

Dra. María-Isabel MENÉNDEZ-MENÉNDEZ

Universidad de Burgos. España. mimenendez@ubu.es. <http://orcid.org/0000-0001-7373-6885>

Dra. Marta FERNÁNDEZ-MORALES

Universidad de Oviedo. España. fernandezmmarta@uniovi.es. <https://orcid.org/0000-0002-9116-3950>

Dama contra peón: la genialidad femenina en Gambito de dama

Queen versus Pawn: Female Genius in The Queen's Gambit

Fechas | Recepción: 15/07/2022 - Revisión: 13/10/2022 - En edición: 20/10/2022 - Publicación final: 01/01/2023

Resumen

La miniserie *Gambito de dama*, protagonizada por una ajedrecista huérfana, con problemas emocionales y dependencia de los fármacos y el alcohol, fue la ficción más vista en la historia de la plataforma Netflix en 2020. En este artículo se realiza un análisis feminista de ella mediante un enfoque interpretativo y con una metodología cualitativa, con el objetivo de dilucidar hasta qué punto la serie rompe con el paradigma *mainstream* de representación femenina, caracterizado por la estereotipia sexista, el énfasis en el cuerpo y la belleza o la instrumentalización de la violencia sexual. El estudio revelará que esta ficción brinda una heroína imperfecta, que rompe estereotipos de género, aunque no exenta de algunos problemas, como la descripción de la genialidad, a caballo entre el patrón masculino y el extravío mental estereotípicamente femenino.

Palabras clave

Ajedrez; empoderamiento; feminismo; género; mujeres; Netflix.

Abstract

The miniseries *The Queen's Gambit*, whose protagonist is an orphaned chess player with emotional problems and a dependence on drugs and alcohol, was the most watched fictional drama in the history of the Netflix platform in 2020. This article develops a feminist analysis thereof with an interpretive approach and a qualitative methodology, in order to elucidate to what extent it disrupts the *mainstream* paradigm of female representation, which is characterized by sexist stereotyping, an emphasis on the body and beauty, or the instrumentalization of sexual violence. Our study reveals that the series displays an imperfect heroine who disrupts gender stereotypes, yet is not wholly free of problems, such as the description of the concept of genius, which is trapped between the male pattern and a mental deviation typically seen as feminine.

Keywords

Chess; empowerment; feminism; gender; women; Netflix.

1. Introducción

La miniserie *Gambito de dama* (*The Queen's Gambit*, Scott Frank y Allan Scott, Netflix, 2020), adaptación televisiva de la novela homónima de Walter Tevis (Random House, 1983), se convirtió en 2020 en la ficción más vista en la historia de Netflix, la plataforma de vídeo bajo demanda (SVoD) líder en el sector^[1]: 62 millones de personas la vieron en los primeros 28 días desde su estreno el 23 de octubre de 2020, posicionándose entre las diez series más vistas en 92 países distintos, en 63 de ellos como número uno (Avendaño, 2020).

Gambito de dama, nombre de una apertura de ajedrez, narra la historia de una niña prodigio (la huérfana Beth Harmon, interpretada por Anya Taylor-Joy). Sus siete capítulos, dirigidos por Scott Frank, no solo han convencido al público, sino que la ficción se ha alzado con múltiples premios, entre ellos dos Globos de Oro y dos Emmy (2021). Contó con el asesoramiento de Gari Kaspárov, campeón mundial de ajedrez, y del Gran Maestro Bruce Pandolfini, comentarista de la famosa partida Fischer-Spassky de 1972 en Reikiavik, el "encuentro del siglo" en el que se inspira la película *El caso Fisher* (*Pawn Sacrifice*, Edward Zwick, 2014). Ambos participaron en la recreación de las partidas en el tablero que se reproducen en la ficción.

La gran popularidad de *Gambito de dama* disparó la venta de la novela en la que se basa que, 37 años después de su publicación, aparecía entre los libros más vendidos en la lista de *The New York Times*. Asimismo, subieron en todo el mundo las compras de tableros, las búsquedas sobre ajedrez en Google, las inscripciones en escuelas, las altas en federaciones o el número de partidas que se juegan en línea (Ardiansyah, Surwati y Sos, 2021; Gibson y Marback, 2021). Su influencia social no hace más que aumentar: en Lexington (Kentucky, USA), localidad donde se ubica la ficción, se ha diseñado el Queen's Gambit Tour, y la ciudad aprovecha el tirón de la serie para proponer nuevas experiencias turísticas (por ejemplo, el Hotel 21c Museum ha bautizado como "The Harmon Room" una habitación temática). La prensa, por su parte, utiliza la serie como excusa para elaborar contenidos sobre ajedrez. En Latinoamérica también ha recibido una acogida muy positiva, en la que pudo influir el origen argentino de la actriz protagonista. Por ejemplo, en México fue muy celebrado el capítulo cuarto (*Medio juego*), que recrea una brillante y cosmopolita Ciudad de México en los años sesenta, aunque el rodaje de esas localizaciones en realidad se llevó a cabo en Alemania. Para las tomas del hotel Aztec Palace Hotel, de estilo *art déco*, se utilizó el teatro Friedrichstadt-Palast de Berlín, y el zoológico de Chapultepec también está recreado a partir del de la capital alemana. En Perú, la maestra de ajedrez Deysi Cori reconocía en la prensa de su país que la serie había servido para derribar mitos sobre el juego y también para impulsar su práctica, alcanzándose en 2021 un récord de inscripciones en torneos^[2].

El producto que aquí tratamos aborda dos variables que rompen con la tradición narrativa audiovisual: optar por un juego estratégico (y no uno aeróbico o de azar) y elegir a una mujer como protagonista. Además, se enfatizan en ella cuestiones habitualmente invisibles en relatos sobre ajedrez, como la importancia de los premios económicos (Marocco, 2021: 95). La originalidad de *Gambito de dama* aborda la rareza de los campeones (en la vida y en la pantalla) y, específicamente, la de ajedrecistas mujeres. Esta cualidad extraordinaria de su personaje principal—una niña pobre y huérfana de mediados del siglo XX—viene a paliar la ausencia de relatos que permitan corregir la mirada complaciente o de invisibilidad sobre las experiencias de explotación o violencia. Según Marocco (2021: 99), una historia con un protagonista como el de *Gambito de dama* tiene tanto el derecho como el deber de redimir a las víctimas.

Hay que tener en cuenta que plataformas como Netflix, HBO o Amazon Prime están utilizando la igualdad, la diversidad sexual o el feminismo como una variable de producción más (Zurian, García-Ramos y Vázquez-Rodríguez, 2021: 4). Algunas investigaciones han encontrado que los argumentos feministas y la representación femenina (más mujeres delante y detrás de las cámaras, equipos formados por mujeres, adscripción expresa al movimiento feminista) había aumentado desde 2017, cuando se popularizaron los movimientos #MeToo y #TimesUp (Garido y Zaptsi, 2021: 31). Además de su rol como plataforma de contenidos globales (Ferrera, 2020), la ficción actual está abriendo nuevas posibilidades a perfiles protagónicos femeninos que rompen tanto con la ausencia como con la representación estereotípica que había caracterizado a gran parte de los productos audiovisuales (Bernárdez-Rodal y Menéndez-Menéndez, 2021; Garrido y Zaptsi, 2021; Morejón, 2020). Así, hay que enfatizar un hecho en *Gambito de dama*: toda la historia descansa sobre los hombros de la protagonista, cuyo lenguaje corporal y gestual (sobre todo su mirada hipnótica) y elección de tiros de cámara (especialmente los primeros planos y el juego de planos/contraplanos) recuerdan a la Amélie interpretada por Audrey Tautou en *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001).

El enfoque del presente artículo se apoya esencialmente en la teoría fílmica feminista, paradigma de lo que Casetti (2005: 20) denomina "teorías de campo" ya que, de acuerdo con Colaizzi, estos acercamientos ofrecen:

una reflexión crítica y preguntas cruciales sobre la visión, la representación, la construcción de la subjetividad y de la identidad, el placer, la epistemología moderna, la cultura contemporánea, las múltiples relaciones de poder que nos marcan en tanto sujetos históricos, y sobre nuestra percepción y definición de la realidad en tanto sujetos involucrados, necesariamente, en procesos de construcción y elaboración cultural (2007: 10).

2. Marco referencial

2.1. Feminismo y teoría fílmica

Las representaciones televisivas (personajes, historias, desenlaces) permiten obtener nuevos imaginarios que sugieren modelos de comportamiento, sobre todo entre las personas más jóvenes (García-Muñoz y Fedele, 2011). De acuerdo con Sánchez, la ficción televisiva está proporcionando nuevas identidades y patrones de conducta y de relaciones que "ponen a disposición recursos simbólicos para imaginar posibilidades identitarias, comprenderlas, ponerse en el lugar del otro" (2020: 16).

Debemos entender el discurso audiovisual, siguiendo a Teresa de Lauretis, como una tecnología capaz de "controlar el campo de significación social y así producir, promover e implantar la representación de género" (1987: 18). Desde el punto de la igualdad entre hombres y mujeres, las representaciones audiovisuales de ficción pueden contribuir a la construcción de una sociedad más igualitaria (Belmonte-Arocha y Gillamón-Carrasco, 2008) a pesar de que, en general, las mujeres son representadas en un sistema de género en el que obedecen más a requerimientos de consumo que a sus propios intereses (Colaizzi, 1995: 17). En efecto, históricamente han sido los varones quienes han decidido qué representar y cómo, "en función de esquemas perceptivos y conceptuales que han proporcionado las formaciones ideológicas y sociales patriarcales" (De Lauretis, 1992: 110). Es preciso recordar que existe consenso en admitir que las representaciones audiovisuales tienen impacto en la sociedad, especialmente en las niñas y mujeres que se declaran influenciadas por los modelos que observan en las pantallas^[3].

La representación de las mujeres y de la esfera femenina en la cultura audiovisual han sido ampliamente estudiadas desde los años setenta del siglo XX, cuando surgen los estudios fílmicos feministas (Hudson, Mezzer y Moreno, 2019: 97). El artículo "Placer visual y cine narrativo", publicado por Laura Mulvey en la revista *Screen* en 1975, ha sido el más influyente de todos los que se han escrito sobre cine y feminismo, y se ha convertido en la obra seminal sobre teoría fílmica feminista. El texto, de enfoque psicoanalítico, estudia la construcción realizada en el cine clásico de Hollywood sobre la diferencia sexual, a partir de las formas de mirar. Mulvey explicó cómo los varones eran el sujeto activo, mientras que las mujeres solo eran sujetos pasivos, elementos de deseo masculino y objeto de la mirada fetichista. Esta mirada, según la autora, ha configurado la lógica audiovisual *mainstream* (Mulvey, 1975). Después de ella, entre las pioneras en este marco teórico encontramos nombres como el de Annette Kuhn (1982), que en su influyente obra *Cine de mujeres* planteaba que la ideología tiene repercusiones en la sociedad, por lo que las representaciones (entre ellas las del cine) siempre son elementos influyentes en las estructuras sociales (Kuhn, 1982: 19); o Ann E. Kaplan, que aportaría otro volumen de referencia en la disciplina (1983), *Las mujeres y el cine*, en cuyas páginas estudiaba algunos filmes a la luz de los conceptos definidos por Mulvey.

Incorporando aportaciones de disciplinas como la sociología, la semiótica, el psicoanálisis o los estudios culturales, durante el medio siglo transcurrido la literatura feminista ha ido analizando cómo las cuestiones antedichas se reproducen en el audiovisual contemporáneo, añadiendo la ficción televisiva a la cinematográfica como objeto de análisis. Si bien los estudios originales nacieron vinculados al cine, todavía hoy siguen inspirando toda la bibliografía feminista sobre representación de género: sus aportaciones se aplican a cualquier discurso visual, como la publicidad, los videojuegos o la fotografía y, por supuesto, la televisión. Esto se debe a que sus hallazgos no se agotan en la gran pantalla, sino que son aplicables a otros formatos. Aunque la literatura es cada vez más numerosa, sobre análisis específicamente televisivo y ciñéndonos al ámbito español hay que destacar trabajos elaborados desde la perspectiva de género como los de Garmendia (1998); de Miguel (2004), Galán (2007a; 2007b) o Menéndez (2006; 2008).

En este sentido, los textos contemporáneos específicamente interesados por la ficción televisiva han observado parámetros como la recepción (Lacalle, 2012), el protagonismo masculino y femenino (Menéndez y Zurian, 2014) o los roles de los personajes en función del sexo a partir de variables como la iniciativa, la toma de decisiones y la resolución de conflictos, la comunicación o las relaciones de amistad, familiares, amorosas y sexuales (Belmonte-Arocha y Guillamón-Carrasco, 2008; Ferrera, 2020; García-Muñoz y Fedele, 2011; Garrido y Zaptsi, 2021; Lacalle y Castro, 2017; Lacalle e Hidalgo-Marí, 2016; Lacalle y Gómez, 2016). También se ha abordado la existencia en las narrativas de machismo y violencia contra las mujeres, interesándose las investigaciones por la elección de miradas complacientes o críticas ante la reproducción de dichos fenómenos (Menéndez

y Fernández, 2020). La bibliografía ha encontrado una representación problemática, pues en general se construye un universo simbólico que, como ya se había observado en el cine, "vigoriza y actualiza una visión androcéntrica y patriarcal del mundo" (Aguilar, 2010: 271).

Los resultados de la abundante literatura especializada demuestran que, aunque se advierten cambios en la producción de las dos últimas décadas, sigue siendo muy evidente la existencia de sesgos de género. Estos se concretan en que, mayoritariamente, las mujeres en las ficciones audiovisuales aparecen en un número muy inferior a los varones y, además, lo hacen representando roles tradicionales y de manera estereotipada. Con frecuencia, los personajes femeninos son inestables emocionalmente, descritos a partir de su físico y menos por su intelecto y sin posibilidad de competir con varones (Graydon, 2001). La hipersexualización es habitual, sobre todo en personajes con algún poder, como las heroínas de ciencia ficción (Menéndez y Fernández, 2015: 96); el amor (idealizado y descrito a partir del mito romántico) sigue siendo el proyecto principal en los personajes femeninos (Laguarda, 2006: 148). En cuanto a la violencia sexual, esta se erotiza, se inscribe despolitizada en un contexto de amor o aparece como condición previa a su empoderamiento (Menéndez y Fernández, 2020: 211). Los papeles que más encarnan las actrices son los de víctima o prostituta (Aguilar, 2010: 264) y, habitualmente, las narrativas enfocan las relaciones entre las diferentes mujeres solo desde la rivalidad. Estos estereotipos son reforzados por elementos como el lenguaje no verbal (Martín-Sánchez, Hernández-Herrarte y Fernández-Ramos, 2020).

Finalmente, hay que señalar la aportación de Barbara Zecchi (2013), quien acuña el término *gynocine* para superar las limitaciones de conceptos como "cine de mujeres", "cine femenino" o "cine feminista". Esta propuesta es aplicable a la ficción televisiva: al desplazar el adjetivo *feminista* desde el texto hacia su interpretación, la autora reconoce que todas las obras realizadas por mujeres incorporan prácticas derivadas de su posición como sujetos subordinados u oprimidos, ampliando la mirada más allá de la dirección y aceptando la posibilidad de que los varones realicen cine feminista, idea útil para el texto audiovisual que aquí se aborda.

2.2. El universo de *Gambito de dama*: realidad y ficción

La miniserie de Netflix que nos ocupa se caracteriza por una sobresaliente ambientación. El cuidado vestuario, la excelente fotografía y el preciosismo de los decorados evocan series como *Mad Men* (Matthew Weiner, AMC, 2007-2015) o *Babylon Berlin* (Henk Handloegten, Tom Tykwer y Achim von Borries, ARD, 2017-Actualidad). Destaca también por la recreación del mundo del ajedrez (especialmente a la hora de reproducir las características de la competición) y su realidad en los años sesenta, cuando las mujeres eran una excepción en un deporte que todavía hoy es esencialmente masculino. Utilizando a veces los estereotipos –como golpear con violencia el reloj durante el juego– y otras veces falseando algunas cuestiones –como que alguien pueda triunfar como ajedrecista sin perder ninguna partida– es capaz de construir un relato lleno de dinamismo sobre una competición de tipo intelectual, *a priori* poco televisiva. El ajedrez parecía condenado a ser reflejado como un ejercicio estático, parsimonioso e incluso aburrido. Sin embargo, en *Gambito de dama* se utilizan recursos audiovisuales y narrativos, a veces hiperbólicos, que aproximan las partidas a los duelos a vida o muerte del *western*. Es significativo por su originalidad y brillantez el uso de imágenes fantásticas para ilustrar el funcionamiento de la mente de Beth Harmon. En la novela ella recrea las partidas en su cabeza, y en la ficción televisiva se proyectan, tridimensionales, en el techo de la habitación, de manera sugerente y con la capacidad de recrear gráficamente lo que es un movimiento puramente mental. Existe bibliografía sobre las relaciones entre el uso de la imaginación y el ajedrez a partir de las posibilidades espaciales (Coates, 2013: 212): para quien juega, las piezas del tablero cobran vida, no como un sistema formal abstracto sino como una presencia emocional.

Walter Tevis, autor de la novela en la que se basa la serie, fue un profesor de literatura en la Universidad de Ohio que falleció en 1984. Él explicó que se había inspirado en su propia experiencia a la hora de escribir el libro, sobre todo en lo relacionado con la adicción a los fármacos de la protagonista (Mitgang, 1983: 15). Utilizó muchos elementos reales, como partidas, estrategias de juego y sobre todo biografías, para construir a su heroína de ficción que, no obstante, no se corresponde con nadie en particular. Es por ello que páginas especializadas y docenas de reportajes de prensa se han aplicado a encontrar los nombres femeninos que podrían haber inspirado el personaje de Harmon. Entre ellos destaca el de la británica Vera Menchik (1906-1944), primera mujer en participar en un torneo masculino y campeona mundial durante quince años. Beth quizá evoca también a la georgiana Nona Gaprindashvili (1941-), que demandó en 2021 a Netflix por difamación, ya que en el último episodio (*Final*) es mencionada en una línea de guion que asegura que nunca se enfrentó a hombres (Gardner, 2021). Es cierto que la pentacampeona del mundo siempre jugó torneos mundiales con mujeres, pero sí se situó frente a varones en otras competiciones. Ambas son citadas expresamente en la obra de Tevis^[4]. La húngara Judit Polgár (1976-), denominada "la reina del ajedrez", era pequeña cuando se publicó la novela, pero podría haber tenido influencia en la versión televisiva. Fue la primera mujer en competir en el Campeonato Mundial de Ajedrez (al que acuden exclusivamente los ocho mejores del mundo), y en

2002 derrotó a Kaspárov, siendo la primera vez que una mujer lo hacía. Se puede mencionar también a la mexicana Hilda "Merlina" Acevedo (1970-), que, siendo adolescente, representó a México a nivel internacional (participaría en tres olimpiadas) y que, como Harmon, utilizaba habitualmente las mismas aperturas, especialmente la de gambito de dama. También comparte con ella que estudió ruso, probablemente pensando en sus competiciones futuras. Con todo, y aunque minoritarias en un deporte masculinizado, las mujeres siempre han jugado al ajedrez. Es conocida la historia de Madame de Rémusat (1780-1921), quien lo hacía con Napoleón (Gómez y Patiño, Blanco y Menéndez, 2021).

Desde el punto de vista simbólico, la obra está claramente delimitada por la intertextualidad con el propio ajedrez, sus jugadas, nombres y rituales: como se ha dicho, *gambito de dama* es un tipo de apertura, y los títulos de los siete capítulos de la miniserie siguen el orden de una partida. Hay que tener en cuenta que un gambito siempre es un ofrecimiento material a cambio de una ventaja. En el gambito de dama se trata de abrirle el camino a la reina (la pieza más poderosa: puede moverse ilimitadamente por todo el tablero y en cualquier dirección) mediante el ofrecimiento del peón, propiciando una partida donde las negras atacarán la dama de las blancas, aprovechándose de su superioridad numérica. Sin embargo, a diferencia del resto de jugadas que comparten el nombre, en el de dama las blancas pueden recuperar fácilmente la igualdad numérica. Es decir, es un falso gambito.

Este juego dentro del juego existe tras la trama de la serie de Netflix, como primero lo estuvo en el libro de Tevis. El gambito o apertura, en esta ficción, sugiere la posibilidad de una nueva mirada (o apertura) a cuestiones como las adicciones o la política (la Guerra Fría es el escenario geopolítico en el que se encuadra la historia). El personaje de Beth Harmon se enfrenta a lo largo del relato a diferentes opciones (o gambitos) que debe aceptar o rechazar, tanto en la vida como en el juego. El gambito nos habla también del sacrificio que la protagonista está dispuesta a aceptar para conseguir ser la mejor jugadora de ajedrez (y que da nombre al propio relato).

3. Objetivos e hipótesis de investigación

La hipótesis de este trabajo propone que la miniserie de Netflix elabora un discurso de autonomía y superación personal imbricado en una representación femenina que rompe con la estereotipia de género, lo que le confiere un gran interés para el análisis feminista. Así, *Gambito de dama* sugiere un paradigma útil para las prácticas de empoderamiento femenino y para avanzar en la construcción de imaginarios más igualitarios, habitados por mujeres inteligentes y con sus propios proyectos. Asimismo, plantea la posibilidad de construir heroínas imperfectas y complejas, tal y como ocurre entre los héroes masculinos. El análisis revelará que, a diferencia de los resultados habituales en la literatura académica sobre representación femenina, encontraremos un personaje atípico desde el punto de vista de género y del paradigma de representación *mainstream*, caracterizado por lo que no es y/o por lo que no le ocurre. Harmon no sufre violencia sexual, no se enfrenta a otras mujeres en relaciones de rivalidad, no se define a partir de su situación de partida como víctima del abandono y la ausencia de afecto, no forma parte de un relato atravesado por el amor romántico o la dependencia de un varón, no es instrumentalizada a partir de dimensiones eróticas o corporales, no destaca o triunfa por su belleza y sí por su intelecto y, finalmente, no establece una relación negativa o de competición con su madre.

Sintetizando lo anterior, el presente artículo propone un objetivo general (O1) interesado por determinar si la representación femenina de *Gambito de dama* ofrece una representación positiva de las mujeres con talento, partiendo de la hipótesis inicial ya descrita. Además, como objetivos secundarios se plantea: (O2) determinar la existencia de heroínas femeninas que no responden al estereotipo que protagoniza la mayoría de las producciones audiovisuales; (O3) establecer las variables de diferencia respecto a la representación de otras heroínas de la ficción; (O4) demostrar la ausencia de tropos sobre el protagonismo femenino sobre violencia sexual, amor romántico o rivalidad femenina.

4. Metodología

Amanda D. Lotz (2001: 31) argumenta que, para que un producto audiovisual pueda definirse como feminista, es necesario que reproduzca relaciones que empoderan a las mujeres, que ofrezca una conceptualización plural del género y la sexualidad, que represente estrategias feministas como respuesta a situaciones de opresión y/o que muestre los retos de las mujeres a partir de su capacidad de superación. Para validar la hipótesis planteada, en este artículo se construye un diseño metodológico cualitativo que permite satisfacer las necesidades de conocimiento de la sociedad desde el punto de vista de la igualdad entre los sexos y a través de un enfoque feminista. En este sentido, hay tres técnicas principales para examinar la inclusión de contenidos feministas en las series de televisión (Lotz, 2001): el análisis de la representación de los personajes femeninos, la observación de las estrategias narrativas relacionadas con cuestiones feministas y la aparición del feminismo como tema en sí mismo. Aquí nos interesamos por las dos primeras y, de acuerdo con Puleo (2007: 17-26), cuyas aportaciones siguen Menéndez y Fernández (2020), ofrecemos un enfoque interpretativo a partir de variables de análisis

como el estatus de género, las normas y sanciones en función del sexo, los estereotipos o los discursos de legitimación. Se siguen de esta forma propuestas metodológicas ya probadas en textos como los de Mateos-Pérez y Ochoa (2016), Zurian y Herrero (2014) o Menéndez y Fernández (2020).

La investigación, por consiguiente, utiliza un enfoque interpretativo y una metodología cualitativa (Vallés, 1999) y, comparte las conclusiones de Azahra, Rifai y Arindawati (2021), quienes afirman que *Gambito de dama* rompe con cinco mitos habituales en las series dramáticas: mujeres consideradas inferiores, caracterizadas como personajes débiles, objetos sexuales, instrumentalizadas para aumentar el consumo y/o molestas con y para los varones. En la serie de Netflix aquí analizada, el sexismo aparece de manera clara a través de esos cinco tropos (por ejemplo, cuando el conserje del orfanato no quiere enseñar a la protagonista a jugar al ajedrez en razón de su sexo), pero el personaje de Harmon es capaz de superarlo mediante el uso de su inteligencia.

Tabla 1. Variables de análisis según la literatura especializada

V1. Variables para definir un producto audiovisual como feminista (Lotz)	V1.1. Reproduce relaciones que empoderan a las mujeres	T1. Técnicas para estudiar las variables (Lotz)	T1.1. Análisis de la representación de personajes femeninos		
	V1.2. Ofrece una conceptualización plural del género				
	V1.3. Representa estrategias feministas como respuesta a la opresión				
	V1.4. Muestra los retos de las mujeres a partir de su capacidad de superación				
V2. Variables de género (Puleo/Menéndez y Fernández)	V2.1. Estatus de género		T1. Técnicas para estudiar las variables (Lotz)	T1.2. Análisis de las estrategias narrativas relacionadas con cuestiones feministas	
	V2.2. Normas y sanciones en función del sexo				
	V2.3. Estereotipos de género				
	V2.4. Discursos de legitimación				
V3. Tropos en la construcción de personajes femeninos en series dramáticas (Azahra, Rifai y Arindawati)	V3.1. Mujeres consideradas inferiores			T1. Técnicas para estudiar las variables (Lotz)	T1.3. Aparición del feminismo como tema
	V3.2. Mujeres caracterizadas como personajes débiles				
	V3.3. Mujeres representadas como objetos sexuales				
	V3.4. Mujeres instrumentalizadas para promover el consumo				
	V3.5. Mujeres molestas con y para los varones				

Fuente: elaboración propia.

Los epígrafes anteriores han realizado una exposición informativa sobre la propia obra televisiva (contextualizada con elementos tanto de producción como de su contexto social y su referente literario), a la que sigue ahora el trabajo de campo que recoge las variables de análisis más significativas extraídas de la literatura especializada (Tabla 1) y enriquecidas con interpretaciones producidas desde la explotación. Para ello, se han visionado los siete capítulos que configuran el producto audiovisual y se ha consultado la obra literaria en la que se basa.

5. Resultados

5.1. A propósito de la genialidad

"I would say it is much easier to play chess without an Adam's apple."

Beth Harmon, *The Queen's Gambit*

Nos interesa, en primer lugar, responder a la pregunta sobre si *Gambito de dama* reproduce o no las representaciones tradicionales de las mujeres y lo femenino en la ficción audiovisual. Del visionado de los siete capítulos –atravesados por la resiliencia de la protagonista y su construcción como mujer independiente, inteligente y asertiva– se infiere que rompe con el estereotipo femenino habitual en las industrias culturales. En este sentido, el ajedrez ha de contemplarse como un juego de hombres, guerreros que incorporan los estereotipos sobre la masculinidad a través de los ejércitos de piezas blancas y negras (Ghozlan, 2021: 87).

Para Shivani Menon (2020), el protagonismo de Harmon ofrece autenticidad sin forzar la aparición de un feminismo que simplemente existe, constituyendo la antítesis del patriarcado. Desde el inicio de la historia, cuando participa en su primera competición y le indican que debe enfrentarse a otra jugadora, se intuye que su camino no será fácil. Beth Harmon desmontará el sexismo mediante su intelecto, "peleando desde un tablero de 64 casillas" (Menon, 2020: párr. 4). En *Gambito de dama* no hay duelos verbales, ni tampoco Harmon necesita poder físico como otras heroínas audiovisuales, por ejemplo Amalia True en *The Nevers* (Joss Whedon y Philippa Goslett, HBO, 2021), quien goza de habilidades extraordinarias para la lucha cuerpo a cuerpo; o Sameen Shaw en *Person of Interest* (Jonathan Nolan, CBS, 2011-2016), que es igual de dura que el personaje masculino de acción en su serie, el inexpresivo John Reese. Harmon es, simplemente, una mujer decidida y audaz, recorrida por una gran ambición que en ningún momento implica negatividad, lo que sugiere un feminismo intrínseco.

Es relevante que, a diferencia de lo que suele ocurrir en la cultura popular, en *Gambito de dama* se rompe con el tropo de la falta de atractivo (o de feminidad normativa) de las mujeres inteligentes (Menon, 2020: párr. 5). Esta cuestión es especialmente importante en la versión audiovisual por la propia elección de la actriz, una mujer normativa corporalmente, enfatizada por los ángulos de cámara y los primeros planos. También porque, una vez que el personaje abandona la niñez, cuando frecuentemente se menciona su falta de belleza (en la versión literaria se la define con el término *plain*, especialmente por su nariz, piel y color del cabello), se convierte en una mujer de indudable atractivo, algo enigmática, bien vestida, siempre impecable. Esto es así hasta el punto de que es algo que se ha problematizado (Hallet, 2021: 6), fundamentalmente por dos razones: en primer lugar, porque existe una imagen demasiado perfecta del personaje, por ejemplo, tras un episodio de borrachera o una noche sin dormir, cuando la cámara la muestra perfectamente vestida y peinada. Por otro lado, y como ya se ha mencionado, porque la versión televisiva abandona la descripción que la novela hace de ella como mucho menos atractiva. Con todo, su belleza se observa, pero apenas es nombrada en el relato, y el criterio corporal o la sexualización no forman parte de ninguna escena.

El énfasis en la razón y el talento explica la afirmación de algunas autoras que proponen que Harmon encarna el arquetipo de *sabia* (Garrido y Zaptsi, 2021: 26). Está claro que tiene una mente privilegiada a pesar de sus problemas de adicción al alcohol y los fármacos, y es por lo tanto la suya una representación infrecuente en los relatos audiovisuales. Tanto la adicción (elemento estereotípico con el que se elabora la vulnerabilidad de los varones) como la excepcionalidad creativa o intelectual se reservan para personajes masculinos que no pierden valor ni consideración aun cuando estén ebrios. Consciente de la inusual cualidad que posee, la propia Harmon se preocupa por su posible pérdida de talento ante el abuso de sustancias, pero el relato no juzga sus adicciones ni las convierte en un elemento de rechazo de un personaje que, a pesar de su caída a los infiernos, mantiene la dignidad, así como el respeto del resto de personas.

Mientras que los problemas de salud mental y las adicciones de la protagonista desmitifican la idea de que el éxito garantiza la felicidad, nos explica Menon, su amiga Jolene (interpretada por Moses Ingram y que aparece como una persona equilibrada y feliz), rompe con el estereotipo de la *angry black woman* (Menon, 2020: párr. 9), aunque lo hace a consta de representar otro: el de la mejor amiga (Evans, 2021: 23) o *magical negro*⁵¹. Así pues, la autenticidad en la representación es una variable de feminismo incontestable. No está de más recordar que el autor de la novela, Walter Tavis, explicó en algunas entrevistas que su personaje era un homenaje a las mujeres cerebrales (Mitgang, 1983: 15). La elección de esta protagonista, en el contexto del feminismo de los años sesenta y del sexismo inherente tanto al periodo de la Guerra Fría como al propio mundo ajedrecístico, es un acto político que permite leer el texto como feminista.

La construcción de Beth Harmon como extraordinaria intelectualmente cae en ocasiones en el *mito del genio solitario*: personajes disfuncionales incapaces de gestionar el éxito o incluso la simple vida cotidiana. Marion Hallet (2021) considera que se trata de una versión femenina de este mito masculino de la cultura europea decimonónica, combinado con el mito contemporáneo del superhéroe estadounidense. Para ella, si bien este elemento puede entenderse como subversivo, también lo convierte en una fantasía. Como ocurre con Sherlock Holmes en la serie *Sherlock* (Steven Moffat y Mark Gatiss, BBC, 2010-2017), el talento del/de la protagonista es tan poderoso que roza lo sobrenatural, algo enfatizado por las imágenes que muestran el funcionamiento de la mente de Beth, al estilo de lo que ocurre en *The Good Doctor* (David Shore y Daniel Dae Kim, Sony/ABC, 2017-actualidad), cuyo protagonista es autista y tiene el Síndrome Savant o del sabio. Como les ocurre a estos personajes de varón, las características obsesivas y las tendencias antisociales de Harmon forman parte también de esa construcción del genio. Sin embargo, y a pesar de lo que ella considera un sexismo ambivalente, Hallet (2021: 4) describe algunas características del mito del genio solitario que son relativizadas en *Gambito de dama*: en primer lugar, la autonomía, que en algunos momentos del relato es sustituida por la compañía de otros o la colaboración en el entrenamiento, poniendo fin al casi inevitable principio individualista de la sociedad actual. Por otra parte, se desacredita la idea de que los trastornos

mentales son intrínsecos a la genialidad: las adicciones de Beth Harmon son claramente adquiridas y no innatas, fruto de su trauma y del abandono. El genio no es la causa de los hábitos autodestructivos de la protagonista, sino más bien el refugio. En tercer lugar, la serie rompe con la idea de que el genio no necesita mejora o instrucción: por mucho que la protagonista tenga un gran talento, no podrá ser la campeona que desea sin estudio y entrenamiento. Es decir, en *Gambito de dama* el genio existe, pero va unido a la colaboración, el esfuerzo y la gestión de las adicciones.

En el mismo sentido, Albertini (2021: 243) destaca que la miniserie de Netflix aborda las relaciones de trauma relacional y su paralelismo con los movimientos de ajedrez en un universo que es obsesivo y masculino por definición. El ajedrez, explica esta autora, construye un mundo de mitos, reglas, prácticas y rarezas donde cada ajedrecista tiene un estilo propio que el resto estudian en sus libros. Así, hay movimientos y estrategias que se conocen y emulan en las partidas porque el objetivo es ganar. Para ello se requieren tanto la obsesión como el estudio de los rivales y la capacidad de predecir los movimientos. Entre ajedrecistas, el error aparece como algo fatal, y aprender a cometer equivocaciones es un proceso difícil que Harmon también debe transitar. De acuerdo con Marocco (2021: 94), la miniserie es capaz de (de)construir los vínculos entre racionalidad e imaginación, ampliando el talento algebraico de Harmon como un apéndice de su propio imaginario a través del que elabora, cada noche, las estrategias de las partidas, en ese estado entre el sueño y la vigilia que la campeona alimenta con el consumo de fármacos.

Es relevante, no obstante, que en *Gambito de dama* la protagonista será rescatada de su particular infierno (encarnado en sus adicciones), no por un príncipe azul o un caballero maravilloso, como suele suceder en los relatos audiovisuales *mainstream*, sino por su amiga del orfanato, una sensata mujer que ha sabido construir su proyecto de vida a pesar de sus condicionantes de partida como huérfana afroamericana. Aparece, por tanto, un elemento intrínseco a la mirada feminista: la sororidad o la relación de complicidad, empatía y apoyo entre mujeres, aunque, como ya se ha destacado, mediante la utilización del estereotipo del *magical negro*.

5.2. Construyendo una heroína: la independencia de Beth Harmon

La heroína de *Gambito de dama* sobrevive en un contexto hostil, desde su llegada al orfanato tras la muerte de su madre hasta su desarrollo en el mundo profesional del ajedrez, un ecosistema de hombres. La pequeña asustada que aparece al inicio de la historia, la preadolescente adoptada por un padre que no tiene interés alguno en ella, la joven nuevamente huérfana que debe afrontar la soledad, y finalmente la jugadora que se desenvuelve en un espacio de varones con los que comparte alcohol y drogas, anticipaban la aparición de una protagonista estereotípica, básicamente víctima, obligada a crecer y hacerse fuerte a partir de la violencia infligida. Sin embargo, en *Gambito de dama* –y esta es una de las variables que permite asegurar su mensaje emancipador– no se produce ninguna de las circunstancias que suelen rodear a las mujeres de la ficción audiovisual.

En particular, hay que destacar la relación con los varones: no existe el mito del amor convencional ni se ofrece una sexualidad implicada en un contexto romántico. De hecho, las relaciones afectivas que establece Harmon nunca son centrales para la historia, apareciendo como tramas secundarias y con poco peso narrativo. Además, no hay rastro de violencia sexual, cuestión que, para las audiencias acostumbradas a su casi hegemónica aparición en las historias con personajes femeninos, se percibe como una profecía (no cumplida) que planea sobre cada episodio en el que la protagonista se enfrenta a un contexto potencialmente lesivo para su integridad. De acuerdo con Barjola (2018), la amenaza se construye en las audiencias mediante el terror sexual que forma parte de la socialización de las mujeres. Un sentimiento de peligro que sobreviene en determinadas circunstancias en las que no está ocurriendo nada, pero que encienden la alarma del terror sexual. Se trata, explica Barjola, de "un determinado saber sobre la violación, inscrito en la memoria del cuerpo de las mujeres" (2018: 263).

La ficción, especialmente la televisiva, parece recrearse en la reproducción de cuerpos femeninos que son abusados sexualmente en un relato que erotiza dichas agresiones (Glynn, 2012: 161). Sin embargo, a lo largo de su carrera Beth Harmon no tiene que enfrentarse a situaciones de sexismo expreso ni de acoso, rompiendo con la tradición de los discursos audiovisuales incapaces de construir relatos de empoderamiento femenino si antes la protagonista no sufre violencia sexual o si no padece toda una lista de agravios como precio para convertirse en líder (Menéndez y Fernández, 2020: 220). De hecho, el personaje establece una relación de complicidad con los muchachos que la rodean en el mundo del ajedrez, conservando su autonomía y su feminidad.

En la ficción de Netflix cabe subrayar también que la protagonista se construye desde el trauma y la soledad, con un inicio descorazonador para una criatura que es enviada, tras la muerte de su madre biológica, al hogar de niñas Methuen, un orfanato con pocos recursos y ningún interés por el desarrollo emocional de las internas. Sin embargo, ella es capaz de sobreponerse mediante su ambición y la enorme curiosidad que deposita en el juego de ajedrez, que conoce a través de William Shaibel

(interpretado por Bill Camp), el conserje de la institución. El tablero es el recurso que Harmon utiliza para refugiarse y, dada su competitividad, se convertirá en un proyecto de emancipación y éxito, aunque con ciertos fines de obsesión. Beth no volverá a tener miedo a la soledad, algo que se observa cuando ya es adolescente y, sobre todo, cuando pierde (otra vez de forma prematura) a su madre adoptiva, Alice Harmon (interpretada por Chloe Pirrie).

El ajedrez es la base del proyecto de autonomía de un personaje que no solo puede contemplar un futuro profesional a partir de lo que parecía una afición, sino que alcanza el éxito y el prestigio con relativa rapidez. Algunos textos han conceptualizado este recorrido de la protagonista como una nueva Helena de Troya, capaz de enfrentarse a sus fantasmas a pesar de las debilidades que, en este caso, tienen que ver con sus adicciones, culpables de un comportamiento autodestructivo que pone en riesgo su futuro tanto profesional como personal. Hay que recordar que la novela de Tevis comienza con un extracto de un poema de Yeats sobre Helena, mujer genial y hermosa en el silencio (Hossain, 2021: 1115).

En *Gambito de dama* tampoco se explota la idea de no ser como el resto de las mujeres, elemento que la podría convertir en excepcional y, por consiguiente, incapaz de construir un modelo a seguir por otras y que, sobre todo, podría alimentar la idea patriarcal de rivalidad femenina. Según evoluciona la ficción observamos cómo mejoran tanto el aplomo como el aspecto de Harmon. El dinero que gana jugando le permite comprarse cosas, especialmente ropa o elementos para decorar el hogar, en un proceso que indica la normalidad de su crecimiento como mujer que, aun siendo muy diferente al resto de niñas/jóvenes que la rodean, no hace que deje de ser una más. De hecho, aunque los personajes femeninos con peso en la serie no son muy numerosos, sí se asiste al establecimiento de la relación de cooperación y afecto que ella establece con otras: especialmente con Jolene, su compañera del orfanato y, sobre todo, con su madre adoptiva, a cuyo hogar es enviada siendo preadolescente y con quien llega a desarrollar un vínculo de camaradería, reciprocidad y sincero afecto. Así, en *Gambito de dama* no se instrumentaliza la rivalidad femenina, frecuente estrategia patriarcal que protagoniza muchos relatos, y en particular no se construye un lazo negativo con la madre.

5.3. La mirada patriarcal: debilidades desde el punto de vista de género

Las dimensiones abordadas en los epígrafes anteriores reportan una representación, la de la heroína de *Gambito de dama*, que rompe con la construcción estereotípica de las mujeres en la ficción audiovisual, especialmente por su elaboración de la genialidad femenina, sus relaciones de cooperación con hombres y mujeres y su búsqueda de un proyecto propio como valor central en la evolución del personaje. En cuanto a las estrategias narrativas, las que se han recogido hasta aquí articulan la resiliencia de una protagonista que es capaz de superar el trauma, elegir relaciones que permiten su crecimiento y empoderamiento, así como de superar tropos sexistas sobre el género y la sexualidad.

No obstante, también es posible señalar variables contradictorias que nos devuelven al concepto de *sexismo ambivalente* (Glick y Fiske, 1996) que ya recogíamos en Hallet en el epígrafe 5.1. y que hacen menos creíble el relato. Por ejemplo, Harmon mantiene relaciones sexuales con varones con los que no establece un vínculo romántico (aunque sí de complicidad y cooperación), siempre desde su propia capacidad de decisión y sin sacrificar su autonomía. Son relaciones poco afectivas, que no interfieren en su proyecto profesional ni en su ambición como jugadora, estableciendo una condición novedosa de la propia sexualidad. Este elemento para Hallet no es positivo, ya que lo considera una masculinización del personaje, que estaría adoptando pautas más frecuentes en los hombres. La lectura de Hallet es problemática porque, si bien existen opciones que socialmente se consideran masculinas (la carrera por encima de los proyectos personales, la sexualidad desvinculada del amor o el compromiso), no deja de ser una aceptación de los propios estereotipos sexistas –además de caer en cierto esencialismo– no aceptar que una protagonista elija proyectos que históricamente se han contemplado adecuados únicamente para los varones.

En las relaciones de Beth Harmon con los hombres, y más específicamente con los campeones de ajedrez, aparece otra cuestión a problematizar: la miniserie no es realista porque no recoge las tensiones que surgen en la vida cotidiana cuando una mujer triunfa en un mundo masculinizado. Es decir, el malestar o el enojo patriarcales no aparecen por ningún lado en *Gambito de dama*. Si bien la historia de éxito de la protagonista permite frustrar narrativas sexistas, es poco probable que esto pudiera suceder en el mundo del ajedrez de los años sesenta. Lamentablemente, las mujeres no adquieren respeto social y prestigio solo con su talento (Hallet, 2021: 6). El sexismo sistémico no aparece en la miniserie, y con ello se pierde la posibilidad de discutir las experiencias reales de las mujeres de éxito en las esferas de poder masculinas que las excluyen.

Otro aspecto problemático es la existencia de la *male gaze* (Mulvey, 1975). Los creadores del relato audiovisual –Scott Frank y Allan Scott, dos hombres– incorporan cierto sesgo de género, especialmente

en la representación de la belleza de la protagonista, una mujer muy blanca y muy delgada, siguiendo los estándares de belleza femeninos de la sociedad contemporánea. Hay que resaltar, en todo caso, que no existe sexualización en esa apariencia, aunque sí una reproducción de los cánones estéticos que operan en la cultura audiovisual actual. Es obligado recordar aquí que por el contrario sí se sexualiza a su amiga Jolene que, como se ha explicado, es afroamericana, y a quien al principio de la historia sí se deja caer en el estereotipo de la sexualidad considerada excesiva, reproduciendo el tropo racista de la hipersexualización de las mujeres de color⁶¹.

Junto a la descripción física, otra cuestión con potencial de mejora para conseguir un relato auténticamente libre de mandatos patriarcales tiene que ver con la dependencia de Harmon del alcohol y los fármacos. Esta cuestión normaliza la posibilidad de una heroína imperfecta (incluso una antiheroína), tal y como ocurre con los varones del audiovisual, a quienes se les permite esa vulnerabilidad sin menoscabar su autoridad o prestigio, o que son contruidos como personajes complejos por su ambivalencia. Es el caso, por ejemplo, del doctor Gregory House, que es adicto a la vicodina (*House M. D.*, David Shore, Fox, 2004-2012), o de Donald Draper, bebedor y fumador empedernido (*Mad Men*, Matthew Weiner, AMC, 2007-2015). En *Gambito de dama* a Beth se le permite ser adicta sin cuestionar su integridad. Sin embargo, algunas lecturas advierten que, en el caso de las mujeres, siempre existe el riesgo de situar el personaje en el estereotipo de la *mujer desviada* y no de una protagonista compleja, con sus debilidades y fortalezas. Al respeto, hay que recordar que en nuestra cultura pervive el tropo de la *mujer loca*, entendiendo como tal a aquella que desafía las normas, que es castigada por el sistema y que mediante prácticas autodestructivas se convierte en una víctima incapaz de escapar de los mandatos de género.

6. Discusión y conclusiones

Seguendo las aportaciones de Mateos-Pérez y Ochoa, este artículo ha elegido una estrategia de análisis "relacional y dinámica de la representación de género, más que una identificación de estereotipos de personajes femeninos y masculinos", fórmula muy común en la literatura especializada en ficción televisiva. Esta aproximación nos ha permitido, tal y como sugieren en su texto, "profundizar en las dinámicas que producen en el relato estas representaciones" (Mateos-Pérez y Ochoa, 2016: 57) y acercarnos de manera tanto innovadora como rigurosa al objeto de estudio. Nuestro trabajo demuestra, según las variables descritas por Lotz (V1.1.; V1.2.; V1.3. y V1.4) que el relato puede describirse como una obra feminista o, como mínimo, de interés para el análisis fílmico feminista por su propuesta emancipadora y su representación positiva del talento femenino.

Mencionar representaciones evoca el concepto de teorías de campo que permiten acercamientos muy variados: desde el análisis de las formas de representación a la posición y situación de la audiencia receptora, pasando por el papel del medio como actor político o la reconstrucción de la historia, entre otros (Casetti, 2005: 24). Aquí lo hemos llevado a la práctica mediante categorías específicas de género y otras que parten de los tropos comunes en la ficción dramática a la hora de elaborar personajes femeninos (V2.1.; V2.2.; V2.3.; V2.4.; V3.1.; V3.2.; V3.3.; V3.4. y V3.5.). Con estos instrumentos hemos puesto énfasis en la lectura de las políticas de representación de lo femenino a partir de un elemento poco estudiado: la genialidad, atributo infrecuente en las protagonistas de la ficción audiovisual e incluso literaria. Esta genialidad ha permitido leer el personaje de Harmon como un elemento novedoso y disruptivo: propone que una mujer no debe ser el resultado de los mandatos de género de una sociedad donde el poder todavía se reserva a los varones.

Esta imagen de Beth Harmon, que responde al objetivo principal O1, se elabora en dos planos: por una parte, sin convertirla en enemiga de las mujeres, siendo capaz de despertar la empatía en las audiencias que han seguido la historia con interés (tal y como refleja su éxito de visionados), pero también sin construirla a la imagen y semejanza de un varón, aunque sí asuma algunas de las cualidades consideradas masculinas para alcanzar el éxito y sobrevivir como un sujeto autónomo en un espacio poco abierto a la presencia de las mujeres como es el ajedrez y, más específicamente, el de los torneos de los años sesenta.

Nuestra lectura se nutre de la propuesta de Zurian y Herrero (2014) de metodología transdisciplinar, que sin abandonar el paradigma teórico y la exposición narrativa, va más allá del uso de categorías de análisis empíricas o estudios positivistas. El sistema elegido, en constante diálogo entre disciplinas, ha permitido extraer conclusiones sobre la representación femenina que dan respuesta al objetivo O2, interesado por cómo la ficción de Netflix ha construido el talento femenino. Harmon es una heroína imperfecta, y esto es parte del valor de un personaje dotado de múltiples aristas de personalidad, con defectos y virtudes y, sobre todo, guiado por un sueño de éxito apoyado en su inteligencia y capacidad de esfuerzo. La protagonista nunca es tratada como inferior a nadie, especialmente a los hombres, situación muy evidente en sus inicios en la competición, masculina casi exclusiva. Ni siquiera cuando sus adicciones la hacen llegar a pulsar sus propios límites pierde su dignidad y capacidad de decisión. Como consecuencia, no es posible leerla como un personaje débil, más allá

de sus contradicciones, errores y defectos. De hecho, estos aparecen más bien como fruto de su autonomía y fuerza de acción.

Abordando los discursos de legitimación que menciona Puleo (V2.4.), la serie normaliza que las mujeres pueden ser fruto de sus propios proyectos, tal y como se retrata siempre a los hombres, a quienes se anima a luchar para hacerlos realidad. En la producción de Netflix analizada, la ajedrecista es construida con características de personalidad y talento que casi siempre se reservan a los personajes masculinos (V2.2.): segura de sí misma, capaz de valerse por sí sola, independiente y racional. Ello permite sostener que rompe con la estereotipia tan analizada en la literatura especializada (V3).

Apoyándonos en las categorías sobre análisis feminista de los textos audiovisuales, en *Gambito de dama* encontramos un personaje que no encaja en el patrón convencional de heroínas dramáticas, dando así respuesta al objetivo O3, cuyo interés era identificar las variables de diferencia. En particular hay que resaltar que el relato no cae en la tentación de convertirla en víctima, a pesar de que, debido a su pasado como huérfana y a su presente como adicta a sustancias, podría fácilmente haberlo hecho. Tampoco aparece la violencia sexual, una amenaza casi inevitable en las historias de mujeres que elaboran las industrias culturales y que las espectadoras conocen bien por su socialización en la cultura del terror sexual. Y no es menos importante la no existencia de rivalidad entre mujeres o de tensión en la relación madre/hija. Gracias, entre otras cosas, a esas cuestiones que no aparecen, la miniserie permite construir un proyecto de vida apoyado en la ambición y la inteligencia, un protagonismo rotundo del talento y la genialidad de Beth que, pese a sus sombras, es capaz de perseguir un sueño y alcanzarlo, elementos todos ellos más afines a los relatos de héroes masculinos.

El objetivo O4 demuestra que en esta ficción no se ha utilizado ninguno de los tropos que protagonizan el audiovisual. Por ejemplo, Beth nunca es retratada como un objeto sexual. Aunque la ficción nos ofrece una belleza normativa (más hermosa que la protagonista de la versión literaria), este atractivo nunca es instrumentalizado ni explotado. Tampoco las relaciones que establece con los hombres se basan en esta dimensión: los amigos de Harmon la respetan por su inteligencia y su capacidad en el juego y, cuando deciden ayudarla para que gane el principal torneo, lo hacen movidos tanto por el afecto como por el respeto, pero nunca por la condescendencia o el paternalismo. Si la literatura sobre análisis fílmico feminista ha demostrado que las protagonistas de las ficciones suelen ser utilizadas más como un elemento de consumo (V3.4.), en el caso de *Gambito de dama* la elección del énfasis en el talento es un hecho incontestable que rompe con las habituales pólifcas de representación de género.

Finalmente, y probablemente de manera algo utópica dada la época en que se desarrolla la historia, Harmon nunca es el típico personaje femenino situado para dar el contrapunto a un protagonismo masculino que se siente molestado, irritado, interrumpido, entretenido o desviado de sus principales fines por su presencia (V3.5.). La lectura que provee la ficción es rotundamente autónoma y parte del establecimiento del talento y la capacidad de superación de la protagonista.

Este trabajo contiene las limitaciones propias de las ciencias sociales, que hacen difícil obtener respuestas cerradas a fenómenos complejos. No obstante, la escasez de literatura sobre esta ficción de producción reciente abre múltiples líneas de futuro. Aquí hemos señalado la posibilidad de profundizar en el tropo del *magical negro* y también en el análisis del personaje de Jolene desde una perspectiva interseccional que discuta el estereotipo de la *angry black woman* y/o el de Jezabel, pero sin duda existen otras dimensiones con margen de ampliación, entre ellas las debilidades desde el punto de vista de género que también hemos señalado. Con todo, estamos de acuerdo con los discursos que reclaman que la producción audiovisual contemporánea debe construir más personajes como el que protagoniza *Gambito de dama*, que rompan con la representación estereotípica fruto del sistema patriarcal y contribuyan a la discusión académica sobre las mujeres y sus imaginarios. En particular, es necesario terminar con la infrarrepresentación de mujeres inteligentes.

7. Contribución específica de cada persona autora

Contribuciones	Firmantes
Concepción y diseño del trabajo	Firmante 1
Búsqueda documental	Firmante 1, Firmante 2
Recogida de datos	Firmante 2
Análisis e interpretación crítica de datos	Firmante 1, Firmante 2
Revisión y aprobación de versiones	Firmante 1, Firmante 2

8. Referencias bibliográficas

- Aguilar, P. (2010). La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido. En F. Arranz (Dir.), *Cine y género en España* (pp. 211-274). Cátedra.
- Albertini, V. (2021). The therapist's gambit – Riflessioni psicoterapeutiche e didattiche sulla serie 'La Regina degli scacchi'. *Ricerca Psicoanalitica*, XXXII(1), 243-246. <https://doi.org/10.4081/rp.2021.527>
- Ardiansyah, A. G., Surwati, C., & Sos, S. (2021). Diskriminasi perempuan dalam bidang olahraga pada film serial The Queen's Gambit. *Jurnalkommas*, 1.
- Avendaño, T. (2020). 'Gambito de dama' es la miniserie más vista de Netflix, con reproducciones en 62 millones de hogares. *El País*. <https://cutt.ly/SEKRNyQ>
- Azahra, R., Rifai, M., & Arindawati, W. A. (2021). Representasi seksisme dalam serial drama Netflix The Queen's Gambit dari pandangan Roland Barthes. *Jurnal Spektrum Komunikasi*, 9(1), 24-44. <https://doi.org/10.37826/spektrum.v9i1.157>
- Barjola, M. (2018). *Microfísica sexista del poder*. Virus.
- Belmonte-Arocha, J., & Guillamón-Carrasco, S. (2008). Co-educating the Gaze against Gender Stereotypes in TV. *Comunicar*, 31, 115-120. <https://doi.org/10.3916/c31-2008-01-014>
- Bernárdez-Rodal, A., & Menéndez-Menéndez, M. I. (2021). Ageing and the Creative Spirit of Women in the Audiovisual Market: The Case of *Olive Kitteridge* (2014). *International Journal of Communication*, 15, 563-580.
- Brown, D. L., White-Johnson, R., & Griffin-Fennell, F. D. (2013). Breaking the chains: examining the endorsement of modern Jezebel images and racial-ethnic esteem among African American women. *Cult Health Sex*, 15(5), 525-539. <https://doi.org/10.1080/13691058.2013.772240>
- Burke, C. (2019). Black Women and the New Magical Negro. In M. A. Reid (Ed.), *African American Cinema through Black Lives Consciousness* (pp. 233-254). Wayne State University Press.
- Casetti, F. (2005). *Teorías del cine (1945-1990)*. Cátedra.
- Coates, P. (2013). Chess, Imagination, and Perceptual Understanding. *Royal Institute of Philosophy Supplement*, 73, 211-242. <https://doi.org/10.1017/S1358246113000258>
- Colaizzi, G. (1995). Introducción. En Colaizzi, G. (Ed.), *Feminismo y teoría fílmica* (pp. 9-35). Episteme.
- Colaizzi, G. (2007). *La pasión significativa. Teoría de género y cultura audiovisual*. Biblioteca Nueva.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Cátedra.
- De Miguel, C. (2004). *La identidad de género en la imagen televisiva*. Instituto de la Mujer.
- Evans, B. (2021). Netflix, Quarantine, and Chill: An Analysis of Black Female Representation on 2020 Netflix Original Streaming Movies. *XULAnEXUS*, 18(1), 1-23.
- Feix, T. (2021). *Valuing Digital Business Designs and Platforms. Future of Business and Finance*. Springer.
- Ferrera, D. (2020). Construcción del personaje adolescente en la ficción seriada europea. Las series originales de Netflix como caso de estudio. *Fonseca. Journal of Communication*, 21, 27-41. <https://doi.org/10.14201/fjc2020212741>
- Galán, E. (2007a). Construcción de género y ficción televisiva en España. *Comunicar*, 28, 229-236.
- Galán, E. (2007b). *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Universidad de Extremadura.
- García, M. T., Albornoz, L. A., y Gómez, R. (2021). Netflix y la transnacionalización de la industria audiovisual en el espacio iberoamericano. *Comunicación y sociedad*, 18, 1-18. <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.8238>
- García-Muñoz, N., & Fedele, M. (2011). The Teen Series and the Young Target: Gender Stereotypes in Television Fiction Targeted to Teenagers. *Observatorio*, 5(1), 215-226. <http://bit.ly/37WnPmy>

- Gardner, E. (2021). Netflix Sued by Ex-Soviet Chess Champion Over "Sexist" Remark in 'Queen's Gambit'. *The Hollywood Reporter*. <https://cutt.ly/4EkRKhc>
- Garmendía, M. (1998). *¿Por qué ven televisión las mujeres? Televisión y vida cotidiana*. Universidad del País Vasco.
- Garrido, R., y Zaptsi, A. (2021). Arquetipos, Me Too, Time's Up y la representación de mujeres diversas en TV. *Comunicar*, 68, 21-33. <https://doi.org/10.3916/C68-2021-02>
- Ghozlan, E. (2021). La névrose d'échecs, ou le jeu des maths. *Perspectives Psy*, 1(60), 87-90.
- Gibson, M. C., & Marback, H. F. (2021). O Gambito da Rainha. Conteúdo em streaming influenciando o comportamento do consumidor. In XVII ENECULT. *Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*.
- Glick, P., & Susan T. F. (1996). The Ambivalent Sexism Inventory. *Journal of Personality and Social Psychology*, 70, 491-512. <http://dx.doi.org/10.5783/RIRP-6-2013-09-155-176>
- Glynn, B. (2012). The Conquests of Henry VIII: Masculinity, Sex and the National Past in The Tudors. In B. Glynn, J. Aston y B. Johnson (Eds.), *Television, Sex, and Society: Analyzing Contemporary Representations* (pp. 157-173). Continuum.
- Gómez y Patiño, M., Blanco, A. I., y Menéndez, M. I. (2021). *Ensayo sobre la educación de las mujeres (Claire de Rémusat)*. Palas Atenea.
- Graydon S. (2001). The Portrayal of Women in Media: The Good, the Bad and the Beautiful. In B.D. Singer (Ed.), *Communications in Canadian Society* (pp. 143-171). Nelson Canada Ltd.
- Hallet, M. (2021). Le Jeu de la dame – The Queen's Gambit: Le génie solitaire, fantasma masculin déplacé sur une femme. *Le genre et l'écran*. <https://bit.ly/3SWdlsq>
- Heredía-Ruiz, V., Quirós-Ramírez, A. C., y Quiceno-Castañeda, B. E. (2021). Netflix: catálogo de contenido y flujo televisivo en tiempos de big data. *Revista de Comunicación*, 20(1), 117-136. <https://doi.org/10.26441/RC20.1-2021-A7>
- Hossain, M. A. (2021). Political and Socio-Cultural Poetics of the Novel The Queen's Gambit by Walter Tevis: A New Historicist Perspective. *International Journal of Social Science and Human Research*, 4(5), 1115-1123. <https://doi:10.47191/ijsshr/v4-i5-29>
- Hudson, E., Mezzera, J., y Moreno, A. (2019). El relato acerca de lo femenino y lo masculino en el cine chileno (2000-2016). *Revista de Comunicación*, 18(1), 95-110. <https://doi.org/10.26441/RC18.1-2019-A5>
- Hughey, M. W. (2009). Cinethetic Racism: White Redemption and Black Stereotypes in "Magical Negro" Films. *Social Problems*, 56(3), 543-577, <https://doi.org/10.1525/sp.2009.56.3.543>
- Hughey, M. W. (2012). Racializing Redemption, Reproducing Racism: The Odyssey of Magical Negroes and White Saviors. *Sociology Compass*, 6(9), 751-767. <https://doi.org/10.1111/j.1751-9020.2012.00486.x>
- Kaplan, E. A. (1983). *Women y Film. Both Sides of the Camera*. Methuen.
- Kuhn, A. (1982). *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. Verso.
- Lacalle, Ch., & Castro, D. (2017). Representations of female sexuality in Spanish television fiction. *Convergencia*, 75, 45-64.
- Lacalle, Ch., y Gómez, B. (2016). *La representación de las mujeres trabajadoras en la ficción televisiva española*. *Comunicar*, 47(XXIV), 59-67. <https://doi.org/10.3916/C47-2016-06>
- Lacalle, Ch., e Hidalgo-Marí, T. (2016). La evolución de la familia en la ficción televisiva española. *Revista latina de comunicación social*, 71, 470-483. <https://www.doi.org/10.4185/RLCS-2016-1105>
- Lacalle, M. R. (2012). Género y edad en la recepción de la ficción televisiva. *Comunicar*, 39(XX), 11-118. <https://www.doi.org/10.3916/c39-2012-03-01>
- Laguada, P. (2006). Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico. *La aljaba*, 10, 141-156.
- Leath, S., Jerald, M. C., Perkins, T., & Jones, M. K. (2021). A Qualitative Exploration of Jezebel Stereotype Endorsement and Sexual Behaviors Among Black College Women. *Journal of Black Psychology*, 47(4-5), 244-283. <https://doi.org/10.1177/0095798421997215>

- Lotz, A. D. (2001). Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes. *Feminist Media Studies*, 1(1), 105-121. <https://doi.org/10.1080/1468077012004289>
- Marocco, P. (2021). The Queen's Gambit. Un perfect match tra immaginario ludico e calcoli algebrici. *Hermes. Journal of Communication*, 19, 93-104. <https://doi.org/10.1285/i22840753n19p93>
- Martín-García, A., López-Carmona, M., y Victoria-Mas, J. S. (2022). Plataformas de contenidos audiovisuales y el product placement: el caso Netflix. *Revista Mediterránea de Comunicación/Mediterranean Journal of Communication*, 13(1), 417-440. <https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM.20792>
- Martín-Sánchez, D., Hernández-Herrarte, M., y Fernández-Ramos, M. Y. (2020). El lenguaje no verbal como elemento constructor de estereotipos femeninos en la comedia de situación *Modern Family*. *Revista Mediterránea de Comunicación/Mediterranean Journal of Communication*, 11(2), 277-293. <https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM2020.11.2.10>
- Mateos-Pérez, J., y Ochoa, G. (2016). Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014). *Cuadernos.info*, 39, 55-66. <https://doi.org/10.7764/cdi.39.832>
- Menéndez, M. I., y Fernández, M. (2015). Lo heroico en el cine de masas: género y valor en *Los juegos del hambre*. *L' Atalante*, 20, 92-100.
- Menéndez, M. I., y Fernández, M. (2020). Every flight begins with a fall: aproximación a la violencia sexual en *Game of Thrones*. *Cuadernos.info*, 47, 211-236. <https://doi.org/10.7764/cdi.47.1908>
- Menéndez, M. I., y Zurian, F. (2014). Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana. *Anagramas*, 13(25), 55-71.
- Menéndez, M. I. (2006). Sexo oral: transgresiones y sororidad en *Sexo en Nueva York*. *Género y comunicación*, 8, 43-76.
- Menéndez, M. I. (2008). *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*. Universitat Illes Balears.
- Menon, S. (2020). Netflix's 'The Queen's Gambit' Checkmates Gender Tropes. *Feminism in India*. <https://cutt.ly/iRYMKMi>
- Mitgang, H. (1983). Author who checkmated academe. *The New York Times*.
- Morejón, N. (2020). Estereotipos de género y ciberbullying en las series de ficción adolescentes: un análisis comparativo de *Gossip Girl*, *Pretty Little Liars* y *Get Even*. *Fonseca. Journal of Communication*, 21, 125-145. <https://doi.org/10.14201/fjc202121125145>
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Puleo, A. (2007). Introducción al concepto de género. En F. Plaza y C. Delgado (Eds.), *Género y comunicación* (pp. 13-32). Fundamentos.
- Rodríguez, M. I., Paíno, A., y Ruiz, Y. (2021). La plataforma *Dark*. Netflix como ejemplo de estrategia de amplificación de la transfuncionalidad transmedia. *Revista de Comunicación*, 20(2), 339-353. <https://doi.org/10.26441/RC20.2-2021-A18>
- Sánchez, R. (2020). Vino nuevo en odres viejos. La matriz melodramática de la telenovela y los cambios culturales contemporáneos en las identidades de género. *Comunicación y sociedad*, 17, 1-23. <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7505>
- Tembo, K. D. (2019). Magical Negress: Re-Reading Agent 355 in Brian Vaughan's *Y: The Last Man*. *Open Cultural Studies*, 3, 161-173. <https://doi.org/10.1515/culture-2019-0014>
- Tevis, W. (1983). *The Queen's Gambit*. Random House.
- Vallés, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social: Reflexión metodológica y práctica profesional*. Síntesis.
- West, C. M. (1995). Mammy, Sapphire, and Jezebel: Historical images of Black women and their implications for psychotherapy. *Psychotherapy: Theory, Research, Practice, Training*, 32(3), 458-466. <https://doi.org/10.1037/0033-3204.32.3.458>

Zecchi, B. (2013). *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Prensas de la Universidad de Zaragoza y University of Massachusetts Amherst.

Zurian, F., y Herrero, B. (2014). Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en Cultura Audiovisual. *Área Abierta*, 14(3), 5-21. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357

Zurian, F. A., García-Ramos, F. J., y Vázquez-Rodríguez, L. G. (2021). La difusión transnacional de discursos sobre sexualidades no normativas vía Netflix: el caso *Sex Education* (2019-2020). *Comunicación y sociedad*, 18, 1-22. <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.8041>

Notas

1. Netflix es hoy la principal compañía transnacional que provee servicios SVoD (Feix, 2021). Presente en casi todos los países del mundo, en primavera de 2021 contaba con más de 207 millones de personas abonadas (García, Alborno y Gómez, 2021: 2 y 4). Gran parte de su éxito se debe a un extenso catálogo de contenidos, así como el uso de *big data* y algoritmos para mejorar la experiencia de consumo (Rodríguez, Páino y Ruiz, 2021: 340; Heredia-Ruiz, Quirós-Ramírez y Quiceno-Castañeda, 2021: 118). Es relevante el uso de publicidad no intrusiva, especialmente el *product placement*, que su público no rechaza (Martín-García, López-Carmona y Victoria-Mas, 2022).

2. Véase Peru.info, 19 de octubre de 2021. Disponible en: <https://cutt.ly/1UAR6LV>

3. Véase el informe de 2019 del Geena Davis Institute on Gender in Media. Disponible en: <https://cutt.ly/OUAt5Ai>

4. En octubre de 2022, con este artículo en edición, Netflix llegó a un acuerdo extrajudicial con la ajedrecista para no ir a juicio. Se prevé que la empresa haya aceptado una indemnización millonaria. Véase <https://cutt.ly/XBHFmHs>

5. No podemos abordar aquí, por cuestiones de espacio y metodológicas, las dimensiones interseccionales que provee el análisis del personaje de Jolene, con potencial para discutir el modelo del *magical negro*, tropo estereotípico que consiste en una especie de ángel de la guarda, salvador del personaje blanco. Expertos como Hughey (2009: 543) definen estos ambivalentes personajes como personas de clase baja, sin educación y mágicos, que transforman a blancos desaliñados, incultos o rotos en personas competentes. Para profundizar en el tema véanse Burke (2019), Hughey (2012) o Tembo (2019). Esta variable de estudio puede formar parte de un trabajo posterior.

6. Una línea de investigación que abre este personaje es el análisis del mito de Jezabel en la cultura estadounidense: una mujer afroamericana, siempre hipersexualizada y definida estereotípicamente como "devoradora de hombres". Este mito original de la época de la esclavitud sigue existiendo en la actualidad. Para profundizar en el tema véanse Brown, White-Johnson y Griffin-Fennell (2013), Leath et al. (2021) o West (1995).

