

De la comedia femenina al pesimismo feminista como *cathexis* en la serie española *Autodefensa* (2022)

Asunción Bernárdez-Rodal
Universidad Complutense de Madrid

Ignacio Moreno Segarra
Universidad Complutense de Madrid

1. Premisa

A finales de noviembre de 2022 la plataforma de contenidos audiovisuales Filmin estrena su segunda serie de producción propia, *Autodefensa*, después de haber lanzado el año anterior *Doctor Portuondo* de Carlos Pardial (2021). La serie está protagonizada y guionizada por Berta Prieto y Belén Barenys, más conocida como *MEMÉ* en redes sociales y en el ámbito musical, ya que, entre otros proyectos, es una de las coristas de la cantante Rigoberta Bandini. El director de la serie, Miguel Ángel Blanca, proviene como las protagonistas de la serie del mundo musical ya que fue el cantante y realizador de los videos del grupo indie Manos de topo. Filmin en su blog de novedades y en su descripción online define *Autodefensa* como “si mezcláramos la mítica serie *Girls* con la película generacional *Kids* y la dirigiera Lars von Trier” (Filmin). Explicando el nacimiento de la serie como el encuentro en redes social entre sus dos protagonistas y el director después de que éste viera un video suyo de unas vacaciones en Peñíscola marcadas por la pandemia y por el miedo de nuevos encierros (Novo).

Las primeras imágenes de *Autodefensa* crean una verdadera conmoción en redes sociales que se dedican a atacar al estilo de vida de sus protagonistas y sus privilegios en unos discursos que pronto fueron ampliados por el *establishment* del periodismo cultural español. Después de analizar tanto los paratextos promocionales como las críticas de redes sociales o en las secciones de cultura de los periódicos descubrimos que éstas básicamente se articulaban en torno a dos discursos: el carácter de autoficción del relato y el relato crudo de la desigualdad entre géneros que presentaba la serie en un subrayado del realismo sentimental. Hecho que era descrito por las propias protagonistas y guionistas de la serie al afirmar que la productora les había dado libertad “total para ser nosotras mismas y poner sobre la mesa nuestros conflictos, frustraciones, exponer nuestras vidas” (Filmin). Partiendo de esos discursos, este artículo pretende dos objetivos que pueden parecer contrarios: por un lado, analizar como esa exposición sentimental presenta cuestiones políticamente relevantes sobre los discursos feministas en la España pospandémica, especialmente en su relación con la desigualdad en el ámbito privado y, por otro lado, analizar como *Autodefensa* está construida como relato y forma parte de una tradición dentro de la ficción española como es la de la teleserie coral femenina que ayudó indudablemente al éxito del producto. Para analizar las implicaciones políticas del retrato sentimental de *Autodefensa*, así como su pertenencia a una narrativa precisa sobre las mujeres jóvenes hemos recurrido a herramientas como la teoría crítica o el análisis del discurso, utilizando de manera extensa el concepto de *cathexis* de Connell como herramienta central de estudio.

2. El concepto de *cathexis* en la ficción y los estudios de género

Según la aproximación teórica que define al concepto de género como una construcción social (Connell 1987 y 2009) y que pone un especial énfasis en el modo en el que el poder configura dicho término, las interacciones y las relaciones personales forman parte de los patrones jerárquicos que se establecen entre los hombres y las mujeres. Dentro de la obra de Connell, la *cathexis* haría referencia a las dimensiones

emocionales del género, tanto positivas (simpatía, atracción) como negativas (misoginia, homofobia) o ambivalentes, que tendrían especial relevancia a la hora de pensar la sexualidad en su plano social. Según esta autora, la *cathexis* haría referencia de manera general a la “construction of emotionally charged social relations with ‘objects’ (i.e., other people) in the real world” (Connell 1987, 112). Para esta autora, las relaciones de pareja que están basadas en una desigualdad que tiene raíces materiales:

Broadly speaking, the erotic reciprocity in hegemonic heterosexuality is based on unequal exchange [...]. The ‘double standard’ permitting promiscuous sexuality to men and forbidding it to women, has nothing to do with greater desire on the part of men, it has everything to do with greater power (Connell 1987, 113).

El modo en el que el género participa en nuestra energía emocional se ha transformado drásticamente en las últimas décadas debido a una serie de cambios. El éxito del feminismo, las reivindicaciones LGBTQ, los métodos anticonceptivos, el descenso de número de hijos por familia, la aparición de enfermedades de transmisión sexual como el SIDA combinadas con las sucesivas revoluciones sexuales, la pornificación de la cultura y las sucesivas crisis económicas, son hechos relevantes que han transformado la *cathexis*. Junto a ellas, en las primeras décadas del nuevo milenio se ha producido la aparición de nuevos fenómenos como el uso de redes sociales para establecer relaciones sociales, la popularización de las apps de ligue (Berkowitz *et al.*), la llamada cultura *hookup* definida como “sexual contact between multiple individuals, all of whom claim no romantic intent” (Padgett & Wade, 162), así como el efecto del movimiento #MeToo en las relaciones interpersonales y su subrayado del consentimiento (Waling), muy presente en España a través del caso de la manada o la ley del “Sólo sí es sí”:

Cualquiera de esas transformaciones en la forma de relacionarnos ha sido negociados colectiva y simbólicamente a través de expresiones culturales como el cine o la televisión, especialmente a través de los géneros cinematográficos que lidian con este tipo de material, lo sentimientos, como son el melodrama o la comedia romántica. Autoras como Jeffers McDonald (2007) han estudiado la evolución de la comedia romántica en relación con estos cambios sociales, así como últimamente han aparecido distintas recopilaciones en las que se ha estudiado las representaciones e interacciones románticas en tiempos del COVID y de la sociabilidad online (Harrod *et al.*).

3. Autodefensa y la tradición de la comedia femenina coral española

Autodefensa no sólo retrata con precisión y creatividad el estado sentimental de la juventud actual sino que lo articula a través de un género televisivo específico como es el de la comedia de ficción coral, que fue especialmente explotado con la aparición de las cadenas de televisión privadas a partir de los noventa (Hidalgo Marí & Ferrer Ceresola). Este género ha sido especialmente recurrente en las series protagonizadas por mujeres, tal y como recoge el extenso estudio de Ruiz Muñoz y Pérez Rufí sobre las teleseries españolas entre 1990-2019 y en el que exponen que, desde 2014, la proliferación de las series femeninas corales en títulos como *Velvet* (Antena 3), *Vis a vis* (Antena 3), *Las chicas del cable* (Netflix) o *Señoras del (h)AMPA* (Telecinco) reflejan “una tendencia de producción reciente y vigente que posiblemente responde a la demanda de contenidos especializados por parte de targets específicos, en un panorama caracterizado por una amplísima oferta de contenidos” (Ruiz Muñoz & Pérez Rufí, 823). Dentro de la amplitud de oferta y a raíz del auge social del feminismo en la

llamada cuarta ola, tal y como afirman Ruiz Muñoz y Pérez Rufí, el tono de estas series se ha diversificado hasta incluir el thriller, la comedia negra o la inclusión de temas específicamente feministas. De este modo, dentro de la producción nacional nos encontramos con relatos marcados por el neoliberalismo como la adaptación televisiva de la saga de libros de *Valeria* de Elisabet Benavent, que recoge temas del postfeminismo como la amistad entre mujeres presentada como una reclusión a una esfera femenina “where women monitor each other’s drive for physical perfection and/or marriage and motherhood” (Winch, 69) con otros retratos más pesimistas.

Yendo más allá en la línea genealógica de *Autodefensa*, esta serie subvierte y forma parte de una tradición narrativa estructurada alrededor de las vivencias de mujeres jóvenes que intentan conseguir éxito y sobrevivir en una gran ciudad y que se asentó con narrativas clásicas como *That Girl* (Sam Denoff, 1966-1971) y *The Mary Tyler Moore Show* (James L. Brooks, 1970-1977) fuertemente influidas por las ideas de la segunda oleada del feminismo. La televisión española no ha sido ajena a este tipo de relatos y una muestra de ello es la actualmente pérdida *Chicas en la ciudad* de Jaime Chavarrí (1961) que representa el primer intento de crear una serie urbana protagonizada por mujeres a través de la historia de cuatro amigas que compartían hostel en el Madrid de 1960 (Amparo Baró, Alicia Hermida, Irán Eory o Paula Martel) reflejando distintos estereotipos de la feminidad franquista (Smith). La clara heredera de este producto, en el ámbito de la España neoliberal de 1991 es *Chicas de hoy en día* (Colomo, 1991-1992) que guarda interesantes paralelismos con *Autodefensa* ya que ambas están protagonizadas por dos mujeres jóvenes, con una fuerte personalidad y que intentan convertirse en actrices de éxito en una gran urbe mientras los cambios sociales redefinen los roles de género.

En el caso de *Chicas de hoy en día* una actriz catalana, Carmen Conesa (Nuri) y otra andaluza, Diana Peñalver (Charo) viven una serie de aventuras en una ciudad que presenta la superación del regionalismo a través del cosmopolitismo de un Madrid identificado como un espacio posmoderno y repleto de oportunidades románticas y sexuales. Una ciudad precaria que contiene peligros para las mujeres solteras pero que pueden ser conjurados a través del humor, como ocurre en su capítulo cuatro “Las chicas de hoy en día y las violaciones” (emitido 7 de octubre de 1991) en el que la figura de un violador real se confunde con la de un actor que está ensayando ese papel y que acaba provocando una paliza a uno de los personajes masculinos fijos, Julián (Juan Echanove) que representa al hombre que cuida y que, por ello, aparece emasculado. La serie, de manera intuitiva, recoge ciertas ideas posfeministas en su subrayado de la autonomía femenina que representa la modernidad del país y, a la vez, silencia las reivindicaciones feministas que la propiciaron y que son tratadas con el humor superficial de un país que el año de emisión firmaba el Tratado de Maastricht, uniendo el neoliberalismo a los grandes eventos de 1992. En ese panorama, la única representación del asociacionismo feminista, es decir, como lucha colectiva en la serie se produce en clave cómica y con resultados desastrosos: en los múltiples trabajos que tienen que realizar para sobrevivir, las dos protagonistas trabajan en un centro de mujeres –¿feminista?– llamado “Centro de mujeres actuales con problemas de hoy”, en el que Nuri y Charo torturan a un grupo de amas de casa con sus talleres.

Las narrativas posfeministas de esa década se produjeron en otros ámbitos audiovisuales como el cine con el éxito de *Hola, estás sola* (Bollain, 1995) en la que si bien aparecen elementos destabilizadores del género como la domesticidad asociada a lo femenino, el anhelo de libertad o la agencia sexual femenina (Vela, 2019), la desafección política se produce con respecto al feminismo, tal y como afirman una serie de autoras como Andrews y Jones (2001) o Cristina Martínez-Carazo al señalar que esta

película “ejemplifica un nuevo discurso postfeminista caracterizado por la ausencia de reivindicaciones y por el olvido de las conquistas femeninas heredadas” (Martínez-Carazo, 89). Esta desafección se alargará unos quince años tal como abala el Centro de Investigaciones Sociológicas CIS que en 2010 decide incluir el “feminismo” como etiqueta política recibiendo un escaso 3,2% de adscripción (Ley 2018). En ese sentido, la desafección de las mujeres jóvenes con respecto al feminismo afianzaba el papel de los y las jóvenes españolas como imagen de marca de una democracia joven que las concebía más como escaparate que como desviación, según explica Mark Allison que considera a este hecho como una anomalía dentro de Europa (Allison). Recordemos que en 1996, año en el que se cumplía los dieciocho años de la Constitución, Miguel Ángel Rodríguez, entonces portavoz del gobierno dijo que “si fuera niña, se vestiría de largo; si fuera ciudadano, mañana podría votar” (La Moncloa, 05/12/1996, Rueda de Prensa, Consejo de Ministros, Transcripciones, s.f.), levantando una tormenta política en los meses siguientes (Blanco). Esta anécdota resulta reveladora del poder representativo y simbólico que tenían en estas narraciones la Nuria y Charo de *Chicas de hoy en día* y la Niña y la Trini de *Hola, ¿estás sola?: mujeres que habían nacido con la democracia y con la consiguiente igualdad formal y legal*.

Las representaciones más exitosas de la juventud masculina de esa década, por otro lado, presentaba a hombres perdidos, viviendo en la desidia y la evasión debido a las expectativas frustradas (Allison): el acceso masivo de jóvenes a la educación universitaria creó la ilusión de que toda una generación podría acceder a trabajos de la misma categoría, una promesa que las décadas de 1980 y 1990 fueron incapaces de cumplir, hundiendo a toda una generación en la apatía. Esa mezcla de pragmatismo (casi darwinismo) social, extrañamiento político y sexo sin compromisos recibió su retrato en la novela de José Ángel Mañas *Historias del Kronen* (Mañas); convertida en una película de éxito por Montxo Armendariz (1997) en la que la redefinición de los roles de género, la inestabilidad familiar y la precariedad laboral es recompensada con demostraciones tradicionales de masculinidad (Fouz-Hernández). Tanto *Historias del Kronen*, como otros títulos de Ray Loriga ahondaban en el aislamiento social de la generación X y lo hacían en clave masculinidad hegemónica y presentando a las mujeres y los homosexuales como accesorios u otredad.

Autodefensa presenta una interesante variación con respecto a los relatos de los noventa por su transformación del arquetipo de la mujer joven triunfadora o libre, como garante de la exitosa democracia, a la mujer joven fracasada y apática en relatos pesimistas y, al hacerlo, no sólo cambia el género de las narrativas del fracaso juvenil, tradicionalmente asociado en España a los hombres, sino que se inscribe dentro de una corriente internacional. Los personajes femeninos pesimistas o que representan el fracaso se han convertido en tendencia desde que la crisis económica de 2008 pusiera en entredicho la figura de la mujer joven como sujeto triunfador por excelencia (McRobbie 2007, McRobbie 2008, Genz) en una serie de relatos como la serie *Girls* (Dunham 2012) de Lena Dunham, *2 Broke Girls* (Michael Patrick King 2011), *Broad City* (Glazer y Jacobson 2014) o *Insecure* (Issa Rae 2016). Según Wanzo, estos títulos demuestran que existe un mercado para relatos sobre mujeres de clase media que se niegan a crecer en un ambiente económicamente recesivo y que viven sentimientos de aislamiento e inmovilidad (Wanzo, 28). Este tipo de dramedias se han hecho presentes en España en una serie de títulos como *Mai neva a Ciutat* (Joan Fullana 2017) la serie de la televisión autonómica IB3 sobre una millennial, Neus Perelló, que después de años en Londres vuelve a una Palma de Mallorca que considera provinciana y en la que todo el mundo parece tener una vida mejor que la suya. Junto a ella, un título que ha destacado en los últimos años ha sido *Cardo* (Ana Rujas 2021) sobre una modelo que abandona su

carrera para trabajar en una floristería de Carabanchel y cuyo futuro próximo se verá marcado por un accidente de tráfico que sumará más confusión a su estado vital. En papeles menos protagónicos y en distintos grados, el personaje de mujer sin proyecto vital, que rechaza el futuro y que, en cierto modo, representa las ansiedades sociales sobre la juventud se encuentra en una serie de teleseries corales como *Vis a vis* (Daniel Écija 2015), *Vida perfecta* (Leticia Dolera 2019) y más recientemente *Las de la última fila* (Leticia Dolera 2022) y *Fácil* (Anna R. Costa 2022) la adaptación televisiva de la polémica novela de Cristina Morales *Lectura fácil* (García Morales).

4. La autoficción y las redes para pensar los límites entre lo público y lo privado en *Autodefensa*

Para diferentes críticos televisivos y cinematográficos, *Autodefensa* venía a representar el vacío discurso político de una juventud que se asocia con la modernidad apolítica que ha marcado a la juventud española desde la Movida, teniendo su traslación contemporánea en el populismo y el efectismo político de Podemos. El famoso crítico de cine Carlos Boyero, empezaba su columna sobre la serie, señalando las alabanzas a esta producción de Pablo Iglesias, fundador de Podemos para terminar con unas ácidas palabras que se viralizaron en Twitter:

Es lo más imbécil, inútilmente arrogante, sonrojantemente feminista, que he sufrido en mucho tiempo sobre el protagonismo, imagino que subvencionado, de dos necias sin remedio que por fin han encontrado su lugar en el sol. O sea, en la nómina progresista (Boyero).

Este tipo de discursos era recogido por Victor Lenore, quien articuló la crítica más extensa a la cultura hípster en España con su libro *Indies, hispters y gafapastas* (Lenore), en una columna titulada “Autorretrato del vacío de la modernidad español”. Allí recomendaba la serie para aquellas personas que “detestan el moderneo insustancial y prosistema que nos ha tocado sufrir”, señalando que, en el plano político, los ochos primeros capítulos muestran con total crudeza el vacío de su concepto de modernidad, su narcisismo militante y la tremenda toxicidad de su forma de relacionarse con los demás. Creo que quien recomiende la serie a sus hijos adolescentes seguramente se arriesgue a que empiecen a vestir de traje y se interesen por votar a Vox.

Todas estas opiniones parecen hacer cierta la afirmación de Elena de Sus en Ctxt cuando señala: “La serie tiene todos los elementos para escandalizar a los opinadores de ultraderecha semidesnata, pues representa sus pesadillas” al retratar una Barcelona moderna en la que viven mujeres jóvenes y modernas rodeadas de hombres estúpidos a los que “las protagonistas los tratan con desprecio, condescendencia o crueldad”. Reflejando vivencias muy particulares pero que parece para estos críticos que representa “el proyecto feminista, el programa del Ministerio de Igualdad, la vida de todas las jóvenes españolas, o algo así” (Sus) manteniendo ese protagonismo social y democrático del que hablábamos anteriormente. Berta y Belén, como la Nuri y Charo de *son chicas de hoy en día*, dos mujeres jóvenes que buscan labrarse una carrera de actriz en una gran ciudad que representa un espacio de experimentación social y sexual. Pero frente a un Madrid cosmopolita que mantenía el prestigio cultural de la Movida en 1992 o las “comedias románticas hípster” que según Celia Martínez-Sáez estetizan y turistifican la ciudad en títulos como *Todas las canciones hablan de mí* (Trueba 2010), *Los exiliados románticos* (Trueba 2015) *Barcelona, nit d'estiu* (Dani de la Orden 2013) o *Madrid, above the Moon* (Miguel Santesmases 2016), la Barcelona de *Autodefensa* se escapa de la postal turística para centrarse en interiores desordenados y espacios

urbanos desoladores del extrarradio. De este modo extienden la obra de Miguel Ángel Blanca en su crítica al turismo de *Magaluf lost town* (2021).

Junto a esas diferencias, frente al tono de comedia romántica de *Chicas de hoy en día*, *Autodefensa* construye su tono de dramedia con elementos estéticos y narrativos de las redes sociales. Según la crítica de cine Aurea Ortiz, la serie es “una extensión de Instagram y de Tiktok: no asistimos propiamente a un relato, sino a una sucesión de momentos de la vida cotidiana” marcados por la confusión, el desencuadre o el desenfoque (Ortiz Villeta). Las dinámicas de las redes sociales contagian toda la narrativa presentando una interesante dinámica entre lo privado y lo público que tiene interesantes repercusiones de género ya que la serie ha recibido repetidamente epítetos de exhibicionista (Ramírez). En líneas generales, la serie resuelve esa tensión que ha marcado tanto a las mujeres explotando de manera grotesca la falta de límites entre lo privado y lo público, como en el episodio tres, siete y diez en el que Berta se lava los dientes, sufre ataques de ansiedad o las dos protagonistas orinan en medio de una calle de Barcelona.

Junto a esa subversión la serie articula la obsesión por estar siempre presente, siempre en público, a la que se alude en el capítulo nueve “El evangelio según Berta y Belén” en el que la serie copia irónicamente el estilo cinematográfico de Pasolini y el discurso de los versículos del Nuevo Testamento para encuadrar las enseñanzas de Berta y Belén sobre sus relaciones online: “Os definiréis a partir de los demás, de quien os de likes, si no vais a esa fiesta series invisibles, pues seréis también invisibles en internet. El problema no es desaparecer a ojos de uno mismo, el problema es desaparecer para los demás”. El miedo a perderse algo (FoMO) convive con un individualismo en red que según distintos autores (Castells; Rainie & Wellman) es la forma predominante de sociabilidad de la actualidad y que está caracterizada por bajos niveles de compromiso y altos niveles de flexibilidad construida en torno a intereses y objetivos comunes, presentando una ausencia de cultura y de espíritu comunitario (Tsatsou, 57).

5. Optimismo cruel como *cathexis* en *Autodefensa*

Ese tipo de solidaridad precaria e individualista surge especialmente en las relaciones humanas en tiempo de crisis económicas y fueron definidas por Lauren Berlant como el “loneliness of collective singularity” (Berlant 2012). Un tipo de relación en la que los deseos individuales, singulares de una buena vida bajo el capitalismo se pueden combinar con nuevas potencialidades de solidaridad y que, según esta autora, es apreciable en el nuevo cine europeo de la precariedad de películas como *La Promesse* (Dardenne 1996), *Ressources humaines* (Cantet 1999), *Rosetta* (Dardenne 1999) o *L'Emploi du temps* (Canet 2001). Para esta autora, el cine de la precariedad europeo presenta a unos personajes para los que el presente se percibe únicamente una zona de transición, de impasse. Un momento en el que las fantasías de futuro heredadas entran en crisis, especialmente las relativas a lo que significa vivir una buena vida (Kerr). Esta lógica de la supervivencia señala al precariado no como una clase histórica sino afectiva (Berlant 2012, 195), que se estructura alrededor de un sentimiento, una *cathexis* que califica como “optimismo cruel” y que da título a su libro. Según Berlant este tipo de sentimiento ocurre cuando algún tipo de deseo, bien sea amoroso, político o un cambio de vida o la fantasía de una buena vida impide activamente el objetivo de mejorar, florecer o ser feliz (Berlant 2012, 1). Para esta autora las fantasías de “upward mobility, job security, political and social equality, and lively, durable intimacy” (Berlant 2012, 3) son calificados como elementos de una “normalidad aspiracional” (Berlant 2007) y son especialmente susceptibles de crear esa sensación de desadaptación y problemas de salud mental. Especialmente entre las mujeres jóvenes,

que tal y como diversas autoras han señalado (Gill, McRobbie 2007), han sido convertidas en las protagonistas de discursos neoliberales en relación al triunfo y a la autogestión.

Existe una robusta bibliografía feminista que analiza el uso del optimismo cruel en series de televisión norteamericanas protagonizadas por mujeres jóvenes y especialmente en la teleserie de Lena Dunham, *Girls* (Carlton, Charnock, McDermott 2017, McDermott 2022, Backman Rogers). La serie que nos ocupa, *Autodefensa*, desarrolla toda una serie de discursos alrededor de expectativas truncadas, objetivos imposibles y esperas tensas de una mejoría social imposible que podemos relacionar con el optimismo cruel ya que las protagonistas de la serie rechazan constantemente los marcadores de normalidad aspiracional burguesa esperando una mejoría que nunca llega. Especialmente en capítulos como el siete, “Volver a casa”, en el que Berta recorre una serie de escenarios negándose volver a casa desestabilizando por el camino las relaciones de pareja de las personas que se encuentra a su paso o las suyas propias, rechazando abruptamente las declaraciones sentimentales de amantes cuando afirma: “sólo estoy aquí porque no quiero volver a casa. Y, a parte, también te quiero decir que, gracias a ti, he descubierto que solo puedo follar con gente que me importa una mierda”. Las relaciones sentimentales que aparecen tipificadas en ese capítulo en una sucesión de camas y de sofás dan la sensación de estancamiento, de no progresión de la protagonista. Una zona de impasse frente a la intimidad duradera o estable que significa la pareja.

6. La tristeza como *cathexis* en *Autodefensa*

El capítulo cinco, titulado “Desaparecer”, Berta y Belén junto a un grupo de amigos exponen los deseos generacionales de desaparecer en forma de idea abstracta (como un meme o un feto todavía no nacido) para pasar a hablar de manera concreta de la muerte e incidir en demostraciones de optimismo cruel. El episodio empieza con el monólogo de una mujer joven que explica su ansiedad por hacer muchas cosas útiles, especialmente en el campo académico y la sensación de impostora que ello le acarrea. Este personaje que representa lo que la analista Anita Harris califica como “can do girls”, es decir, mujeres jóvenes, económicamente privilegiadas, con educación universitaria y un proyecto vital ampliado por el feminismo y que representan una subjetividad privilegiada dentro de la posmodernidad: “flexible, individualized, resilient, self-driven, and self-made and who easily follows nonlinear trajectories to fulfillment and succes” (Harris, 16). En palabras de este personaje “Quizás lo más revolucionario que puede hacer una chica como yo guapa, lista y privilegiada es librarse del FOMO [Fear of Missing Out] de conocimiento”, y que lo mejor era “ser tonta es mejor”. Ese mismo personaje, a la hora de elegir un concepto en el que “desaparecer” elige ser un curriculum vitae:

con una información muy concreta sobre lo que soy o puedo ser, en plan, quedaría tan claro que la gente no me preguntaría nada y no crearía malentendidos sobre lo que sí que puedo hacer o lo que no y que cuando la gente lo leyera no me pudiera pedir más de lo que puedo ofrecer.

Este tipo de discursos ponen de relevancia la ansiedad de una generación de mujeres jóvenes a las que los avances sociales, incluidos los del feminismo, han abierto horizontes y a las que se ha convertido en sujetos privilegiados del neoliberalismo. Un protagonismo neoliberal que ha hecho que se doble la vigilancia sobre ellas en el contexto de crisis social y económica continua del capitalismo que vivimos que, a la vez, restringe las oportunidades de esas mujeres, recibiendo demandas cada vez más

complejas y contradictorias. Demandas que reciben sin la ayuda de un movimiento o ideal político como el del feminismo. Este aspecto, de manera evidente, tiene repercusiones en la salud mental: en su libro *The aftermath of feminism*, Angela McRobbie tiene un capítulo dedicado a los desordenes posfeministas como la baja autoestima, la depresión o las autolesiones como demostraciones de una rabia ilegible entre las mujeres jóvenes.

En ese texto, McRobbie usa el concepto de melancolía de Butler para señalar como la desaparición del feminismo como proyecto colectivo produce una desesperación entre las mujeres que es doble: primero, porque el discurso de que el feminismo ha alcanzado sus objetivos convive con una ausencia de igualdad evidente, y segundo, porque el silenciamiento de una crítica estructural hace recaer todo el peso del fracaso sobre las mujeres individuales. En esta situación, las mujeres jóvenes viven en una sociedad desigual pero sin poder nombrarla (Riley *et al.*) y se produce una discrepancia entre adaptarse a los ideales de feminidad para no convertirse en mujeres abyectas y, de este modo, prosperar en una sociedad neoliberal y el abandono del feminismo como lucha colectiva, que está presente como pérdida, como melancolía, lo que produce la rabia ilegible según McRobbie. Anna Backman Rogers traslada ese concepto al análisis de la teleserie *Girls* y expone que las protagonistas de la serie se encuentran esperando ese futuro de felicidad y estabilidad que nunca llega –la base del optimismo cruel– y viviendo entre los clichés de felicidad inalcanzables de la sociedad y la incapacidad de tomar alguna decisión. Debido a esa situación acaban enfrascándose en rituales compulsivos como una forma de control y de lidiar con esa situación liminal, de espera.

Este hecho es evidente en *Autodefensa*, en actitudes como el consumo de drogas que aparecen reflejadas en el capítulo cuatro “Brilla brillante” en el que Berta y Belén se despiertan con una brutal resaca y toman la decisión de no tomar más drogas por lo que deciden llamar a su *dealer* para pedirle que deje de suministrarle droga para después desdecirse. Todo el capítulo narra el fracaso de Belén y Berta de poner orden en su vida a través de distintos discursos de la feminidad neoliberal como la autoayuda (haciendo unas terribles llamadas de disculpa a personas que habían herido), los autocuidados físicos (con la elaboración casera cremas de la cara) e incluso la espiritualidad difusa al purificar su ropa para, al final, acabar volviendo a salir de fiesta en una rave en Montjuic en unas imágenes que transmiten, al fin, un poco de paz.

Autodefensa tiene un episodio dedicado especialmente a la salud mental titulado “Ansiedad”. En él, una de las protagonistas de la serie, Berta, hace un monólogo en un grupo de autoayuda que se ajusta a los parámetros del optimismo cruel:

Me da mucho miedo desperdiciar mi vida, pues no sé, yo me levanto y ya agobiada o lo que sea y, de repente, me vienen a venir muchas preocupaciones, sobre todo por el futuro, en relación a mi persona, quién voy a ser yo y qué voy a hacer yo con mi persona en el futuro [...] el ahora pasa rápido pero el futuro siempre es el espacio que hay que rellenar.

Más adelante, en ese mismo episodio, Belén decide convertir su ataque de ansiedad en un video, un *reel* de Instagram, acompañado de una música divertida y el mensaje de “my life is my message loooooool” como un modo de instrumentalizar y de tomar control de esta situación desadaptativa, como más tarde harán con el acoso sexual. En ambos capítulos, “Brilla brillante” y “Ansiedad”, se muestra la incapacidad de las protagonistas a la hora de escapar de actitudes dañinas o los discursos autodespreciativos realizados para mitigar la sensación de estancamiento vital que experimentan y que, en última instancia, se revelan como la única herramienta para

tener un mínimo de sensación de control sobre esas situaciones. Este hecho enlaza con la reivindicación de la tristeza femenina de autoras como Audrey Wollen.

Wollen, una artista y activista online, con rasgos muy parecidos a los de Berta y Belén, se convirtió en famosa en 2014 a través de una serie de fotografías y escritos en Instagram con los que elaboró la llamada “Sad Girl Theory”, por la que reivindicaba el derecho de las mujeres jóvenes a estar tristes, a odiar su cuerpo, a ser narcisistas y neuróticas como un gesto político de resistencia, también frente al feminismo que pide que las mujeres sean siempre positivas, fuertes y empoderadas (Wollen). Esta tristeza juvenil femenina para autores como Fournier forma parte de una tradición feminista como *The Yellow Wallpaper* de Charlotte Perkins Gilman o en series como *Fleabag* o *My crazy exgirlfriend* (Atkinson 2017). Para la misma Fournier u otros autores, esta actitud también presenta serias limitaciones políticas, desde el peligro de convertir al feminismo en un bien de consumo o desprestigiar el poder emancipador de la tristeza al monetizarla en internet (Lovink). Las protagonistas de *Autodefensa* se encuentran atrapadas en los mecanismos que describen estos autores: reivindican su tristeza como una herramienta política o, al menos generacional, pero al intentar usarla a su favor -ya que intentan durante toda la serie evitar hablar desde el victimismo y el trauma-, acaban siendo engullidas por lógicas neoliberales.

7. Autodesprecio y cuerpo en Autodefensa

La falta de progresión vital y narrativa de *Autodefensa* refleja, en su carácter nihilista y escatológico, las ansiedades sociales alrededor de la juventud de clase media que se encarna en el cuerpo de sus protagonistas. El cuerpo de Berta y Belén es a la vez normativo (son jóvenes y delgadas) pero aparece subrayado de manera tremendamente grotesca: su falta de depilación, su ocupación del espacio mostrando las suelas de los pies sucios y el subrayado de la cámara de las partes bajas del cuerpo como el ombligo y los órganos reproductivos nos remite a la lectura feminista que hizo Kathleen Rowe de Mijail Bajtín (Rowe). Los cuerpos grotescos de Berta y Belén exageran sus procesos fisiológicos, protuberancias y orificios abiertos frente al cuerpo clásico (o burgués) cerrado. Según Kathleen Rowe, Berta y Belén representarían aspectos de mujeres rebeldes y, por lo tanto, grotescas al crear desorden al dominar o intentar dominar a la hombres, al estar asociadas a la suciedad (en las escenas del interior de su piso), al tener un cuerpo liminal en el que se subrayan las funciones corporales (como el mear), al ser promiscuas, al tener un discurso excesivo en cantidad, contenido o tono y al tener un apetito (sexual y por las drogas) que subvierte la lógica patriarcal y capitalista (ética protestante).

Rebeca Wanzo ha investigado las representaciones grotescas de mujeres precarias en dos series *The Misadventures of Awkward Black Girl* (Rae 2011) y *Girls* a las que denomina como “precarious-girl comedies”. Wanzo explica que ambas narrativas tienen de protagonista a una mujer que “cannot escape the conditions that make her alienate others, then perhaps she can escape her feelings about her immobility by accepting her abjection as a form of psychological growth and development” (Wanzo, 29). Para esta autora, una de las virtudes de las protagonistas de estos relatos es aceptar su inmovilidad en un mundo que no pueden cambiar y transformarla en un rasgo de carácter a través de lo grotesco. Wanzo explica que la Hannah de *Girls* es descrita como narcisista y que eso forma parte de las mecánicas y la estética de humor de la serie porque “of abjection is constantly calling attention to the lost love object, the ideal self” (Wanzo, 36). Aspecto que, bajo su punto de vista, tiene una explicación sociológica: un ego inflado puede ser un salvavidas en tiempos de precariedad. En ese sentido *Autodefensa* se ajusta perfectamente a esa dinámica entre ego ideal y autodesprecio ya que las protagonistas indistintamente dan las gracias por tener “buen sentido de la moda”, “tetos simétricas” o

“no ser unas básicas” (capítulo cuatro) y se autodenominan en público como “zorras” e “impostoras” (capítulo tres). En ese mismo artículo, Wanzo señala que uno de los mecanismos de humor grotesco de las narrativas de feminidad precaria es la del romance y el sexo: la imposibilidad de la fantasía romántica de las mujeres se conjuga con la construcción del cuerpo femenino sexuado de las protagonistas no como sujeto, sino como objeto, algo que produce asco y disgusto a los propios personajes. Berta y Belén, recurrentemente y en escenas de sexo, se regocijan del papel objetual de su cuerpo, como en el capítulo dos en el que Belén se acuesta con un hombre mayor no llevada por el deseo sino por su necesidad “de ser la más loca y tener las experiencias más heavies”. Ese proceso de autocosificarse durante el sexo es un mecanismo grotesco que la serie explota como un modo en el que estos dos personajes aceptan su inmovilidad.

8. Heteropesimismo como *cathexis* en Autodefensa

El sentimiento de derrotismo social de las mujeres jóvenes que protagonizan *Autodefensa* no sólo es corporal sino que tiene su traducción en el campo de los sentimientos, de la *cathexis*. El desánimo sentimental que recorre en los relatos de mujeres precarias ha sido identificado por Asa Seresin como heteropesimismo en un famoso artículo de *The New Inquire*. En él explicaba que el heteropesimismo consiste en una serie de desafecciones performativas con las heterosexualidades expresadas en forma de

regret, embarrassment, or hopelessness about straight experience. Heteropesimism generally has a heavy focus on men as the root of the problem. That these disaffiliations are “performative” does not mean that they are insincere but rather that they are rarely accompanied by the actual abandonment of heterosexuality (Seresin).

Holzberg y Lehtonenb han utilizado este marco para analizar la serie *Fleabag* (Phoebe Waller-Bridge 2019) señalando el uso del humor autodespreciativo, la ironía y el sarcasmo para hablar de las malas citas, el mal sexo y las demandas neoliberales de tener un buen trabajo y una buena vida. Para estos autores el heteropesimismo sería el resultado cultural lógico después de que años de activismo feminista, con éxitos como el #metoo, se haya hecho poco para cambiar la violencia estructural de la heterosexualidad blanca y de clase media (Holzberg & Lehtonenb, 13). Junto a ello, señalan que, si bien el heteropesimismo puede problematizar la heterosexualidad como institución y como estructura afectiva, sin embargo, ofrece pocas salidas políticas más allá de una ironía autorreferencial que oscurece las violencias y los sacrificios de personas no heterosexuales o las luchas feministas (Holzberg & Lehtonenb, 13). Es por ello, que consideran el heteropesimismo como una nueva sensibilidad postfeminista que, al mismo tiempo que critica la heterosexualidad obstaculiza otras alternativas o propuestas más radicales como las feministas o las queer, presentando a la heterosexualidad como única alternativa.

No exageraríamos si dijéramos que *Autodefensa* es, junto a *Fleabag*, una de las representantes narrativas del heteropesimismo ya que todas las relaciones que las protagonistas de la serie establecen con los hombres están basadas en la desigualdad. En varios capítulos aparece la idea de Anna Jónasdóttir en *Love Power* (Jónasdóttir 1991) de que la fuerza del amor de las mujeres, similar a la fuerza laboral de los obreros, es explotada por los hombres para su empoderamiento y bienestar sentimental dejando a las mujeres alienadas y siempre en déficit emocional. Una frase que resume muy bien las ideas de Jónasdóttir es la de que si “*If capital is accumulated alienated labor, male*

authority is accumulated alienated love” (Jónasdóttir, 26). Belén retoma esa idea en el capítulo tres “Brilla brillante”, en el que después de una tremenda resaca hacen unas incómodas llamadas de perdón en las que Belén se pone en contacto con su un novio de la adolescencia para decirle que

llevo toda una vida subiendo los egos de los hombres de los que me enamoro, que además no sé por qué pero sois todos escritores o artistas y entonces estoy todo el día chupándoos el culo de lo bueno que sois y lo bueno que es vuestro arte y es que tampoco os merecéis vosotros vivir una mentira.

Los cuidados que requieren los hombres heterosexuales merecen un capítulo propio titulado “Odiar a los hombres” cuando, a través de la educación sentimental de unas niñas que Berta y Belén cuidan, las dos protagonistas rememoran la figura de un antiguo compañero de clase, Didac Nadal, gordo y torpe, al que asignaron el puesto contiguo a Berta en el cole para que le ayudara, asentando el complejo de salvadora a todas las mujeres. En ese esquema, todos los hombres, especialmente los padres de las protagonistas, son Didac Nadal: torpes, incapaces, deprimidos por ser unos inútiles y dependiendo de sus mujeres para cualquier requerimiento de la vida cotidiana, desde pedir hora en el médico hasta cortarse las uñas. Las dos protagonistas aleccionan a las niñas que están cuidando en el pesimismo heterosexual, otorgando una narrativa que Jane Ward califica como rito de paso. Para esta autora debido a que las mujeres heterosexuales saben que las diferencias del patriarcado no se van a solucionar durante su ciclo vital, se refugian en una mezcla de resignación y optimismo cruel que es inevitable y que se traspasan entre ellas: “Through a queer lens, heteroresignation or heteropessimism appears to be a rite of passage for straight women” (Ward).

9. Abuso y desafección feminista en la era del #metoo

Los sentimientos de tristeza, el optimismo cruel y el heteropesimismo se producen en un momento de reacción al feminismo o, según Jo Reger, en uno de esos momentos en los que el feminismo ahonda en sus propias diferencias más que en los objetivos comunes (Reger). Esta sensación de desintegración feminista es más marcada en la serie ya que se produce en un momento posterior a los grandes hitos de la Cuarta Ola Feminista española como el Tren de la libertad en defensa del derecho del aborto, las manifestaciones por el caso de la Manada o, finalmente, la huelga feminista de 2018 (Galdón Corbella) y aparece reflejada, especialmente, en los dos capítulos en los que se referencia directa o indirectamente al movimiento #metoo. En el primero de ellos, “Sentirse deseada”, la torpeza sexual de uno de los compañeros sexuales de Berta le lleva a presentarse en su casa por miedo a ser denunciado en redes más que por comprobar el bienestar de Berta, quien aprovecha la situación para bromear y estirar la situación disfrutando de la debilidad de su oponente y obtener satisfacción de su posición de superioridad. A pesar de que Berta y Belén comparten momentos de su vida muy íntimos en redes deciden, sin embargo, no exponer al personaje masculino sintiendo que el placer de humillarlo en privado es suficiente.

Quizás el episodio más significativo sobre la relación de las protagonistas con el feminismo es el de “Actos colectivos” en el que Belén y Berta viven el acoso sexual de un joven y prometedor director de cine catalán. La presentación de los personajes de la fiesta de los premios del cine (¿quizás los Gaudí?) que precede a la escena de acoso retrata a éstos en relación con sus discursos de género públicos: el joven director de cine anti-patriarcal, la directora feminista cuyos discursos se hacen virales en redes y, finalmente, el acosador: Josep, *enfant terrible* y gran director de actores y actrices. Entre ellas, Belén y Berta, quienes, como pasó con la producción de *Autodefensa*,

fueron descubiertas por un video de Instagram. El director, después de defender el riesgo, el cine no jerárquico y horizontal, señala la necesidad de mezclar realidad y ficción como en los videos de Tiktok o Instagram. A ojos del director, de Josep ellas son “pura verdad” pero también son un trozo de carne, con el que se intenta acostar bajo el pretexto de reflejar la sexualidad con realismo en el cine. Ellas cortan abruptamente el acoso y le anuncian que han escondido cámaras para grabar toda la escena y le chantajea: si les asigna un papel en su nueva película, no lo difundirán.

El episodio, que es el único que tiene una narradora omnisciente, expone que el plan es “un poco cínico y contradictorio”. Ante esas palabras, Berta interviene y declara a cámara “La cuestión aquí es: ¿Quién puede permitirse denunciar un abuso? [...] Si yo fuera Penélope Cruz o Najwa Nimri, pues sí, podría haber montado un #metoo de la hostia y todo el mundo me aplaudiría muchísimo, pero resulta que yo sólo soy otra joven, actriz, precaria”. En ese sentido, Berta recoge las palabras de Dubravka Zarkov sobre los límites del movimiento #metoo (Zarkov & Davis). Para esta autora no podemos asumir que lo que pasa en las élite culturales y políticas cuaje al resto de la sociedad (el acoso de una gran estrella del cine comparado con el de una dependienta), del mismo modo expone que tampoco es deseable que, para la sociedad, la visibilidad que dan las denuncias públicas (especialmente de los perpetradores) suplante a las acciones legales ya que este es el modo en el que el sistema patriarcal se perpetúa: señalando y sacrificando individualmente a unos pocos hombres para silenciar la violencia estructural. En ese sentido, las críticas al #metoo enlazan con el discurso de Belén, quien señala los gestos vacíos de las campañas de denuncia con hashtags y lazos puestos en las alfombras rojas ya que, para ellas, simbolizan la erupción de la indignación ante situaciones que eran conocidas por todos en privado pero silenciadas en privado.

Esa escena presenta una densa red de conexiones personales, privadas, entre las que se encuentran como protagonistas las relaciones de abuso que contradicen los discursos públicos de los protagonistas. Es debido al modo en el que la esfera personal niega las luchas y discursos colectivos que mantienen los personajes lo que, en cierto modo, produce que, en ese episodio, Berta y Belén nieguen con sus actos y sus palabras la posibilidad de una acción colectiva feminista cuando Berta explica el chantaje individual y privado al director: “que ya lo sé, que hay que hacer actos colectivos, pasito a pasito, como hormiguitas lilas, todas juntitas, pero que yo quiero ser actriz”. En la conversación que tienen las protagonistas con otras actrices que también han sido víctimas de abuso aparecen varios temas posfeministas como el feminismo como fenómeno adoctrinador (“que ya lo sé” dice fastidiosamente Berta), el miedo a la victimización o la nostalgia por la lucha colectiva (“no hay un colectivo, ni siquiera existe un sindicato de actrices”) y esos sentimientos están indudablemente en la base de la rabia ilegible de la que hablaba McRobbie pero presenta un interesante giro con respecto a los discursos mantenidos por series como *Girls*.

Según nuestro punto de vista, Berta y Belén, reconocen el feminismo y su fuerza transformadora pero demuestran el desengaño de una generación de mujeres jóvenes para las que la Cuarta Ola, especialmente activa en España, ha significado el protagonismo cultural de las reivindicaciones feministas pero ha fallado a la hora de transformarse en resultados que modifiquen la vida cotidiana de las mujeres, especialmente, de las jóvenes que viven rodeadas de abusos en sus profesiones o relaciones sentimentales. La imposibilidad, por lo tanto, no es a reconocer al feminismo, sino a poder nombrar al feminismo como una fuerza únicamente política en el sentido de lucha colectiva y engarzada de una serie de actos públicos, manifestaciones o huelgas, que, según el discurso de Berta, producen hartazgo: lazos, hashtags y

declaraciones en la alfombra roja. Podríamos leer ese discurso como un síntoma, una reacción a los avances del feminismo (Faludi) pero existe otra lectura: toda la serie está asentada en la difuminación de las barreras entre lo público y lo privado, desde mear y lavarse los dientes en la calle hasta transformar la lucha colectiva en una herramienta de chantaje privado. Este aspecto es interesante porque Berta y Belén, precisamente a través de sus personajes creados a través de redes sociales y de la serie, están redefiniendo constantemente los límites entre lo privado y lo público poniendo a dialogar lo personal y lo político. Este borrado de límites entre lo privado y lo público también significa un interesante cambio de estrategia política producido de manera instintiva por dos mujeres jóvenes: puede que ser unas mujeres chulas, descaradas, groseras y empoderadas en redes sociales -y en la serie- tenga un efecto político limitado pero, desde luego, transforma la realidad social más próxima, la de su vida cotidiana.

Obras citadas

- Allison, Mark. "The construction of youth in Spain in the 1980s and 1990s." En Barry Jordan & Rikki Morgan-Tamosunas eds. *Contemporary Spanish cultural studies*. London/New York: Oxford University Press, 2000. 265-273.
- Andrews, Margret & Anny Jones Brooksbank. "Re-registering Spanish feminisms." En Barry Jordan & Rikki Morgan-Tamosunas eds. *Contemporary Spanish cultural studies*. London/New York: Oxford University Press, 2001 (reprint with corrections). 223-240.
- Atkinson, Sophie. *Feminism and the Pursuit of Relentless Happiness*. *Electric Literature*, 30/03/2017. [en línea]: <https://electricliterature.com/feminism-and-the-pursuit-of-relentless-happiness/>
- Backman Rogers, Anna. "Lena Dunham's Girls: Can-Do Girls, Feminist Killjoys, and Women Who Make Bad Choices." En Anna Rogers ed. *Lena Dunham's Girls, Feminist Killjoys, and Women Who Make Bad Choices*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015. 44-53.
- Benavent, Elisabet. *En los zapatos de Valeria (Saga Valeria 1)*. Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial España, 2014.
- Berkowitz, Dana, Tinkler, Justine, Peck, Alana & Lynnette Coto. "Tinder: A Game with Gendered Rules and Consequences." *Social Currents* 8/5 (2021): 491-509.
- Berlant, Lauren. "Nearly Utopian, Nearly Normal: Post-Fordist Affect in La Promesse and Rosetta." *Public Culture* 19/2 (2007): 273-301.
- . *Cruel optimism*. Durham: Duke University Press, 2012.
- Blanco, Juan Carlos. "La puesta de largo de la Constitución." *El País*, 06/12/2013. [en línea]: <https://blogs.elpais.com/fondo-de-armario/2013/12/aniversarios-de-la-constitucion-espanola.html>
- Boyero, Carlos. "Grima." *El País*, 17/12/2022. [en línea]: <https://elpais.com/television/2022-12-17/grima.html>
- Carlton, Rosemary R. "Precarious Girls and (Cruel) Optimism: Protecting Sexually Abused Teenage Girls." *Girlhood Studies* 15/2 (2022): 18-34.
- Castells, Manuel. *The Internet galaxy*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Charnock, Ruth. "'I want what everyone wants': Cruel optimism in HBO's *Girls*". En Helen Davies & Claire O'Callaghan eds. *Gender and Austerity in Popular Culture: Femininity, Masculinity and Recession in Film and Television*. Bloomsbury: Bloomsbury Publishing, 2016.
- Connell, Raewyn. *Gender and power: Society, the person and sexual politics*. Redwood City: Stanford University Press, 1987.
- . *Gender: In world perspective*. Cambridge: Polity Press, 2009.
- Faludi, Susan. *Backlash: The undeclared war against American women*. New York: Anchor Books, 1992.
- Filmin. "Autodefensa, de Berta Prieto, Belén Barenys y Miguel Ángel Blanca será la nueva serie original de Filmin." *Filmin*, 19/10/2022. [en línea]: <https://www.filmin.es/blog/autodefensa-de-berta-prieto-belen-barenys-y-miguel-angel-blanca-sera-la-nueva-serie-original-de-filmin>
- Fournier, Lauren. "Sick Women, Sad Girls, and Selfie Theory: Autotheory as Contemporary Feminist Practice." *a/b: Auto/Biography Studies* 33/3 (2018): 643-662.
- Fouz-Hernández, Santiago. "¿Generación X? Spanish Urban Youth Culture at the End of the Century in Mañas's/ Armendáriz's Historias Del Kronen." *Romance Studies* 18/1 (2000): 83-98.

- Galdón Corbella, Carmen. “Del movimiento 15M a la huelga feminista del 8M: Un recorrido y algunas claves para entender el presente del movimiento feminista.” En Rubén Díez García & Gomer Betancor Nuez coords. *Movimientos sociales, acción colectiva y cambio social en perspectiva: continuidades y cambios en el estudio de los movimientos sociales*. Mendiola: Fundación Betiko, 2019. 87-100.
- García Morales, Cristina. *Lectura fácil*. Barcelona: Anagrama, 2018.
- Genz, Stéphanie. ““I Have Work ... I am Busy ... Trying to Become Who I Am”: Neoliberal Girls and Recessional Postfeminism.” En Meredith Nash & Imelda Whelehan eds. *Reading Lena Dunham’s Girls: Feminism, postfeminism, authenticity and gendered performance in contemporary television*. London: Palgrave Mcmillan, 2017. 17-30.
- Gill, Rosalind. “Postfeminist media culture: Elements of a sensibility.” *European Journal of Cultural Studies* 10/2 (2007): 147-166.
- Harris, Anita. *Future girl: Young women in the 21st century*. London: Routledge, 2003.
- Harrod, Mary, Leonard, Suzanne & Diane Negra eds. *Imagining “we” in the age of “I”: Romance and social bonding in contemporary culture*. London: Routledge, 2022.
- Hidalgo Marí, Tatiana & Rosa Ferrer Ceresola. “La comedia televisiva en España. La transición en la ficción entre 1990 y 1995.” *IC Revista Científica de Información y Comunicación* 15 (2018): 223-249. [en línea]: <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/388>
- Holzberg, Billy & Aura Lehtonenb. “The affective life of heterosexuality: Heteropessimism and postfeminism in Fleabag.” *Feminist Media Studies* (2021): 1-16. DOI: <https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1922485>
- Jeffers McDonald, Tamar. *Romantic comedy: Boy meets girl meets genre*. New York: Wallflower Press, 2007.
- Jónasdóttir, Anna G. *Love power and political interests: Towards a theory of patriarchy in contemporary western societies*. Örebro: University of Örebro, 1991.
- Kerr, Ewa. *Work in Cinema: Labor and the Human Condition*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- La Moncloa. *Rueda de Prensa. Consejo de Ministros. Transcripciones*. 05/12/1996, S.f. [en línea]: <https://www.lamoncloa.gob.es/consejodeministros/ruedas/paginas/1996/r0512960.aspx>
- Lenore, Victor. *Indies, hipsters y gafapastas: Crónica de una dominación cultural*. Madrid: Capitán Swing, 2014.
- Loriga, Ray. *Caidos del cielo*. Madrid: Suma de Letras, 2008.
- Lovink, Geert. *Tristes por diseño las redes sociales como ideología*. Bilbao: Consonni, 2019.
- Mañas, José Ángel. *Historias del Kronen*. Barcelona: Destino, 1994.
- Ley, Marta. “Mujeres jóvenes, con estudios y de izquierdas: La base del boom del movimiento feminista.” *EL MUNDO* 06/06/2018. [en línea]: <https://www.elmundo.es/nosotras/2018/06/06/5afed415e5fdea5e068b461d.html>
- Martínez-Sáez, Celia. “Amor hipster en la ciudad empresarial: La emergencia de la comedia romántica indie en el cine español del siglo XXI.” *Bulletin of Spanish Visual Studies* 4/1 (2020): 75-92.
- Martínez-Carazo, Cristina. ““Hola ¿Estás sola?” De Iciar Bollaín: Otro discurso, otra estética.” *Letras Femeninas* 28/2 (2002): 77-94.
- McDermott, Catherine. “Genres of Impasse: Postfeminism as a Relation of Cruel Optimism in Girls.” En Meredith Nash & Imelda Whelehan eds. *Reading Lena*

- Dunham's Girls: Feminism, postfeminism, authenticity and gendered performance in contemporary television*. London: Palgrave Mcmillan. 2017. 45-59.
- . *Feel-Bad Postfeminism: Impasse, Resilience and Female Subjectivity in Popular Culture*. Bloomsbury: Bloomsbury Publishing, 2022.
- McRobbie, Angela. "Top Girls?" *Cultural Studies* 21/4-5 (2007): 718-737.
- . *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London: Sage, 2008.
- Novo, Carmen. "Autodefensa (Filmin) no busca retratar a una generación: Evidenciarnos como privilegiadas nos parece justo siempre y cuando lo cuestionemos." *La Voz de Asturias* 30/11/2022. [en línea]: <https://www.lavozdeasturias.es/noticia/cultura/2022/11/29/autodefensa-filmin-busca-retratar-generacion-evidenciarnos-privilegiadas-parece-justo-siempre-cuestionemos/00031669722343576328948.htm>
- Ortiz Villeta, Aurea. "Autodefensa (Belén Barenys, Berta Prieto, Miguel Ángel Blanca)." *Caiman Ediciones* 173 (2023). [en línea]: <https://www.caimanediciones.es/tienda/numero-173-enero-2023/>
- Padgett, Joseph & Lisa Wade. "Hookup culture and higher education." En Tasha G. Oren & Andrea L. Press eds. *The Routledge handbook of contemporary feminism*. London: Routledge, 2020. 162-177.
- Rainie, Lee & Barry Wellman. *Networked: The new social operating system*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2012.
- Ramírez, Noelia. "Qué pasa con 'Autodefensa': La serie sobre deseo femenino y 'afters' que más divide a internet." *El País* 06/12/2022. [en línea]: <https://elpais.com/television/2022-12-06/que-pasa-con-autodefensa-la-serie-sobre-deseo-femenino-y-afters-que-mas-divide-a-internet.html>
- Reger, Jo. "Feminism, First, Second, and Third Waves." En *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*. John Wiley & Sons, Wiley Online Library, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781405165518.wbeosf036.pub2>
- Riley, Sarah, Evans, Adrienne & Martine Robson. *Postfeminism and Body Image*. London: Taylor & Francis, 2022.
- Rowe, Katheleen. *The unruly woman: Gender and the genres of laughter*. Austin: University of Texas Press, 2005.
- Ruiz Muñoz, María Jesús & José Patricio Pérez Rufí. "Hermanas, amigas y compañeras en serie. La ficción coral femenina española de las televisiones generalistas y plataformas VOD (1990-2019)." *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 26/2 (2020): 807-826.
- Seresin, Asa. "On Heteropessimism." *The New Inquiry* 09/10/2019. [en línea]: <https://thenewinquiry.com/on-heteropessimism/>
- Smith, Paul Julian. *Spanish screen fiction: Between cinema and television*. Liverpool: Liverpool University Press, 2009.
- Sus, Elena de. "La receta del escándalo." *Contexto y Acción* 15/01/2023. [en línea]: <http://ctxt.es/es/20230101/Firmas/41844/Elena-de-Sus-Autodefensa-machismo-juventud-feminismo-nuevas-masculinidades.htm>
- Tsatsou, Panayiota. *Internet Studies: Past, Present and Future Directions*. London: Routledge, 2016.
- Waling, Andrea. "Pay close attention to what my eyes are saying without having to spell it out': Heterosexual relations and discourses of sexual communication in #MeToo commentaries." *Sexualities* 31/01/2022. [en línea]: <https://doi.org/10.1177/13634607211060834>

- Wanzo, Rebecca. "Precarious-Girl Comedy: Issa Rae, Lena Dunham, and Abjection Aesthetics." *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies* 31/2, 92 (2016): 27-59.
- Ward, Jane. *The tragedy of heterosexuality*. New York: New York University Press, 2020.
- Winch, Alison. "We Can Have It All." *Feminist Media Studies* 12/1 (2012): 69-82.
- Wollen, Audrey. "In Conversation with Mira Gonzalez." *Culture.org* 01/02/2018. [en línea]: <https://culture.org/in-conversation-with-mira-gonzalez/>
- Zarkov, Dubravka & Kathy Davis. "Ambiguities and dilemmas around #MeToo: #ForHow Long and #WhereTo?" *European Journal of Women's Studies* 25/1 (2018): 3-9. [en línea]: <https://doi.org/10.1177/1350506817749436>