheeler

Código del episodio	Título	Nº Escena	Descripción
01x01	<i>Emily en París</i>	3	Emily se reúne con su novio, Doug, para contarle que se marcha a París por un año porque Madeline se ha quedado embarazada, no sabe de quién es el hijo y se queda en Chicago.
01x01	<i>Emily en París</i>	7	Emily llega a la oficina de <i>Savoir</i> , en la que esperan a Madeline, que habla francés y estaban informados de que iban a enviar a Emily, que no habla el idioma.
03x02	<i>¡Bonne anniversaire!</i>	10	Madeline felicita a Emily por su cumpleaños mediante un post de Instagram. Se ve una fotografía de ellas dos y el perfil @TheMadMadMadeline.
03x02	<i>¡Bonne anniversaire!</i>	11	Madeline ha enviado dos paquetes de pizza estilo Chicago a la oficina de <i>Savoir</i> por el cumpleaños de Emily.
09x02	<i>Aromas y sensibilidad</i>	5	Sylvie está enfadada con Emily porque no le había dicho que Madeline llegaba a París esa mañana y ella lo sabía desde el día anterior.

Fuente: elaboración propia.

4.3. Datos de variables cuantificables narrativas

Para poder realizar la interpretación de datos cualitativos de forma correcta, se ha procedido a segmentar y estratificar la variable cuantitativa de duración en relación al universo de análisis, tanto en global como por temporada, así como la relación del tiempo de los capítulos en los que aparece el personaje y el tiempo efectivo de presencia en pantalla. En la tabla 5 se ha cuantificado esta duración en tiempo de duración y se han trasladado los valores a minutos, para los segundos se ha establecido su valor porcentual respecto al minuto. Los resultados obtenidos en relación a la presencia del personaje en pantalla frente al total del universo de análisis son del 5,9% y del 22,40% en relación a los capítulos en los que aparece.

El porcentaje de duración de los capítulos en los que aparece el personaje frente al total de universo de análisis es del 26,35%.

En relación a la primera temporada, el valor porcentual aparición del personaje es del 0,84% respecto al universo de esta temporada y del 5,88% respecto a los episodios de esta temporada en los que aparece el personaje.

En relación a la segunda temporada, el valor porcentual de la presencia en pantalla del personaje analizado es del 10,36% para el total del universo de la temporada y del 31,85% en relación al total de duración de los episodios en los que aparece.

Tabla 5. Desglose de la duración

	Tiempo	Duración en minutos en valor numérico
Universo	09:33:00	573
Total de EP	02:31:00	151
Total de escenas	00:33:49	33,82
Universo T.1	04:38:00	278
Universo T.2	04:55:00	295
Total EP. T.1	00:55:00	55
Total EP. T.2	01:36:00	96
Total escenas T.1	00:03:14	3,23
Total escenas T.2	00:30:35	30,58

Leyenda

Universo: Universo de análisis

EP: Episodios en los que aparecen escenas con el personaje analizado.

Escenas: Escenas en las que aparece el personaje analizado

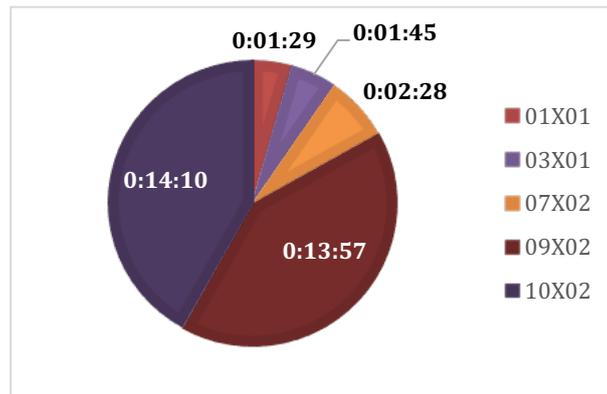
T.1: Temporada 1

T.2: Temporada 2

Fuente: elaboración propia.

En la figura 1 se pueden apreciar la distribución del tiempo en valor porcentual que el personaje permanece en escena en relación a los episodios en los que figura. Los dos episodios finales de la segunda temporada suponen el 41% y el 42%, respectivamente, del total del tiempo que el personaje permanece en escena; mientras que los episodios de la primera temporada apenas representan el 9% del total de tiempo que permanece en pantalla el personaje, 4% para el episodio 1 y 5% para el episodio 3. El 7% restante procede el episodio número 7 de la segunda temporada, que es el primer episodio de la temporada donde vuelve a aparecer el personaje.

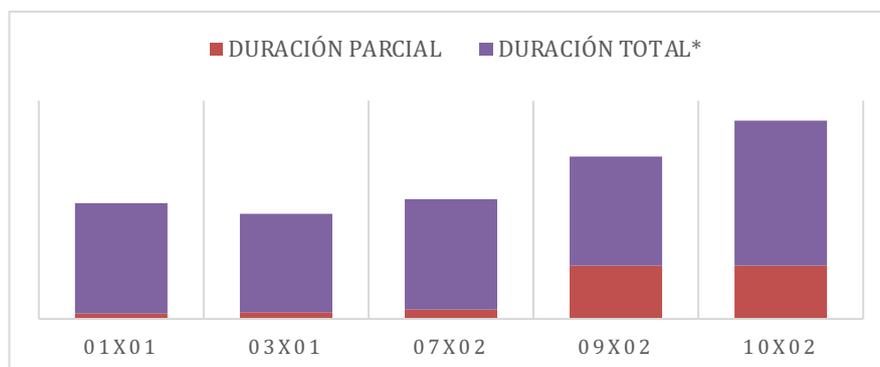
Figura 1. Relación de tiempo y porcentaje de aparición por episodio



Fuente: elaboración propia.

En la figura 2 se expone el tiempo que el personaje permanece en pantalla en relación al tiempo de cada episodio. Como se puede apreciar, el tiempo de exposición del personaje es mayor en los dos últimos episodios, con un aumento significativo del tiempo de permanencia en pantalla en relación al tiempo del episodio.

Figura 2. Relación de tiempo de aparición por episodio

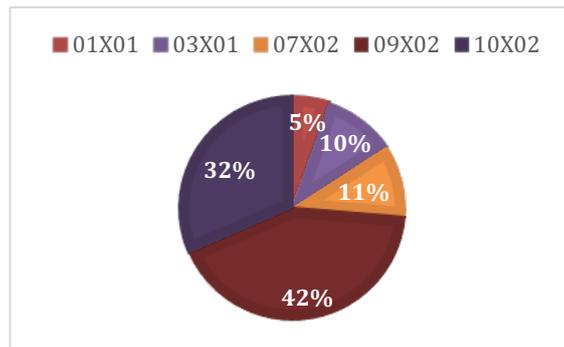


*Nota: para la elaboración de la duración total del tiempo del episodio se ha tenido en cuenta los datos aportados por la plataforma Netflix en la información de cada episodio, ya que se han identificado disonancias en función del reproductor utilizado. Fuente: elaboración propia.

En relación al orden y frecuencia de aparición, en la figura 4 podemos apreciar que la frecuencia también crece en los últimos episodios de la temporada, alcanzando el pico en el episodio nueve con ocho apariciones y una mención. Además, en los episodios de la primera temporada el orden de aparición del personaje se da muy temprano, aparece en la escena 2 del primer episodio, *Emily en París*, y en el segundo episodio, *Femenina o masculina*, apareciendo de nuevo en una de las escenas finales, la 30. Esta estructura se repite en el episodio 7 de la segunda temporada. Sin embargo, en los dos episodios finales, su aparición queda más distribuida en el tiempo del episodio y con menos apariciones esporádicas, por tanto, hay una mayor intervención del personaje en el argumento y una mayor exposición en cuanto a sus cualidades definitorias.

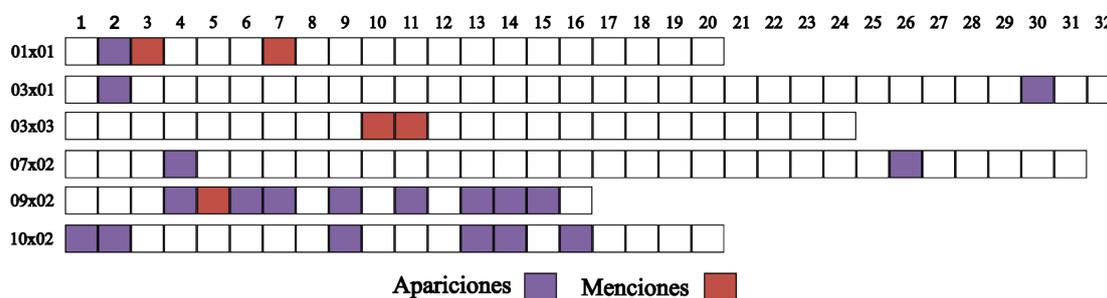
En la figura 3, se expone la relación porcentual de presencia del personaje en pantalla por episodio en relación al total de frecuencia de aparición en pantalla, siendo el episodio 9 de la segunda temporada donde se da una mayor frecuencia de aparición. Además, también se puede observar que esa frecuencia va creciendo conforme avanzan las temporadas.

Figura 3. Relación de porcentaje de frecuencia de aparición por episodio



Fuente: elaboración propia.

Figura 4. Relación de orden y frecuencia de aparición y mención por episodio



Fuente: elaboración propia.

4.4. Resultados sobre la caracterización y trama del personaje

Dentro de las tramas de la serie, el personaje de Madeline Wheeler tiene su propia subtrama que se desarrolla principalmente en la segunda mitad de la segunda temporada, cuando tiene mayor frecuencia de aparición. Madeline Wheeler es una ejecutiva *senior* en el conglomerado *The Gilbert Group* con sede en Chicago. En el inicio ella es la elegida para trasladarse a la filial en París, *Savoir*, y controlar la transición; pero la mañana en que se publica esta noticia en prensa, vomita al oler un perfume de una marca francesa que va a representar en su viaje, esto la llevará a descubrir que está embarazada. Por tanto, Madeline se convierte para el espectador, desde el inicio, en una madre gestante, no la vamos a conocer en otro rol pretérito a este estado. Sin embargo, es una madre gestante en el primer trimestre de embarazo por lo que todavía no apreciamos las transformaciones corporales representativas del proceso de devenir madre.

Madeline es presentada dentro del relato prácticamente a la misma vez que el personaje protagonista (ver figura 4 y figura 5). En los primeros tres minutos y medio de la serie, cuando tienen lugar las tres primeras escenas, conocemos más de ella que de la propia protagonista de la serie. Ella era la destinada a viajar a París, la destinada a vivir todas las aventuras de la protagonista, pero el hecho de estar embarazada hace que ese destino se trunque y sea Emily la que se ponga en el centro del relato. Conocemos de su estado en la tercera escena del primer episodio, *Emily en París*, a través del diálogo entre Emily y su pareja, cuando le comunica que se marcha a Francia por un año. Emily le expone que el motivo es porque Madeline está embarazada debido a todo el sexo de despedida que ha tenido y que no sabe quién es el padre. A pesar de toda la excitación que pudiera tener Madeline por ir a París un año, como ella misma manifiesta en las tres escenas en las que aparece en la primera temporada, decide quedarse.

Figura 5. Fotograma. Episodio 01x01, minuto 00:40. Primera imagen de Madeline junto a Emily



Fuente: Star (Productor ejecutivo), 2020-2021. *Netflix*

En relación a los diálogos que mantiene con Emily en esas tres escenas, el personaje actúa de superior de Emily, dándole directrices, normalmente es el motivo de su aparición. Pero se aprecia que la relación es bastante estrecha y personal por el lenguaje utilizado y porque estas conversaciones siempre terminan hablando en torno a sexo y relaciones, o los celos de Madeline porque Emily esté en París, veamos la transcripción del diálogo de la escena segunda del episodio *¿Sexi o sexista?*:

Tabla 6. Transcripción del diálogo escena 2, episodio 3 temporada 1.

Personaje	Texto
Madeline	Bonjour, Paris
Emily	Hola, Chicago, ¿Qué hora es ahí?
Madeline	La una de la mañana. Con las náuseas, las tetas doloridas y gases como para inflar un dirigible no puedo dormir
Emily	Si quieres puedes soñar con esto
Madeline	Aha, ¿dónde estás?
Emily	Corriendo, por el Sena
Madeline	Oooh, es precioso, vives mi vida soñada, salvo por lo de correr. ¿Qué tal lo lleva Doug?
Emily	Aaam, Doug...no...no va a venir a París. Lo hemos dejado, ¿sabes?
Madeline	¿Qué?, ¿Estás soltera?, ¿En París?
Emily	Solterísima
Madeline	Pues ahora estoy más celosa, ¡ostras! Tu vida es croissants y sexo
Emily	Por ahora, solo croissants
Madeline	Hum, ¿y cómo te tratan en la oficina?
Emily	¡Ah! ¡Sí! Son la caña, he encajado muy bien
Madeline	Estupendo, te mandaré los 10 mandamientos de nuestra oficina para que les cuentes las estrategias de marketing
Emily	Esss..tupendo, les va a encantar que se las cuente yo, especialmente
Desconocido	Excusez-moi, madmoiselle
	Ah, sí, no hay problema
Madeline	Emily, Emily hay un hombre a tu lado con el pito al aire. E..¿Emily?
Emily	¡Oh, madre mía!
Desconocido	Pardon
Emily	Oh, no...Lo siento, es culpa mía, yo...usted...hace pipí...eso es un urinario...Au revoir, señor.

Fuente: elaboración propia a partir de Star, (2020-2021)

También se aprecia en la primera escena en la que aparece que Emily es su ayudante, ella le cede sus ideas, de las que Madeline se beneficia, aunque en cierto modo parece que es una relación recíproca, Emily va a obtener un ascenso inicialmente. Por tanto, podemos afirmar que en la caracterización en esta temporada de Madeline

interviene más el *telling* que el *showing*, conocemos más de ella a través de los diálogos presentes en el relato que por las acciones que lleva a cabo en el espacio de la representación que supone el encuadre o de las imágenes que se nos muestren sobre ella.

En relación a su estado de gestación, como se puede ver en la figura 5 y en la figura 6, no se aprecia a nivel de cambio corporal. No obstante, en cuanto a acciones que actúen como indicadores solo aparece uno, al final de la primera escena encontramos que cierra la misma vomitando. En la segunda escena en la que aparece (episodio *¿Sexi o sexista?*), Madeline llama a Emily que en la que le explica con detalle los síntomas que siente del embarazo por los que no puede dormir y prefiere trabajar (ver tabla 6).

Figura 6. Fotograma. Episodio 03x01, minuto 01:00. Llamada de Madeline a Emily



Fuente: Star (Productor ejecutivo), 2020-2021. *Netflix*

Sin, embargo esta circunstancia corporal de Madeline cambia para la segunda temporada. En la serie, en general, no hay indicadores del paso del tiempo, no se nos especifica el tiempo de la historia a través de rótulos o planos que nos ayuden a identificar este tiempo, tan solo el séptimo episodio de la segunda temporada, *El cocinero, la ladrona, el fantasma y su amante*, el calor de la ciudad es parte central de la historia, lo que hace suponer que los personajes se encuentran en la estación estival. El paso del tiempo es manifiesto por este tipo de apuntes esporádicos y por el devenir de acontecimientos sin que medie una apelación directa entre capítulos. Tampoco se muestran signos en la caracterización de los personajes, salvo en el personaje de Madeline, que en su aparición en la segunda temporada se encuentra en un avanzado estado de gestación, en torno al final del segundo trimestre o principios del tercer trimestre de embarazo (figuras 7 y 9) sin que quede especificado claramente.

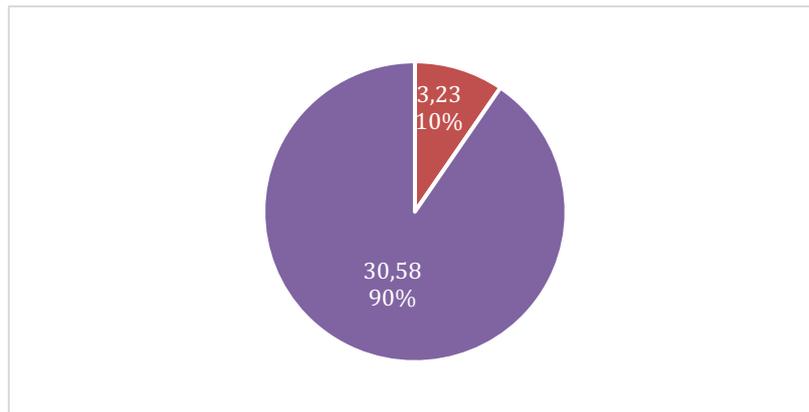
Figura 7. Fotograma. Episodio 07x02, minuto 21:46. Llamada de Madeline a Sylvie



Fuente: Star (Productor ejecutivo), 2020-2021. *Netflix*

En términos de resultados a nivel de representación visual, el que este personaje tenga más presencia/intervención durante esta fase de la gestación, supone que todas las intervenciones que se realicen en la segunda temporada, es decir, 16 escenas de las 19 que componen el total de escenas en las que aparece (ver figura 4) se realizan en términos de caracterización visual de la madre gestante, por lo que contrastando con los datos cuantitativos sobre la duración, esto supone el 90% del tiempo que el personaje permanece en pantalla (figura 8).

Figuras 8. Porcentaje de duración en términos de representación visual de la madre gestante



Fuente: elaboración propia

En cuanto a acciones diferenciales asociadas al cuerpo grotesco son dos las acciones principales que se ejecutan, vomitar en el primer episodio de la serie, *Emily en París*, y comer, lo cual tiene lugar en todas las escenas en las que aparece en la segunda temporada. Madeline siempre aparece comiendo y/o bebiendo, incluso en entornos en los que, en principio, no es pertinente como en reuniones en la oficina e incluso delante de clientes (ver figura 9 y 10). Esto puede interpretarse como una pulsión propia de una persona embarazada si no fuera porque esta acción diferencial la opone frontalmente a las normas establecidas en la oficina o al protocolo; es decir, la sitúan fuera del orden establecido, resaltando en numerosas ocasiones la comicidad de la escena.

Figura 9 y 10. Fotogramas. De izquierda a derecha, Episodio 09X02, minuto 18:50. Encuentro con Antoine Lavaux en la inauguración de Labo-Lavaux y episodio 10x02, minuto 01:21. Reunión en la oficina



Fuente: Star (Productor ejecutivo), 2020-2021. Netflix

5. Discusión de resultados

La maternidad en la serie aparece representada visualmente a través de dos personajes que, por orden de aparición, son: Madeline Wheeler, la jefa de Emily en la oficina de Chicago y Louise, la madre de Camille. También se hará alusión verbal a los núcleos familiares de otros personajes como los padres de Emily, los padres de Gabriel o el padre de Mindy, pero no se hace referencia expresa a sus vínculos, salvo en el caso de esta última, con el que mantiene una relación conflictiva, no haciendo referencia a la madre, ni a su relación. También se menciona la cuestión de la maternidad en relación al personaje de Sylvie, la jefa de Emily en París, exponiendo que no tiene hijos.

Por su parte, la madre de Camille, a diferencia de Madeline que es presentada visualmente, es introducida en el relato de forma verbal en el capítulo *Líos de familia*, y no por su nombre aunque en los créditos figura como Louise solo se refieren a ella como “maman” (tanto Camille como Gabriel) a diferencia del padre, que es Gérard o “Le champère”, este personaje se autodenomina así mismo de esta forma una vez nos es mostrado. En las primeras conversaciones en la que es mencionada, Camille la define a través del calificativo “protectora” y Gabriel la define a través de frases como “No le gustan los extraños” ante la pregunta de Emily sobre qué debe saber de ella. Cuando Camille trata de tranquilizar a Emily y hacer que se interese por su hermano, Gabriel responde “así tienes la aprobación de *maman*, lo permitirá” en relación a la posible representación de la empresa de Emily del negocio familiar. Gabriel y Camille tienen un conflicto de pareja, ya que la familia de ella quiso financiar un restaurante para él y él se negó, desde entonces hay tensión entre ellos y con la familia de ella. Esto nos va perfilando una idea de madre controladora que comprobaremos durante su breve aparición en tres episodios, uno de la primera temporada, *Líos de familia*, y dos de la segunda, *Un inglés en París* y *Champán y otros problemas*. Otro ejemplo

del carácter de este personaje es cuando al final del capítulo *Líos de familia*, Emily, confundida, ha mantenido relaciones sexuales con el hermano menor de Camille y esto es expuesto ante toda la familia durante el desayuno. Frente a esta circunstancia, Louise pide a Emily que la acompañe al despacho y le pregunta por su grado de satisfacción y el grado de buen amante que es su hijo, como lo es su padre ya que este solo sirve para eso y le preocupa que su hijo sea igual.

Esta forma de representar la maternidad, aunque desde una aparente perspectiva matriarcal está en relación a las formas tradicionales de representación que Gámez Fuentes (2001) ha expuesto como modelos de representación tradicionales en la literatura y el cine como "ángel del hogar" y su derivación en los relatos hacia la confrontación de los problemas de la feminidad y su liberación, aunque no están libres del imperativo heteropatriarcal. En este caso, los puntos de vista sobre la relación materno-filial vienen dados desde la perspectiva de la hija o de la pareja de la hija, nunca de la madre. Louise es una empresaria y cabeza de familia que extiende el rol maternal a la forma en la que lleva el negocio familiar, no disociando ambos roles, es madre protectora por encima de todo y dirige la empresa igual que dirige su hogar. Dentro de los estereotipos actuales sobre la maternidad se encuentra a medio camino entre la mujer ama de casa y la súper mujer (Gámez Fuentes, 2016). Desde esta óptica, se aborda la triple perspectiva clásica sobre la mujer ama de casa-esposa-madre y además empresaria.

En cuanto a la función que ocupa dentro del relato, la figura de Louise se conforma como la ayudante de Camille dentro del modelo actancial (Casetti y Di Chio, 1991), aunque el resultado no siempre sea el deseado, como ocurre en la primera temporada, en la que la ayuda de Louise a Gabriel, por intercesión de Camille, genera el conflicto entre la pareja. Sin embargo, en la segunda temporada es la que organiza todo el plan para que la pareja se reúna, teniendo éxito.

En relación al cuerpo gestante solo aparece un personaje, Madeline Wheeler es el primero que se nos muestra. Se representa como una directiva de empresa, con una carrera de éxito, y, aunque no se especifica su edad de forma expresa, debe estar entre los 35-45 años por contraste con la protagonista que tiene 28 años. Este personaje es la representación de la madre gestante dentro del relato de la serie.

Su presentación para el espectador se realiza muy temprano en el tiempo del relato (ver figura 4), a la par que la protagonista e incluso al principio conocemos más de ella que la propia Emily. Sin embargo, en cuanto a representación de madre gestante, esta se realiza de una forma muy estilizada al no centrarse el relato en ella, como bien apuntan Shohat y Stam (2002) sobre la carga de la representación y la "marca del plural": "las representaciones se hacen alegóricas: dentro del discurso hegemónico se considera que cada actor/papel secundario es una sinécdoque que sintetiza una comunidad que puede ser grande pero que es putativamente homogénea" (p.191). Esta sinécdoque tiene lugar en la representación de la madre gestante estadounidense que representa Madeline, ejecutiva de éxito a la que le gusta disfrutar de la vida, por la verbalización que ella hace de sus gustos y preferencias y que no renuncia al trabajo ni a la posibilidad de ser madre, aunque sí renuncia a su vida soñada, como ella misma especifica (ver tabla 6), en la escena dos la vemos vomitar, en la escena tres escuchamos a Emily relatar cómo en el mismo día ha ido al médico, le han dado los resultados positivos de embarazo y ha decidido no ir a París. De nuevo estamos ante el estigma del sacrificio materno (Alzard Cerezo, 2020; Giallorenzi, 2017; Kristeva, 1985; Mendoza Alarcón et al., 2020; Quiroz, 2020); devolviendo la maternidad al centro del destino femenino. Desde el aspecto fenomenológico del personaje no apreciamos un cuestionamiento sobre la posibilidad de decidir sobre su propio cuerpo o destino, siendo este un embarazo no deseado ni buscado por el personaje, esto se traduce en relación al relato como el incidente incitador (McKee, 2013) que dé posibilidad al desarrollo de la historia, pero el resultado en relación a las implicaciones que tiene en términos de representación discursivas sobre la maternidad y el cuerpo gestante es que Madeline asume sin ningún tipo de duda su maternidad, renunciando a su vida soñada, se trata de una acción-reacción, *ipso facto* y que además obedece a unos nuevos cánones de maternidad, "un ser ante todo instintivo por naturaleza, y con el suficiente potencial económico que le permita sufragar el elitismo *hipster* que conlleva ejercer la maternidad en el siglo XXI" (Alzard Cerezo, 2019, pp. 269-270). Sin embargo, en relación a los modelos de representación de la maternidad en el s. XXI y el cuerpo gestante no encontramos rasgos que se asocien a los estereotipos de la *Fit Mom* o al canon estético de "maternidad real" propuestos por Landa y Calafell (2019), en parte porque una tendencia representativa de la gestación en estos modelos se circunscribe al momento inmediato del parto/postparto, hecho que aún no ha ocurrido en la serie analizada; en parte porque se trata de un personaje secundario sin más peso en el argumento que el de servir de catalizador de la historia principal: en el primer episodio de la primera temporada pone en marcha la historia y en el último episodio de la segunda temporada desencadena una serie de reacciones que pueden acabar con este mismo relato.

Por último, exponer que, en relación a la cultura cómica popular, debemos señalar a Madeline como personaje representante de la dualidad del cuerpo grotesco a través del cuerpo gestante, sus manifestaciones corporales representadas en el exceso en el comer y en su discurso sobre el sexo, actividades básicas tanto del cuerpo grotesco como del personaje.

Ella misma se identifica con otro personaje de esta cultura, el loco, a través de su cuenta de Instagram, @TheMadMadMadeline, en un juego de palabras cómico con su nombre y significado, incluso Emily se refiere a

ella como Mads, en un apodo cariñoso. Una de las manifestaciones de la cultura cómica popular es a través del lenguaje cómico y grosero (Bajtín, 2003), su apodo puede interpretarse como un signo de locura o un signo de enojo, cualidades que Madeline manifiesta claramente a través de su espontaneidad en la toma de decisiones sin reflexión. Señalamos que “sin reflexión” ya que no son mostradas en el relato, se desencadenan como una acción-reacción en el devenir discursivo del relato: su embarazo de padre desconocido es resultado de esa espontaneidad que la lleva a no mantener relaciones sexuales seguras, la decisión de tener el hijo, de renunciar a su “vida soñada” y la posterior decisión tras una conversación con Sylvie de viajar a comprobar el estado de la filial parisina, a pesar de su estado de embarazo, motivo por el cual no fue en primer lugar.

La ausencia de explicaciones en el relato sobre estas cuestiones lleva al espectador a rellenar esos huecos sobre la personalidad de Madeline de forma inferencial con la información que sí se ofrece de ella. Pero “Mad”, también puede significar otro aspecto del personaje, el de furiosa. Aunque este personaje es interpretado desde una perspectiva positivista y risueña, vemos como al final, una vez está en París, se transforma en una persona colérica que quiere arrasar con lo establecido, como ella misma expone. Además, Madeline es representada con cierta grosería, pero esta no deviene a través de sus palabras, sino a través de sus acciones inapropiadas dentro del canon de conducta establecido en la serie y que guarda relación prácticamente en todo el relato con la acción de comer: comer en la oficina, donde no está permitido, hacer ruidos de sorber durante una presentación, comer y hablar a la vez, comer y bailar durante un evento, limpiarse las migas del vestido cuando es presentada a unos clientes o comer y tocar a un cliente, lo que le lleva a preguntar a Emily “¿Quién es este anuncio pop-up y cómo lo cierro?” Y a otro de ellos a decir en el episodio final “Querida, puede hablar todo el francés malo que quiera, pero yo nunca la entenderé y usted nunca me entenderá a mí”, en una evidente marca de separación clasista, no exenta de ironía, ya que se trata del personaje del diseñador de moda Pierre Cadault disfrazado como Luis XIV, como representante de la aristocracia, mientras que Madeline pertenece al pueblo, este es parte del motivo por el cual no van a llegar a entenderse, y porque el personaje de Madeline se encuentra al margen de la discursividad del orden establecido.

Otro rasgo de la cultura cómica popular presente en el texto es la multitud de bromas que se establecen en torno a su gestación, ella misma se refiere a su feto como “monstruito” o las bromas que le realizan personajes como un mimo.

En relación a la estructura del relato, hemos señalado que ella opera como elemento catalizador de la historia, es la regeneración que el cuerpo grotesco gestante representa en la cosmogonía de la cultura cómica popular, la muerte que genera vida y no solo a nivel escópico, como una traslación a lenguaje audiovisual de las representaciones de la vejez en cinta que señala Bajtín (2003) y que en el discurso médico se denomina como “*Geriatric mother*”, traducido como madre añosa o madre geriátrica a las mujeres de más de 35 años que se encuentran en proceso de gestación. Sino que, además, tendrá su traslación de la cosmogonía a través de los efectos que desencadenan sus acciones, es pues la fuerza creadora y destructora a la que supedita la vida de Emily. En primer lugar, hará que la protagonista se marche a otro país; en segundo lugar, revoluciona esa estancia, destruyendo las normas de ese universo y propiciando un nuevo universo. Ningún otro personaje dentro de la historia presenta estas cualidades.

6. Conclusiones

Resumiendo, los principales hallazgos de la investigación en relación con las preguntas de la investigación: la maternidad dentro del universo narrativo que propone la serie de *Emily in Paris* se presenta como un fenómeno aparte del relato amoroso que se desarrolla en la mística de la representación del relato amoroso parisino. Como señalan varios personajes, a París se va a disfrutar y la maternidad no tiene cabida dentro de ese relato, el amor y los amantes será, por tanto, el centro del mismo, tal y como se propone desde el metarrelato del paradigma representacional dominante de Francia.

Los personajes representativos de esta condición se sitúan en la periferia de este relato incluso de forma geográfica. Por una parte, Louise, la madre de Camille que está circunscrita al ámbito rural y que se debate entre los roles de ángel del hogar y super mujer. Por otra el personaje de Madeline, única representante de la madre gestante dentro del relato y que no solo no es parisina, sino que es estadounidense, como la protagonista, pero a diferencia de esta que parece amoldarse al relato canónico de la trama amorosa propuesta por el propio universo de la ciudad francesa, esta se encuentra al margen de ese relato. En cuanto a su cualificación en los discursos sobre la maternidad no parece encajar en las representaciones clásicas de la maternidad ni en las propuestas representativas de la cultura digital. Sin embargo, tanto en su cualificación directa como indirecta, así como sus funciones en el relato se puede concluir que se realiza en los términos del cuerpo grotesco de la cultura cómica popular, lo que contribuye a la comicidad dentro del relato amoroso que se propone en la serie a diferencia del otro modelo materno, que se presenta en términos serios y canónicos. Por tanto, la condición de la gestación y algunas de sus características se convierten en un modo para exaltar la comicidad dentro del discurso amoroso atribuido a la ciudad de París.

Algunas limitaciones que posee el presente estudio es que al tratarse de una serie que no se encuentra conclusa, no podemos dar por finalizados los resultados de la investigación, tan solo podemos darlos parcialmente en referencia a las manifestaciones sobre la maternidad y la cultura cómica popular presentes en las dos temporadas emitidas hasta el momento, quedando para fases posteriores la posible evolución de este personaje y cuáles son los relatos sobre la maternidad que se desarrollarán en las subsiguientes temporadas. Otros aspectos que también quedan a futuro son los aspectos relacionados con la percepción y con el contraste de hipótesis y resultados con otras series del mismo género, ya que esta investigación tan solo evidencia las manifestaciones de la cultura cómica popular en relación al cuerpo gestante dado en un caso determinado; limitando, de este modo, la validez externa de los resultados obtenidos debido a su carácter más bien exploratorio. Esta investigación suscita algunas hipótesis que pueden investigarse a futuro tales como que el cuerpo gestante dentro del sistema de representación de la cultura cómica popular se opone al discurso corporal dado en la cultura digital actual.

Referencias

- Abellán Hernández, M. (2020). Deconstruir el amor a partir de *El príncipe y la modista* (2018) de Jen Wang. *CEM. CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA*, 10, 215–230. <http://www.acdcomic>.
- Alfeo, J.C. (2011). Análisis narratológico y sociedad representada: los personajes LGTB en el cine. En F. García García y M. Rajas (coords.) *Narrativas audiovisuales: los discursos*. Icono14, 63-84.
- Alzar Cerezo, D. (2019). La “buena madre”. Discursos y prácticas neoliberales. *Atlánticas. Revista internacional de Estudios Feministas*, 4(1), 265-294 <https://doi.org/10.17979/arief.2019.4.1.4336>
- Bajtín, M. M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento : el contexto de Francois Rabelais*. Alianza.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós
- Díaz Galán, J. (2015). La fiesta, el deseo y la muerte. *Creatividad y Sociedad*, 24, 208–229. <https://bit.ly/3IB7Aw6>
- Menéndez Gutierrez, M.A. (s.f.) Embarazos y Partos. *La iconografía de carácter sexual en la plástica románica*. <https://bit.ly/3uJzsYZ>
- Gámez Fuentes, M. J. (2016). Cinematografía. La madre en el cine y la literatura de la democracia. *Asparkia: Investigación Feminista*, 27, 207–210.
- Gámez Fuentes, M. J. (2001). Vista de El cuerpo materno en la cultura occidental: una aproximación a diferentes enfoques teóricos. *Dossier Feministes*, 5, 113–122. <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102401/153623>
- García Jiménez, J. (2003). *Narrativa audiovisual*. Cátedra.
- Giallorenzi, M. L. (2017). Crítica feminista sobre la noción de buena madre. *Revista Reflexiones*, 96(1). <https://doi.org/10.15517/rr.v96i1.30634>
- Guerrero Bejarano, M. A. (2016). La Investigación Cualitativa. *INNOVA Research Journal*, 1(2). <https://doi.org/10.33890/innova.v1.n2.2016.7>
- Gutiérrez Galindo, B. (2017). Cuerpo materno y subjetividad (Reflexiones sobre la mirada y la pantalla). *Revista Interior Gráfico de La División de Arquitectura Arte y Diseño de La Universidad de Guanajuato*. <https://bit.ly/39Dbvvm>
- Hall, S. (2003). Introduction. En *Representation. Cultural representations and signifying practice*. SAGE Publications, 1-11.
- Hamilton, P. (2003). Representing the social: France and Frenchness in Post-War humanistic photography. En S. Hall (ed.) *Representation. Cultural representations and signifying practice*. SAGE Publications, 75-150.
- Heredia-Ruiz, V., Quirós-Ramírez, A. C., & Quiceno-Castañeda, B. E. (2021). Netflix: catálogo de contenido y flujo televisivo en tiempos de big data. *Revista de Comunicación*, 20(1). <https://doi.org/10.26441/rc20.1-2021-a7>
- Kristeva, J. (1985). Stabat Mater. *Poetics Today*, 6(1), 133–152. <https://doi.org/https://doi.org/10.2307/1772126>
- Landa, M. I., & Calafell Sala, N. (2019). El cuerpo materno en la red: entre el orden de lo ‘deseable’ y el de lo real. *Arxius de Sociologia*, 41, 135–156. <https://bit.ly/3tT9Bxv>
- Leste Moyano, E. (2018). El poder del amor. Género y desigualdad en cuatro películas románticas contemporáneas. *Antropología Experimental*, 18. <https://doi.org/10.17561/rae.v0i18.4110>
- Marín Pérez, B. (2021). Streaming: ventajas, desafíos y oportunidades de las radiotelevisión para captar audiencias. *Revista de Ciencias de La Comunicación e Información*. <https://doi.org/10.35742/rcci.2021.26.e85>
- McKee, R. (2013). *El guión*. Alba Minus.
- Mejía, N. (2018). Usos, hábitos, actitudes y experiencias usuario de jóvenes universitarios en el consumo audiovisual de Netflix. *Aportes*, 25. n25_a05.pdf (scielo.org.bo)
- Mendoza Alarcón, M. de J (2020). La maternidad como decisión y construcción social. El segundo sexo de Simone de Beauvoir. *Tlmatini. Mosaico Humanístico*, 10, 10–20. *TLAMATINI_10_A.pdf* (uaemex.mx)
- Netflix renueva Emily en París por una tercera y una cuarta temporada [10/01/2022]. *CulturaOcio* <https://bit.ly/3tvcg02>
- Quiroz, L. (2020). “Madre solo hay una”: la invención de los modelos de la buena/mala madre en el Perú de los siglos XIX y XX. *Investigaciones Feministas*, 11(1). <https://doi.org/10.5209/infe.63989>
- Shohat, E. & Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica al pensamiento eurocéntrico*. Paidós.
- Star, D. (Productor ejecutivo) (2020-2021) *Emily in Paris* [Serie TV]. Darren Star Productions, Jax Media, MTV Entertainment Studios, MTV Studios