

El arquetipo de la “dead-but-not-gone girl” en las series adolescentes de Netflix: muertas y sin voz

Maria-Jose Masanet¹  0000-0002-1217-9840

Maddalena Fedele¹  0000-0002-9930-4930

Marga Carnicé²  0000-0003-1031-4030

¹Universitat de Barcelona, Facultat de Informació y Medios Audiovisuales, Barcelona, España. 08014. sed.informacio.audiovisuals@ub.edu

²Universitat de Lleida, Facultat de Letras, Lleida, España. 25003. lletres.secretariacentre@udl.cat



Resumen: El objetivo de este artículo es analizar la representación del arquetipo de la *dead-but-not-gone girl* en dos series adolescentes de la plataforma Netflix: *13 Reasons Why* (2017-2020) y *Élite* (2018-). Para ello, como técnica de análisis, realizamos la lectura en profundidad de la primera temporada de cada serie. Los resultados apuntan a la representación de unos personajes femeninos inactivos que acaban siendo el objeto de deseo –y de obsesión– de los masculinos, que buscan respuestas y/o venganza a su muerte. Devienen, de esta manera, una especie de “destinadoras”, personajes que motivan o mueven al sujeto activo (los chicos) del relato. Además, estando muertas, su voz se ve comprometida o vehiculada a través del discurso de otros personajes. Son chicas sin voz que se sitúan en el recuerdo y atormentan a los personajes vivos.

Palabras clave: Series; Adolescentes; Chica muerta-pero-no-desaparecida; Arquetipos; Femeninos.

The “dead-but-not-gone girl” archetype in Netflix teen series: dead and voiceless

Abstract: The goal of this article is to analyze the representation of the *dead-but-not-gone girl* archetype in two popular Netflix teen series: *13 Reasons Why* (2017-2020) and *Élite* (2018-). To do that, we used a close reading of the first season of each series as a method of analysis. The results point to the representation of inactive female characters who end up being the object of desire – and obsession– of the male ones, who seek answers and/or revenge for their death. In this way, they become a kind of “sender,” a character that motivates or moves the active subject of the storytelling (the boys). Also, being dead, their voice is compromised or conveyed through the speech of other characters. They are voiceless girls who are in the memory and torment the living ones.

Keywords: Series; Teenagers; Dead-But-Not-Gone Girl; Archetypes; Feminine.

O arquetipo da “dead-but-not-gone girl” nas séries de adolescentes da Netflix: mortas e sem voz

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar a representação do arquetipo *dead-but-not-gone girl* em duas séries adolescentes da Netflix: *13 Reasons Why* (2017-2020) e *Élite* (2018-). Para isso, utilizamos a técnica de leitura profunda para analisar a primeira temporada de cada série. Os resultados indicam que há uma representação de personagens femininas de forma passiva. Estas personagens acabam sendo objeto de desejo e obsessão de personagens masculinos, que buscam respostas e/ou vingança por sua morte. Dessa forma, as personagens femininas se tornam “destinadoras” que motivam ou movem os sujeitos ativos (os garotos). Além disso, as vozes destas personagens estão comprometidas, já que elas estão mortas e são transmitidas através da fala de outros personagens. Portanto, são garotas sem voz que vivem apenas na memória e, atormentam os vivos.

Palavras-chave: Série; Adolescente; Garota morta-mas-não-desaparecida; Arquetipos; Feminino.

Introducción

En los últimos años, la juventud ha ido migrando paulatinamente de la televisión tradicional a las nuevas plataformas de *streaming* (Mark SWENEY, 2018), llegando a constituirse como el grupo que hace un mayor uso de Netflix (eMarketer, 2018). Paralelamente, una parte importante del contenido de dichas plataformas, y en particular de Netflix, se ha ido focalizando y especializando en la creación de productos juveniles, incluyendo en su catálogo varias series adolescentes (*teen series*) que han devenido grandes éxitos internacionales.

Según Charo Lacalle, Beatriz Gómez y Tatiana Hidalgo (2021), las *teen series* se configuran como un subgénero propio del drama televisivo con unas características narrativas y estéticas distintivas que las diferencian de otros géneros. En este sentido, las *teen series* son productos de ficción seriada que se centran en explorar la vida de personajes adolescentes y están específicamente dirigidos a la audiencia juvenil (Glyn DAVIS; Kay DICKINSON, 2004; Sharon M. ROSS; Louisa STEIN, 2008; Maddalena FEDELE, 2021). Suelen ser uno de los productos más consumidos por el colectivo adolescente, ya que desarrollan funciones sociales y socializadoras (FEDELE, 2011) a través de la representación de temáticas que son de su interés, como las relaciones de amistad, las tensiones con la familia o las primeras experiencias amorosas y sexuales, entre otras (DAVIS; DICKINSON, 2004). Por esto, las *teen series* ofrecen al colectivo adolescente modelos aspiracionales, tanto de identificación como de atracción, con los que chicas y chicos pueden identificarse para reproducirlos, o bien para modificarlos y romperlos (María-Jose MASANET; Maddalena FEDELE, 2019). Entre estos modelos aspiracionales se encuentran, también, aquellos ligados a los roles de género, es decir, aquellos que representan maneras específicas de ser mujeres u hombres, según una lógica todavía basada, mayoritariamente, en el binarismo de género.

Tradicionalmente, la ficción televisiva ha representado a los personajes femeninos y masculinos de manera muy diferente. Para empezar, generalmente, se han representado los personajes femeninos en número inferior respecto a los masculinos y más jóvenes (Nancy SIGNORIELLI; Aaron BACUE, 1999), y se han caracterizado como mujeres delgadas, vestidas de manera provocativa (Claudia A. BARRIGA; Michael A. SHAPIRO; Rayna JHAVERI, 2009; Gregory FOUTS; Kimberly BURGGRAF, 2000) y preocupadas por su apariencia física (Elke VAN DAMME, 2010). Además, se han relacionado mayoritariamente a actividades vinculadas con las compras, las responsabilidades familiares o las relaciones amorosas (Martha M. LAUZEN; David M. DOZIER; Nora HORAN, 2008; SIGNORIELLI; BACUE, 1999). Y, en muchas ocasiones, los personajes femeninos han sido degradados a objetos sexuales o representados de manera negativa cuando expresan abiertamente sus deseos sexuales, lo que los sitúa en posiciones o actitudes de debilidad y sumisión (FEDELE; MASANET, 2021; VAN DAMME, 2010). Varios estudios han destacado que las series juveniles siguen perpetuando una representación de género estereotipada, a través de modelos heteropatriarcales y heteronormativos (LACALLE; Deborah CASTRO, 2017; VAN DAMME, 2010). En particular, las *teen series* han tendido a perpetuar estereotipos juveniles procedentes de la industria cinematográfica y televisiva norteamericanas, que ejemplifican, en su casi totalidad, la posición pasiva de sumisión y de objeto de deseo de los personajes femeninos. Se trata de los estereotipos que recoge Maddalena Fedele (2021), como la «*girl-next-door*» (o «bella» o «princesa»), la «diva» (o «chica popular» o «*cheerleader*» o «*queen bee*»), la «empollona» (o «*honors student*»), la «mejor amiga», la «causa perdida» (o «*basket case*») y la «*final girl*» (o «chica independiente»), el único estereotipo que representa a una heroína activa y sujeto de acción, como Buffy, la protagonista de *Buffy the Vampire Slayer* (Bill OSGERBY, 2004). Afortunadamente, en los últimos años, también se han encontrado nuevos modelos y estereotipos más igualitarios (Frederik DHAENENS, 2013; VAN DAMME, 2010), como la «*final-girl-next-door*» (Sofía RIOS, 2015) o la «*troubled rebel girl*» (FEDELE; MASANET, 2021) aunque esta última, lamentablemente, acaba siendo castigada por su rebeldía.

Esta investigación se sitúa en el área de trabajo alrededor de los modelos juveniles representados en la ficción seriada, sobre todo en relación a la exploración del arquetipo femenino de la *dead-but-not-gone girl*. Según Clarke Dillman (2014), que en su estudio analiza la representación de mujeres muertas en cine, televisión y prensa, se trata de cuerpos de mujeres muertas que aparecen al inicio de la historia y devienen el punto de partida o detonante de la narrativa. Estas chicas muertas, a través de recursos narrativos y/o estéticos, interactúan con los personajes vivos, que miran al pasado e intentan defenderlas o hablar en su nombre. Fiona Nelson (2017) habla de una nueva tendencia en la propia ficción juvenil, el *dead-girl genre*, un subgénero que se caracteriza por presentar a narradoras femeninas recientemente muertas –o moribundas–, que se embarcan en aventuras una vez muertas y/o que sólo son escuchadas y tomadas en serio tras la muerte. La *dead-but-not-gone girl* podría encontrar su semilla argumental en el mito de Perséfone, diosa del inframundo arrebatada del mundo de los vivos, cuya historia es contada siempre a través de las vivencias de figuras intermedias o del lamento de los personajes vivos que añoran su recuerdo. La condición arquetípica del mito de Perséfone podría explicar el calado de la «chica muerta» en la cultura mediática popular. De

hecho, la *dead-but-not-gone girl* no es el único arquetipo femenino relacionado con el cuerpo de la mujer muerta como detonante narrativo. Otro ejemplo es la *woman in the refrigerator*, término acuñado por Gail Simone, que define al personaje femenino que tiene que morir para impulsar al personaje masculino hacia la acción (Lucía LIJMAER, 2014).

Según Clarke Dillman (2014), es importante analizar las representaciones de las mujeres muertas en la cultura audiovisual contemporánea, ya que las imágenes y las historias de estas mujeres tienen una función disciplinaria. La autora argumenta que estas imágenes actúan en dos sentidos. Por una parte, devienen vehículos para la denigración cultural de las mujeres de la segunda ola del feminismo y sus avances: "Women's gains in social, political, and economic life have come at a price, and this collateral damage is made visible through a decade full of dead women in the visual sphere" (p. 2). Las imágenes de estas mujeres vendrían a ser una muestra de la ira y del resentimiento masculino hacia los avances logrados. Por otra parte, la autora argumenta que los cuerpos muertos de las mujeres intensifican y visibilizan un discurso que muestra a las mujeres como desechables y reemplazables en un contexto de neoliberalismo y globalización. Además, aunque las imágenes de mujeres muertas en la cultura audiovisual no son un fenómeno nuevo, en el nuevo milenio estas son mucho más gráficas y sensacionalistas que en los textos convencionales (CLARKE DILLMAN, 2014). Es por ello que resulta importante seguir analizando dichas representaciones en productos culturales contemporáneos y, especialmente, en aquellos dirigidos a las audiencias más jóvenes.

Este es precisamente el objetivo principal del artículo que aquí se presenta: explorar y analizar cómo se construye el arquetipo de la *dead-but-not-gone girl* en las ficciones juveniles contemporáneas, a través de los estudios de caso de dos populares *teen series* de Netflix, *13 Reasons Why* (2017-2020) y *Élite* (2018-), dedicando especial atención a la construcción de las protagonistas femeninas y las narrativas que se desarrollan a su alrededor en la primera temporada. Con ello, se pretende detectar si estas representaciones perpetúan estereotipos de género o, por el contrario, son capaces de romper y construir contranarrativas. Para ello, utilizamos como técnica de análisis la lectura en profundidad o *close reading* (Enric CASTELLÓ, 2008).

Como señala Patricia Corres Ayala (2012), el mundo de los medios de comunicación ejerce una fuerte influencia en los modos de ser hombre y de ser mujer que se transmiten socialmente y es por ello que es importante prestarles atención desde la academia. En este estudio, nos centramos específicamente en las representaciones femeninas y sus significados. Es necesario examinar la posición y representación de los personajes femeninos protagonistas, ya que, como destaca Teresa de Lauretis (1984), estas suelen ocupar en las narrativas una posición que no tiene importancia o entidad propia. Es decir, están en la historia de otros personajes y, normalmente, estos otros son los masculinos.

Las *teen series* del estudio: *13 Reasons Why* y *Élite*

Las dos *teen series* de Netflix objeto de esta investigación, *13 Reasons Why* (EE.UU., 2017-2020) y *Élite* (España, 2018-), han sido lanzadas en los 190 países en los que opera la plataforma (Netflix, 2016) y han ocupado la primera posición del *TV Time Binge Report* en varias ocasiones (Natalie BURRIS, 2018; Georgina SHIRK, 2018).

13 Reasons Why es una serie norteamericana de drama y misterio que consta de cuatro temporadas (2017-2020) y está basada en la novela *Thirteen Reasons Why* (Jay ASHER, 2007). En la primera temporada, la narración se centra en explorar los motivos que llevaron a Hannah Baker al suicidio y que ella misma cuenta en 13 cintas de casete que, según sus propias instrucciones, deben ser escuchadas por todas las personas culpables de su muerte. Clay Jensen, amigo de Hannah y enamorado de ella, encuentra las cintas y, como protagonista de la historia, guía su escucha para la audiencia. En cada cinta, Clay descubre la implicación de una persona en concreto en la decisión de Hannah de quitarse la vida, es decir, descubre uno de los trece motivos que la llevaron a suicidarse. A medida que Clay va escuchando las cintas, a través de *flashbacks*, descubre abusos y violencias sufridos por Hannah por parte de sus compañeros y compañeras de clase, incluida una violación. Al mismo tiempo, en el presente, el protagonista intenta enfrentarse a las personas mencionadas por Hannah para contrastar la versión contada por la chica. Poco a poco, también se va revelando la relación de amor, aparentemente no correspondido, y definitivamente no resuelto, entre Clay y Hannah. Finalmente, Clay entiende, solo después de la muerte de Hannah, que debería haber sabido escucharla, entenderla y apoyarla cuando aún estaba viva.

La serie ha despertado diferentes debates, principalmente alrededor de su representación del suicidio y de la violación, que han acabado promoviendo numerosas investigaciones a su alrededor. La alarma principal se ha centrado en la incitación al suicidio que su visionado podría promover, aunque de las investigaciones realizadas se desprenden resultados contradictorios (Florian ARENDT *et al.*, 2019). Hay estudios que destacan la asociación entre la serie y el incremento de suicidios adolescentes (Jeffrey A. BRIDGE *et al.*, 2020), aunque sin poder establecer

un vínculo causal (Phillip PLAGER; Margot ZARIN-PASS; Michael B. PITT, 2019). En cambio, otros estudios destacan funciones positivas de la serie, como la información sobre factores de riesgo del suicidio que puede proporcionar (Emily KREBS, 2019). En segundo lugar, esta *teen series* ha despertado controversia en su representación y tratamiento de la violencia sexual. Según Delphine Letort (2019), a través de la culpabilización de las víctimas, la serie refuerza la cultura de la violación, mientras Tanya Horeck (2019) señala que la estrategia de *non-stop consumption* de Netflix *gamifica* el visionado de la violencia sexual.

Por su parte, *Élite* es una serie de drama y misterio española que consta, actualmente, de siete temporadas (2018-). En la primera temporada, la narrativa se centra en la investigación para resolver el asesinato de la joven Marina, cuyo cuerpo es encontrado sin vida en la piscina del instituto al final del primer episodio.

A través de *flashbacks* desencadenados narrativamente por los interrogatorios policiales, se reconstruyen las relaciones y conflictos de un grupo de adolescentes de diferentes clases sociales de un instituto privado de élite. La historia se narra a través de una focalización variable (Gerard GENETTE, 1989), es decir, la dosificación de información al público se hace a partir del punto de vista de varios personajes a la vez. Aun así, cabe destacar el rol privilegiado del punto de vista de Samuel, el joven protagonista de la historia y enamorado de Marina. Samuel, juntamente a Nadia y Cristian, que como él son de clase baja, ha obtenido una beca para estudiar en un prestigioso instituto privado, frecuentado por estudiantes de clase alta y muy alta. Allí conoce y se enamora de la rica Marina, con quien establece una relación amorosa, sin saber que la chica mantiene al mismo tiempo un romance pasional con su hermano Nano. Los *flashbacks* acaban descubriendo una trama de chantaje en la que la propia Marina se había involucrado para poder huir con Nano, del que se había quedado embarazada, así como el asesinato de la chica. Al final de la temporada, Nano es acusado injustamente del asesinato de Marina, mientras que Samuel se desespera por no haberla podido salvar.

Élite ha recibido una buena acogida por parte de la crítica y la prensa. Según Pere Solà Gimferrer (2018), la serie trabaja temas controvertidos como la xenofobia o el *bullying* de manera compleja. Otras autoras destacan cómo la serie, entre otros temas, enfrenta la representación del VIH alejándose del estigma (Nayín COSTAS; Aloña FERNÁNDEZ LARRECHI, 2018) o propone nuevos tipos de masculinidades a través de sexualidades “post-queer” (Silvia DÍAZ-FERNÁNDEZ, 2022).

Por último, el estudio de Fedele y Masanet (2021) analiza la representación de los personajes femeninos y masculinos en series adolescentes, incluyendo *13 Reasons Why* y *Élite*, y señala una inversión en los arquetipos ligados al argumento universal del amor redentor (la Bella y la Bestia). Una inversión que, mientras propone nuevos modelos juveniles por lo que se refiere al género, como el ya mencionado *troubled rebel girl* o el *boy-next-door* (es decir el chico bueno y honrado), acaba reforzando desigualdades de género en su narrativa: aunque las protagonistas femeninas son “rebeldes con buen fondo”, encarnando al arquetipo de “la Bestia”, y los masculinos son pacientes, inocentes y virginales, encarnando el arquetipo de “la Bella”, a diferencia del modelo clásico, los chicos fracasan en sus intentos de salvar a “las bestias” de ellas mismas y estas acaban siendo castigadas, en ambos casos, con la muerte.

Método

El objetivo principal del estudio, como se ha mencionado en la introducción, es analizar el arquetipo y convenciones de la *dead-but-not-gone girl* (CLARKE DILLMAN, 2014) presente en las *teen series* *13 Reasons Why* y *Élite*, a través del análisis de sus protagonistas: Hannah y Marina. Para poder desglosar y analizar este arquetipo en productos culturales juveniles contemporáneos, nos adherimos a las características que Clarke Dillman (2014) extrae de su análisis de mujeres muertas (*but-not-gone*), entendiéndolas como una convención narrativa. Según la autora, las mujeres muertas inundan los paisajes mediáticos de las últimas décadas. Sus cuerpos muertos, normalmente asesinados de manera violenta y mostrados al público a través de sus cadáveres, suelen aparecer al inicio de las narrativas y, de hecho, acostumbra a ser el desencadenante de la acción: “the woman is put under erasure as a condition of her visibility in the text” (p. 25). En una parte importante de estas narrativas, la “dead woman comes back to life, either as a reanimated corpse or as a normally appearing person in a liminal state between life and the afterlife” (p. 1). Es de esta manera como estos personajes femeninos muertos no desaparecen de las narrativas, sino que permanecen en ellas e interactúan con los personajes vivos, que acaban mirando al pasado y hablando en su nombre. Sus historias, de alguna manera, son construidas o reconstruidas a partir de las narrativas que protagonizan los personajes vivos protagonistas (en muchos casos, hombres). El denominador común en los textos audiovisuales analizados por Clarke Dillman (2014) es que la mujer solo se vuelve visible porque está muerta. La autora da a este punto de entrada narrativa el nombre de “dead beginning”, porque la progresión temporal del personaje está detenida desde el inicio de la narrativa (a pesar de que más adelante pueda volver a aparecer). Esto dificulta la agencia del personaje

femenino, aun cuando el personaje se mantiene en la narrativa como un fantasma o presencia espectral. En palabras de Clarke Dillman (2014, p. 11): "I interpret the dead-but-not-gone women in this study as desubjectified subjects having pseudoagency; they are ultimately contained and reinscribed in an androcentric order that refuses to accept responsibility for the injustices and powerlessness that women collectively endure".

La autora articula una convención de *dead-but-not-gone women* que sitúa al personaje de la mujer bajo el borrado, sin permitirle ocupar una posición significativa en la narrativa. Tanto Hannah como Marina, los dos personajes principales de las populares series adolescentes *13 Reasons Why* y *Élite*, responden a las características citadas por Clarke Dillman (2014). Nuestro objetivo es explorar en profundidad cómo se construyen estos personajes a lo largo de la narrativa y sus significados, incorporando una mirada crítica a la construcción de los estereotipos y roles de género.

Para llevar a cabo el análisis, se realiza una lectura en profundidad (*close reading*) (CASTELLÓ, 2008) de la primera temporada de cada serie (*13 Reasons Why* y *Élite*), centrándonos en las tramas alrededor de estos dos personajes femeninos principales.

El *close reading* es un método extensamente aplicado por los *Cultural Studies* en el marco de la cultura popular contemporánea (CASTELLÓ, 2008) y, en concreto, en el análisis de series de ficción y películas (ej.: Núria ARAÚNA; Iolanda TORTAJADA; Cilia WILLEM, 2018; MASANET; Rafael VENTURA; Eduard BALLESTÉ, 2022). En este estudio, el análisis ha sido organizado en cuatro áreas, siguiendo el trabajo previo de Fedele y Masanet (2021):

- Contexto: Escenario histórico-social, localización, ambientes y espacios;
- Confección/Estética: Elementos formales, visuales y sonoros; códigos técnicos que se expresan a través de la construcción de los planos, el ritmo de la narración, la iluminación, etc.;
- Narración: Trama, personajes, acciones y estructura temporal. Se analizan los hilos narrativos o tramas principales de la historia. También se analizan las representaciones físicas, psicológicas y sociales de los personajes;
- Contenido y significados: Temas, problemas, sujetos e instituciones. Se detectan las principales líneas de conflicto, que están en relación con el código ideológico del texto.

Por último, este proceso de análisis indu/deductivo ha seguido cinco pasos. Los tres primeros han sido realizados por las investigadoras de manera individual y los dos últimos de manera conjunta –fase de discusión e interpretación final de los datos:

1. Se han realizado tres visionados de la primera temporada de ambas series, con el objetivo de detectar y anotar los elementos clave de las cuatro áreas de análisis;
2. En el tercer visionado, las investigadoras se han focalizado, específicamente, en el apartado de la "narración", anotando y analizado los hilos narrativos de la historia y las acciones de los personajes objeto de estudio;
3. Se han contrastado los datos del análisis con la teoría y estudios previos alrededor de la construcción de las figuras femeninas y del arquetipo de la *dead-but-not-gone girl*;
4. Se han discutido los resultados del análisis, su contraste y diálogo con la teoría, se han reinterpretado los datos y se han puesto en común;
5. Se ha realizado de manera conjunta la escritura final del análisis.

Análisis

La chica rebelde y atrevida = la "chica muerta"

Respecto a su caracterización física, tanto Hannah como Marina son adolescentes guapas y atractivas –elemento en continuidad con los estudios previos– pero que visten de manera *casual* (a pesar del uniforme del instituto en el caso de Marina), y no parecen muy preocupadas por su apariencia física. En algunas ocasiones se ponen vestidos, pero también vaqueros que no son extremadamente ajustados, chaquetas que les quedan anchas, camisetas sueltas o botas, es decir, prendas que no enfatizan estrictamente la feminidad normativa, contrariamente a lo encontrado en estudios previos. No utilizan mucho maquillaje y destacan por una belleza natural y, hasta cierto punto, salvaje. Hay que destacar que las dos tienen el cabello largo, rizado y rojizo. La cabellera frondosa, rojiza o pelirroja se asocia en la ficción al poder de seducción y a la psicología fría de la *femme fatale* (Erika BORNAY, 1995) y tiene connotaciones sexuales misóginas en la pintura y la poesía occidentales (pintores como Dante Gabriel Rossetti la atribuyen a mitos femeninos como Lilith, María Magdalena o Perséfone). Siguiendo esta tradición, los personajes analizados lucen una cabellera de pelo suelto, sin adornos ni tratamientos que transmitan preparación, al contrario, desprenden frescura. Incluso cuando lo llevan recogido resulta "rebelde". Su físico podría ser un reflejo de su personalidad, y su estilo da la sensación de desenfadado y, hasta cierto punto, de libertad. Una naturaleza y libertad que no acaban de escapar a las convenciones sociales en torno a la belleza.

En cuanto a los elementos emocionales y actitudinales, en ambos casos asistimos a una evolución negativa de los personajes, una verdadera involución. Son chicas aparentemente fuertes, decididas y con iniciativa, que se van deconstruyendo poco a poco hacia la fragilidad y la vulnerabilidad. Tanto a nivel emocional como físico, Hannah y Marina van perdiendo la fuerza y rebeldía que les son propias a medida que avanza la narrativa.

Cuando se presenta el pasado de Hannah en *13 Reasons Why* se observa que, al inicio, es una chica activa, alegre, enérgica y decidida. La familia de Hannah se muda a la ciudad durante el verano y Hannah empieza a trabajar en el cine y se hace amiga de Kat.

En las primeras escenas en las que Hannah enseña a Clay cómo debe hacer su trabajo en el cine, se muestra como una chica con iniciativa, irónica y divertida. Coloca en el pecho de Clay un cartel donde pone “aprendiz” y le enseña a persuadir a los clientes y, también, algún truco para ligar en el trabajo. En estas primeras escenas entre Hannah y Clay se puede observar cómo Hannah se siente cómoda con Clay y no evita el contacto físico, mientras que él parece estar un poco nervioso, probablemente tanto porque es tímido como porque ella le gusta. Hannah incluso organiza una fiesta en su casa con la ayuda de Kat, a la que asisten muchos de sus compañeros y compañeras del instituto. Es el tipo de fiesta que organizaría una persona “popular” y es que Hannah, por su carácter y manera de ser, podría serlo. Cuando Bryce, el chico más popular del instituto, le habla en la fiesta, ella responde con seguridad e ironía, no da la sensación de ser una chica tímida, retraída, ni que se deje intimidar. Lo mismo pasa con Justin, uno de los deportistas del instituto, en el primer episodio. Hannah se siente atraída por él y hace movimientos para acercarse: planea encuentros espontáneos y juegos, hasta que se citan en un parque y se besan. Cuando Hannah recuerda este momento –su primer beso– con el que había soñado, afirma que “the dream starts with me at the top of the rocket, holding on to the steering wheel [...] And I’m scared... because I don’t know how to fly. But you’re there at the bottom of the slide to catch me when I fall” (*13 Reasons why*, E01). Este monólogo es una metáfora de lo que realmente está pasando. Hannah se muestra segura y decidida, capaz de dar los primeros pasos en cualquier relación, tanto de amistad como amorosa. Parece que ella guía los encuentros y las relaciones, pero, en realidad, no tiene experiencia. Por esto tiene miedo, porque “no sabe volar” (dejarse ir), a pesar de ser una chica con iniciativa y decisión, y espera que el chico (Justin, en este caso) la coja y le enseñe. Al contrario, Justin la expone a través de un rumor que estigmatiza a Hannah para siempre en el instituto, y ella acaba sintiéndose culpable por haber confiado en él. A esta primera mala experiencia siguen muchas otras que, en su conjunto, llevan a Hannah hacia la tristeza, la soledad y la depresión. Además, su cambio emocional se hace evidente en su físico.

En el caso de Marina, ella también se presenta como una chica decidida y con iniciativa, además de ser abierta y extrovertida. Cuando llegan las nuevas incorporaciones de estudiantes de clase baja al instituto, es Marina la única que las acoge con simpatía, las invita a su fiesta y entabla una relación cercana con ellas. Además, cuando empieza a haber una tensión amorosa entre Marina y Samuel, el hecho no es visto con buenos ojos por el hermano de ella, Guzmán, que intenta oponerse a estas nuevas amistades.

Pero Marina, que es una chica que no permite que otros decidan sobre su vida, sigue cultivando estas relaciones, y acaba teniendo sexo con Samuel, al que enseña cómo hacerlo, al ser más experimentada que él. De hecho, Marina ya había tenido relaciones sexuales en el pasado, aunque le habían traído consecuencias negativas (el VIH). Por otro lado, Marina es presentada en la serie como una chica que “no sabe escoger”, ya que no acaba enamorándose de Samuel, el chico sensible y cariñoso, sino de su hermano Nano, el clásico “malote con buen fondo” (MASANET; FEDELE, 2019), lo que la lleva a una serie de decisiones “malas” y a su deconstrucción, de nuevo, hacia la fragilidad y la vulnerabilidad. Esto se hace visible en la serie, ya que Marina empieza a consumir drogas y acaba vagando perdida, triste y pálida, hasta convertirse en un personaje solitario al que prácticamente todos “odian” de una manera u otra. Ella misma lo explica a Samuel en su último encuentro: “¿Has visto como me mira la gente? Yo aquí no tengo nada, nadie. Todos me odian, con razón” (Élite, E08).

Tanto en el caso de Hannah como en el de Marina, el arquetipo de la *dead-but-not-gone girl* se representa a través de unas chicas que, al inicio, buscan ser libres de expresarse intelectual y sexualmente como quieren, pero no llegan a conseguirlo. Las dos son rebeldes atormentadas y es por esto mismo que acaban lidiando con un duro proceso de autoaceptación que las lleva al sufrimiento y al castigo extremo, la muerte. En resumen, estos personajes rebeldes y fuertes son deconstruidos poco a poco a lo largo de la narrativa, hasta que su final trágico sugiere que la muerte bien podría ser un ajusticiamiento o castigo a la rebeldía y osadía, también en el ámbito de la experimentación amorosa y sexual, de estas chicas “problemáticas” (“troubled-rebel girls”) que no obedecen a la norma ni a lo que se espera de ellas (FEDELE; MASANET, 2021). Como sugiere Clarke Dillman (2014, p. 9), también en este caso: “women are killed (or threatened with death) because they become unruly, step out of line, or otherwise disrupt the gender/power structure.”

Hannah: La "chica muerta" puesta en duda

En *13 Reasons Why*, Hannah prepara las cintas con el objetivo de explicar "la verdad" sobre sus vivencias y que las personas "culpables" del suicidio se responsabilicen de sus actos. Hannah graba las cintas, define las reglas del juego y elige a Toni, quizás el único compañero en quien confía, como ayudante para llevar a cabo su plan. Pero es Clay el personaje que, finalmente, permite al público escuchar la historia de Hannah e, incluso, dosifica la información para la audiencia. Clay deviene, entonces, un intermediario o mediador que acaba reinterpretando la historia de Hannah a partir de sus propias acciones y experiencias. La necesidad de personas intermediarias e interlocutoras la encontramos también en el mito de Perséfone, cuyo arco narrativo en fuera de campo implica la necesidad de que tomen la palabra testigos como Hermes, dios mensajero encargado de informar del paradero de la joven diosa durante su búsqueda. Como en el mito, en la serie la ausencia de una narrativa en primera persona provoca que se pierda la pureza del discurso de la protagonista, de su memoria. Los *flashbacks* con las explicaciones de Hannah se entremezclan con la memoria y alucinaciones de Clay y esto, como señala Letort (2019), acaba comprometiendo la posición de autora/narradora de Hannah: "In being split between female and male narrators (Hannah Baker and Clay Jensen), the series covers and silences Hannah's disruptive voice" (p. 19). En este sentido, se produce lo que Gerard Genette (1989) definió como focalización interna, es decir, la información se proporciona al público a través de alguno de los protagonistas de la historia. Pero, en este caso, no de la protagonista muerta, sino que, fundamentalmente a través del protagonista masculino, Clay, y, en ocasiones, también a través de lo que cuenta el resto de los personajes vivos.

A nivel narrativo, por tanto, aunque Hannah debería ser el sujeto de acción, el personaje activo que lleva a cabo las acciones (Algirdas Julien GREIMAS, 1973), estando muerta desde el primer capítulo, acaba siendo Clay quien guía al público y reconstruye la historia de Hannah. Así, Hannah acaba convirtiéndose en una especie de "destinadora", el personaje que motiva o mueve al sujeto a cumplir con el objetivo (GREIMAS, 1973), y Clay deviene el sujeto de acción de la narrativa, cuyo objetivo es descubrir la verdad sobre el suicidio de Hannah. Hannah es la fuente de motivación, pero no de acción y, por lo tanto, es un sujeto pasivo.

Esto se relaciona también con la enunciación de la serie. La historia del pasado es contada principalmente por Hannah a través de una voz en off en primera persona. Esto debería dar agencia y poder a la voz de Hannah, pero, por contra, su historia es puesta en duda continuamente. Durante los tres primeros capítulos, el objetivo de Clay es descubrir si lo que cuenta Hannah en las cintas es verdad o no, y por esto intenta hablar con los protagonistas de las primeras cintas: Justin, Jessica y Álex. Las primeras acciones de Clay se centran en verificar la versión de Hannah y, por tanto, en poner en duda su voz. A partir del capítulo cuatro, Clay da por válida la palabra de Hannah, y cambia de objetivo: lo que quiere es vengar a Hannah por los abusos sufridos. Es cuando Clay cree en la voz de Hannah y decide vengarla, que el público también puede validar la versión de la protagonista, ya que, como se ha mencionado anteriormente, la serie se explica a través de una focalización centrada principalmente en el personaje de Clay. Aun así, siguen mostrándose contradicciones entre la historia de Hannah y la de otros personajes, hecho que sigue recordando al público, continuamente, que no tiene por qué creerla, que Hannah podría estar mintiendo (como también insinuaba un *tagline* de la serie: "Why would a dead girl lie?"). Obviamente, como Hannah habla desde el pasado, no puede defender su versión frente a las "verdades" de los demás en el presente. También el mito de Perséfone plantea la contradicción y la puesta en duda de la víctima cuando se intentan investigar las causas de su rapto en el inframundo. Según el canto homérico a Deméter, Perséfone habría engullido voluntariamente la granada que la obliga a su permanencia en el mundo de los muertos, versión que contradice la de Perséfone, que denuncia haber sido engañada por Hades a tomarla en contra de su voluntad. Ambos casos sugieren que la ambivalencia parece necesaria cuando se investiga la verdad de la "chica muerta".

Además, si la voz de Hannah desde la muerte es puesta en duda constantemente, pero escuchada de alguna manera (NELSON, 2017), en vida es un personaje totalmente silenciado. Hannah es etiquetada como "una chica fácil" desde su llegada al instituto y nunca puede revertir este discurso nacido de un rumor infundado, promovido por Justin y compartido por las demás compañeras y compañeros. Tampoco puede hacer frente a muchos de los abusos o situaciones que vive, o bien porque se queda bloqueada, o bien porque no es escuchada. Por ejemplo, en el episodio 7, Hannah es acosada y ridiculizada en clase por Zach, uno de sus compañeros deportistas, que quiere vengarse de ella por no haber accedido a salir con él. Aun así, Hannah no lo denuncia a su profesorado. Más adelante, en el episodio 9, Hannah presencia involuntariamente la violación a Jessica por parte de Bryce, pero es incapaz de reaccionar y no consigue detener ni denunciar lo ocurrido. En el episodio 10, aunque quiera confesar que un accidente menor de tráfico provocado por su compañera Sheri ha causado la muerte de otro chico, tampoco consigue hacerlo y, en este caso, además, Clay no le hace caso. Finalmente,

en los últimos capítulos de la temporada, se descubre que Hannah fue violada por Bryce y, cuando acudió al consejero escolar, Mr. Potter, éste no supo ayudarla.

Precisamente en el episodio 13, cuando Hannah acude al señor Potter, éste, distraído por las llamadas que continuamente entran a su móvil, le pregunta cómo se siente, pero no presta realmente atención:

Hannah: (Pause) Lost, I guess... sort of empty...
 Mr Potter: Empty?
 Hannah: Yeah, I don't feel anything, like... I don't care anymore.
 Mr Potter: You don't care about what?
 Hannah: About... anything? School, myself, people here, my parents...

Hannah también dice que siente no poder ser diferente para sus padres, ya que se considera a ella misma un problema, está convencida que no tiene amigos y que el único que podría aún serlo, Clay, la odia. Aun así, es solo cuando ella intenta marcharse, que el Señor Potter se centra realmente en la conversación y le pregunta qué necesita: Entonces, Hannah contesta, llorando: "I need it to stop [...] I need everything to stop... just... people, life...". Entonces él insiste que pensar en que la vida pare es un tema muy serio, y ella replica "I didn't mean... that... I guess".

Además, cuando Hannah intenta explicar la violación sufrida, se siente incómoda y no escuchada. De hecho, ella misma le dice a Mr Potter: "You don't want to talk about this, do you?". Finalmente, las preguntas del profesor y la manera de formularlas parecen más un interrogatorio que pone en duda la versión de la víctima que no una sesión de ayuda y consejo.

En cambio, cuando Clay escucha las cintas, éste sí emprende acciones para vengar a Hannah y hacer justicia, e incluso acaba rompiendo las reglas de Hannah sobre las cintas. Ella había establecido que cada persona tenía que escuchar todas las cintas y pasarlas a la persona que representara el siguiente motivo de su suicidio, pero Clay primero intenta dejar de escuchar las cintas y, finalmente, decide no pasarlas a Bryce, que es el motivo número 12 del suicidio de Hannah (esto nunca se justifica en la serie). De esta manera, la "chica muerta" que no tuvo voz ni pudo actuar para defenderse mientras estaba viva, tampoco obtiene el respeto de sus reglas y deseos una vez muerta. En cambio, Clay, el personaje vivo, es quien acaba revisando el pasado de Hannah, defendiéndola de los rumores e, incluso, decidiendo por ella, como acostumbra a pasar con la *dead-but-not-gone girl* (CLARKE DILLMAN, 2014).

Finalmente, Hannah no es solo una voz en *off* que promueve una revisión del pasado. Para Clay, además, Hannah vuelve en algunas ocasiones en forma de fantasma (HORECK, 2019). En un principio, parece que Hannah aparece porque Clay lo necesita, porque piensa en ella, la recuerda, etc. Deviene, de esta manera, un contraplano a la mirada de Clay. Pero, a partir del episodio 5, cuando Clay ya está totalmente inmerso en las cintas de Hannah, sus apariciones lo atormentan, provocando una especie de culpa y malestar en él. Clay empieza a soñar y tener alucinaciones hasta con el cuerpo muerto de Hannah: la ve en el baile con sangre en las muñecas, en medio de la pista de baloncesto muerta, etc. Estas alucinaciones y malestar que trae consigo el "fantasma de Hannah" provocan un efecto dañino sobre Clay: no quiere ducharse, está decaído, ausente, desquiciado, etc. La chica muerta, de esta manera, deviene un fantasma recurrente que "perjudica" al chico vivo, por lo que Clay decide dejar de escuchar las cintas. Estas alucinaciones empiezan a desaparecer en el episodio 8, cuando Clay encuentra la fuerza para volver a escuchar las cintas, pero ahora, desde una nueva posición, más valiente y decidida.

Marina: La "chica muerta" no escuchada

En *Élite*, Marina ocupa la posición de 'objeto' (GREIMAS, 1973) en la narrativa de base de la primera temporada. Ya desde el primer capítulo se descubre que el cuerpo de Marina ha sido encontrado sin vida en la piscina del instituto. Así, la serie también se articula en dos líneas temporales, el pasado y el presente, que se alternan mediante interrogatorios policiales, herramienta típica del género *thriller* al que se adscribe. Por lo tanto, en un inicio, parece que la detective se constituye como el sujeto que realiza la acción y su objetivo es descubrir quién mató a Marina. El resto de adolescentes, incluido Samuel, realizan funciones de ayudantes u oponentes (GREIMAS, 1973). Aun así, el proceso de la investigación es más bien un recurso discursivo y narrativo, no es el pilar que sustenta la historia. Lo que premia es el pasado, que cuenta las relaciones entre un grupo de adolescentes de las élites y otro de clase trabajadora. El presente, en cambio, se representa únicamente a través de los interrogatorios, y ocupa un espacio muy reducido de la narración. A diferencia de *13 Reasons Why*, por lo tanto, Marina ni motiva acciones ni las realiza, siendo desde un principio no solo el detonante de la historia, sino que, sobre todo, un objetivo: descubrir quién la ha matado. Ella también es, como Hannah, un sujeto no activo y se puede considerar como una destinadora (aunque implícita e indirecta) de la historia (GREIMAS, 1973).

En esta serie no hay voz en *off* ni un único personaje que guíe la narración, como en el caso de *13 Reasons Why*. Más bien puede hablarse de una focalización interna variable (GENETTE, 1989), ya que la información se proporciona al público a través de los puntos de vista de varios

personajes a la vez. De hecho, todos los coprotagonistas de la serie, a través de sus respuestas en los interrogatorios, cuentan sus "versiones" de los hechos, al mismo tiempo que dan pie a *flashbacks* que llevan la audiencia al pasado. Hay que destacar, de todas maneras, que Samuel tiene un peso mayor respecto al resto de personajes en este mecanismo narrativo. Las "versiones" de algunos personajes difieren de lo que enseñan los *flashbacks*, que sí muestran lo que realmente pasó. Y es de esta manera como, contrariamente a lo que pasa en el caso de Hannah, la historia de Marina no se pone en duda, sino que se muestra a través de los *flashbacks*. A pesar de ello, es importante destacar que la historia de Marina sí es valorada y juzgada por el resto de personajes, así como lo son su actitud y sus acciones. Los interrogatorios se centran en explorar la relación de las personas interrogadas con Marina y, por lo tanto, todos los personajes acaban valorando la manera de ser y de actuar de la protagonista, su pasado, etc. Y es de esta manera cómo los personajes vivos, de nuevo, acaban revisando el pasado de la muerta y hablando en su nombre (CLARKE DILLMAN, 2014). El propio género de la serie promueve esta dinámica para fomentar el suspense, para que la audiencia pueda sospechar de todos los personajes hasta el final. Según Miguel Ángel Huerta Floriano (2019), "Lo más característico del cine detectivesco es su permanente recurso a la ambigüedad en estado puro" (p. 66). Por lo tanto, a nivel narrativo, se puede justificar que Marina acabe teniendo conflictos con el resto de personajes, de manera que el público pueda sospechar de cualquiera. En primer lugar, Marina engaña a Samuel con su propio hermano Nano, y lo acaba dejando por éste. Además, con el objetivo de obtener dinero para huir con Nano, Marina traiciona a sus supuestas amigas y amigos: a Lu la amenaza con exponer un trato que esta tenía con su profesor; a Carla la engaña para robar unos valiosos relojes de la propiedad de su padre; y a Omar lo traiciona al delatar que trafica con drogas. Finalmente, se enfrenta continuamente a sus padres y a su hermano Guzmán, que la sobreprotegen desde que se contagió con el VIH, y hasta llega a chantajear a su propia familia. En nombre del suspense y del *thriller*, se caracteriza a Marina como una chica a la que todos los personajes podrían haber matado por su actitud y comportamientos. En cierta manera, la "chica muerta", la víctima, acaba siendo "culpable" o "merecedora" de lo que le ha pasado.

Y, estando viva, aunque intente expresarse, Marina no es escuchada, sobre todo por los chicos que supuestamente quieren su bien: su novio Samuel y su hermano Guzmán. En particular, Samuel intenta convencerla de no huir con Nano, dando a entender que sería un error y una irresponsabilidad, como si Marina no tuviera la capacidad de elegir lo mejor por y para sí misma. Por último, se culpa de su muerte, precisamente, a la persona de quien Marina estaba enamorada (Nano), con quien quería escapar para empezar una nueva vida, dando a entender que, de nuevo, Marina no supo elegir a su pareja. Por otro lado, Marina es un personaje extremadamente protegido y controlado por su madre, padre y hermano, a causa de sus supuestos errores del pasado. Mientras su hermano Guzmán se define por la agencia y la autoridad de su rol de hijo, las acciones, deseos o voz de la chica no tienen legitimidad en su entorno familiar y social. Así, mientras el discurso aparentemente maduro de Guzmán le confiere, por defecto, una relación de igualdad con los adultos y con los padres, Marina sólo es escuchada cuando pide perdón en público, en un acto que no deja de presuponer y poner en duda sus capacidades y madurez. Precisamente en el episodio final, al recoger el premio como mejor estudiante en la fiesta de fin de curso y delante de todas sus compañeras y compañeros del instituto, Marina hace el siguiente discurso: "Muchas gracias por el premio, pero creo que lo merece más otra persona. Yo la verdad es que no tengo mucho de lo que estar orgullosa este año, así que quería aprovechar para pedir perdón. Perdón por todo el daño que haya podido causar, por decepcionar a las personas a las que más quiero, y a la que me ha hecho sentir mucho en muy poco tiempo. Intenté pararlo todo, intenté... ser una buena hija, una buena hermana... intenté estar a la altura de tus sentimientos, Samuel. Y ojalá haber tenido una máquina del tiempo para volver a empezar de cero. Pero al final he sido yo misma, una cabezota, sin miedo al peligro y... siempre metida en problemas. Lo siento".

De la misma manera que Hannah, Marina no se siente a la altura de las expectativas de las personas a las que quiere, a las que cree que está fallando, y acaba considerándose un problema por el simple hecho de querer o intentar ser ella misma.

Una vez muerta, se intenta reconstruir su historia, pero lo que se impone son las opiniones y valoraciones de los demás personajes. Se revisa su pasado y se reinterpretan sus vivencias desde el presente, pero no desde su mirada ni desde su voz.

Discusión y Conclusiones

En este estudio se han analizado las convenciones y el arquetipo de la *dead-but-not-gone girl* en las dos protagonistas femeninas de las *teen series* de Netflix *13 Reasons Why* y *Élite*: Hannah y Marina. En ambos casos, se trata de chicas rebeldes que intentan, u osan intentar, vivir con libertad y decidir por sí mismas, hecho que, de una manera u otra, acaba llevándolas a la muerte. Estos personajes, caracterizados como fuertes y con carácter al inicio de las series, se van (de)construyendo a lo largo de la historia, pasando a ser frágiles y vulnerables.

Además, en ambas series, el personaje protagonista femenino está muerto desde el primer capítulo y la trama principal de la primera temporada gira en torno a las causas de dicha muerte. Por lo tanto, ambas narraciones se construyen sobre una doble línea temporal –pasado y presente–, pero con una marcada focalización en el personaje masculino protagonista (más marcada en el caso de *13 Reasons why* que de *Élite*) que, en el presente, lucha por superar el duelo y vivir con el vacío de la ausencia de su querida. De esta manera, se presentan al público unos personajes femeninos inactivos que acaban siendo el objeto de deseo –y también de obsesión– de los masculinos, que buscan respuestas y/o venganza a su muerte. Devienen, así, una especie de “destinadoras”, es decir, aquel personaje que motiva o mueve al sujeto activo, al “héroe de la narración”, el protagonista masculino. Como señala Clarke Dillman (2014), que la muerte sea la condición de visibilidad de la mujer en la narrativa debe ser entendido por lo que es: un callejón sin salida. Es de esta manera como el personaje es borrado de la narrativa antes de que se inicie la propia acción.

No obstante, es importante destacar que, estando vivas (momentos que experimentamos como audiencia a través de los *flashbacks*), tampoco habían podido ser dueñas y sujetos de sus propias historias. En ambos casos, la muerte del personaje como premisa dramática acaba justificando su ausencia de voz en la narración (hasta en el caso de Hannah, a pesar del mecanismo narrativo que utiliza su voz en *off* en las cintas). A esto se suman el silencio y la falta de escucha que sufren Hannah y Marina mientras están vivas: la primera, víctima de violencias, porque no se atreve a hablar de las agresiones y experiencias traumáticas sufridas; la segunda, porque no se siente escuchada ni tomada en serio por su entorno familiar y social. Así, ya sea porque han guardado silencio o porque su discurso no ha sido puesto en valor, ambas son personajes silenciados y sin voz mientras están vivas y únicamente son escuchadas (parcialmente) después de su muerte. Devienen, de esta manera, objetos de deseo silenciados, chicas sin voz.

No tener voz propia les imposibilita ser autoras de su propia historia y contarse en primera persona. Esto facilita que las protagonistas acaben construyéndose a partir de la memoria retrospectiva de terceros. En este punto la “chica muerta” se convierte en “fantasma” y, por lo tanto, en “causante” del tormento del protagonista masculino, del héroe de la acción (en el caso de *13 Reason Why* esto es más explícito).

Por último, hay varios elementos en las dos series que pueden remitir al cine negro y que es importante destacar: la estética y atmósfera de pesimismo y oscuridad, la narración fragmentada a través de *flashbacks* y elipsis, la narrativa de investigación o la búsqueda de culpables, la construcción de personajes duales, etc. (Paul SCHRADER, 1972). En este caso, es especialmente interesante destacar el futuro predestinado y la desesperación de los personajes femeninos, que, por lo tanto, no pueden tener lo que Schrader (1972) ha definido como *happy-ending*. Esto dificulta la implicación emocional de la audiencia con el personaje femenino y la aleja de ella, como indica Jean-Pierre Esquenazi (2018, p. 263) cuando habla de los personajes del cine negro:

Nunca simpatizamos del todo con los personajes. Es verdad que vivimos a través de ellos sus emociones y sus pasiones; pero al mismo tiempo sabemos que su final ya está escrito, que la rendija (casi siempre) es demasiado angosta. Un destino demasiado pesado gravita sobre ellos y les resulta imposible superarlo.

Esto provoca que, de una manera u otra, la audiencia no acabe de empatizar con la *dead-but-not gone girl*, que es la víctima de la historia. Las víctimas, en este punto, siendo silenciadas y construidas desde las convenciones de unos mecanismos narrativos que las muestran como “personajes duales” y con un “fondo oscuro” se mueven en la ambigüedad entre víctimas y victimarios (fantasmas que vuelven y no dejan descansar a los vivos): son chicas sin voz que se sitúan en el recuerdo y atormentan a los vivos, quienes acaban hablando de ellas y por ellas.

Este estudio abre el camino a futuros trabajos que puedan ahondar en el análisis del arquetipo de la *dead-but-not-gone girl* en productos culturales, no solo en las *teen series*, sino en la ficción audiovisual en general. De hecho, es importante destacar la emergencia y popularidad de este arquetipo femenino en narraciones contemporáneas de diferentes plataformas como sería el caso, por ejemplo, de Alaska en *Looking for Alaska* (HBO, 2019) o Viruca de *El desorden que dejas* (Netflix, 2020). Al mismo tiempo, es importante relacionar este arquetipo de personaje femenino con el mito de Perséfone, personaje femenino protagonista sin agencia narrativa, posiblemente la primera “chica muerta” y sin voz del canon narrativo occidental. Además, habrá que seguir monitoreando las representaciones mediáticas de los personajes femeninos en búsqueda de representaciones de género más igualitarias, en particular en las ficciones dirigidas al colectivo adolescente. En las dos *teen series* analizadas en este estudio se observa que los roles femeninos siguen estando ligados a convenciones y estereotipos de las mujeres muertas en el audiovisual. Además, el artículo hace aportaciones importantes que pueden ayudarnos en futuros estudios en esta línea: 1) Los personajes femeninos son caracterizados como fuertes, seguros y rebeldes y esto acaba siendo una especie de prerrequisito para su muerte y, por lo tanto, como un castigo por el desafío a la feminidad sumisa y obediente normativa; 2) Se representa a las *dead-but-not-gone*

girls no solo como personajes silenciados por la muerte, también como mujeres no escuchadas o silenciadas en vida; 3) Las convenciones del género al que se adhieren las narrativas analizadas (misterio) justifican la revictimización de la víctima, presentando a la chica como un personaje en conflicto con el resto de personajes (los vivos); 4) El tormento de la *not-gone-girl* sobre los personajes vivos (su permanencia como fantasma, espectro o recuerdo) dificulta el bienestar de los vivos y, por lo tanto, la empatía con el personaje femenino. Todo ello, nos ayuda a profundizar en el análisis de este arquetipo y complejizar sus representaciones.

Bibliografía

ARAÚNA, Núria; TORTAJADA, Iolanda; WILLEM, Cilia. "Portrayals of Caring Masculinities in Fiction Film: The Male Caregiver in *Still Mine*, *Intouchables* and *Nebraska*". *Masculinities & Social Change*, v. 1, n. 7, p. 82-102, 2018. DOI: 10.17583/MCS.2018.2749.

ARENDRT, Florian; SCHERR, Sebastian; PASEK, Josh; JAMIESON, Patrick E.; ROMER, Daniel. "Investigating harmful and helpful effects of watching season 2 of *13 Reasons Why*: Results of a two-wave U.S. panel survey". *Social Science and Medicine*, n. 232 (Abril), p. 489-498, 2019. DOI: 10.1016/j.socscimed.2019.04.007.

ASHER, Jay. *Thirteen Reasons Why*. Penguin Books, 2007.

BARRIGA, Claudia A.; SHAPIRO, Michael A.; JHAVERI, Rayna. "Media Context, Female Body Size and Perceived Realism". *Sex Roles*, v. 1-2, n. 60, p. 128-141, 2009. DOI: 10.1007/s11199-008-9482-7.

BORNAY, Erika. *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra, 1995.

BRIDGE, Jeffrey A.; GREENHOUSE, Joel B.; RUCH, Donna; STEVENS, Jack; ACKERMAN, John; SHEFTALL, Arielle H.; HOROWITZ, Lisa M.; KELLEHER, Kelly J.; CAMPO, John V. "Association Between the Release of Netflix's *13 Reasons Why* and Suicide Rates in the United States: An Interrupted Time Series Analysis". *Journal of the American Academy of Child and Adolescent Psychiatry*, v. 2, n. 59, p. 236-243, 2020. DOI: 10.1016/j.jaac.2019.04.020.

BURRIS, Natalie. "BINGE REPORT: Netflix Originals Dominate as 'Elite' Debuts at No. 1". *TV Time*. [En línea], 2018. Disponible en <https://webv1.tvtime.com/article/binge-report-week-of-oct-1-elite-big-mouth>. Consultado el 17/09/2022.

CASTELLÓ, Enric. *Identidades mediáticas. Introducción a las teorías, métodos y casos*. Barcelona: Editorial UOC, 2008.

CLARKE DILLMAN, Joanne. *Women and death in film, television, and news: Dead but not gone*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

CORRES AYALA, Patricia. "Femenino y masculino: modalidades de ser". In: BLAZQUEZ GRAF, Norma; FLORES PALACIOS, Fátima; RÍOS EVERARDO, Maribel (Coord.). *Investigación feminista. Epistemologías, metodologías y representaciones sociales*. México: UNAM, 2012. p. 111-138.

COSTAS, Nayín; FERNÁNDEZ LARRECHI, Aloña. "El valor social de 'Élite' (Netflix): así destierra los prejuicios sobre el VIH y la serofobia". *El Confidencial* [En línea], 2018. Disponible en <https://www.elconfidencial.com/television/series-tv/2018-10-14/elite-serie-netflix-vih-marina-sida-sexo-1628382/>. Consultado el 17/09/2022.

DAVIS, Glyn; DICKINSON, Kay (eds). *Teen TV. Genre, Consumption and Identity*. London: British Film Institute, 2004.

DE LAURETIS, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

DÍAZ-FERNÁNDEZ, Silvia. "Post-queer sexualities? Exploring the (re)definition of male's heteronormativity in the Netflix show 'Élite'". *Feminist Media Studies*. 2022, published online-first. DOI: 10.1080/14680777.2022.2063361.

DHAENENS, Frederik. "Teenage queerness: Negotiating heteronormativity in the representation of gay teenagers in *Glee*". *Journal of Youth Studies*, v. 3, n. 16, p. 304-317, 2013. DOI: 10.1080/13676261.2012.718435.

eMarketer. "US TV Viewers Who Primarily View TV Shows via Live TV vs. Netflix, by Age". 2018. Disponible en <https://www.emarketer.com/chart/220805/us-tv-viewers-who-primarily-view-tv-shows-via-live-tv-vs-netflix-by-age-june-2018-of-respondents-each-group>. Consultado el 29/05/2020.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *El film noir. Historia y significaciones de un género popular subversivo*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2018.

FEDELE, Maddalena. *El consum adolescent de la ficció seriada televisiva*. 2011. Doctorado. Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Autònoma de Barcelona, España.

FEDELE, Maddalena. "La segunda generación de teen series: programas estadounidenses, británicos y españoles de los 2000-2010". *index. Comunicación*, v. 11, n. 1, p. 297-327, 2021.

FEDELE, Maddalena; MASANET, Maria-Jose. "The 'trouble rebel girl' and the 'boy-next-door': The apparent inversion of gender and love archetypes in 13 Reasons Why, Élite and Sex Education". *Journal of Popular Television*, v. 9, n. 3, p. 334-353, 2021. DOI: 10.1386/jptv-00061-1.

FOUTS, Gregory; BURGGRAF, Kimberly. "Television situation comedies: female weight, male negative comments, and audience reactions". *Sex Roles*, v. 9/10, n. 42, p. 925-932, 2000. DOI: 10.1023/A:1007054618340.

GENETTE, Gerard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen [1ª edición francesa 1972], 1989.

GREIMAS, Algirdas Julien. *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua, 1973.

HORECK, Tanya. "Streaming Sexual Violence: Binge-watching Netflix's 13 Reasons Why". *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, v. 2, n. 16, p. 143-166, 2019.

HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel. *Los géneros cinematográficos. Una introducción*. Valencia: Tirant Humanidades, 2019.

KREBS, Emily. "13 Reasons Why as a vehicle for public understandings of suicide", *Critical Studies in Media Communication*, v. 2, n. 37, p. 188-200, 2019. DOI: 10.1080/15295036.2019.1704038

LACALLE, Charo; CASTRO, Deborah. "Representations of female sexuality in Spanish television fiction". *Convergencia*, v. 75, n. 24, p. 45-64, 2017. DOI: 10.29101/crcs.v0i75.4656.

LACALLE, Charo; GÓMEZ, Beatriz; HIDALGO, Tatiana. "Historia de las teen series en España: evolución y características". *Comunicación y Sociedad*, e7979, 1-22, 2021. DOI: 10.32870/cys.v2021.7979.

LAUZEN, Martha M.; DOZIER, David M.; HORAN, Nora. "Constructing Gender Stereotypes Through Social Roles in Prime-Time Television". *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, v. 2, n. 52, p. 200-214, 2008. DOI: 10.1080/08838150801991971.

LETORT, Delphine. "13 Reasons why the rape myth survives", *Girlhood Studies*, v. 2, n. 12, p. 17-31, 2019. DOI: 10.3167/ghs.2019.1202xx.

LJITMAER, Lucía. "¡Spoiler! A ella la matan!". *Eldiario.es* [En línea]. 2014. Disponible en <https://www.eldiario.es/cultura/fenomenos/spoiler-matan-1-4670014.html>. Consultado el 17/09/2022.

MASANET, Maria-Jose; FEDELE, Maddalena. "El 'Chico Malote' y la 'Chica Responsable': Modelos Aspiracionales y Representaciones Juveniles en las Teen Series Españolas". *Palabra Clave*, v. 22, n. 2, p. 1-27, 2019. DOI: 10.5294/pacla.2019.22.2.5.

MASANET, Maria-Jose; VENTURA, Rafael; BALLESTÉ, Eduard. "Beyond the 'Trans Fact'? Trans Representation in the Teen Series Euphoria: Complexity, Recognition, and Comfort". *Social Inclusion*, v. 10, n. 2, p. 143-155, 2022. DOI: 10.17645/si.v10i2.4926.

NELSON, Fiona. "The girl: Dead". *Girlhood Studies*, v. 3, n. 10, p. 39-53, 2017. DOI: 10.3167/ghs.2017.100305.

NETFLIX. "Netflix Is Now Available Around the World", *Netflix Media Center* [En línea]. 2016. Disponible en <https://media.netflix.com/en/press-releases/netflix-is-now-available-around-the-world>. Consultado el 17/09/2022.

OSGERBY, Bill. "'So who's got time for adults!': femininity, consumption and the development of teen TV – from Gidget to Buffy". In: Davis, Glyn; Dickinson, Kay (eds.). *Teen TV. Genre, Consumption and Identity*. London: British Film Institute, 2004. p. 71-86.

PLAGER, Phillip; ZARIN-PASS, Margot; PITT, Michael B. "References to Netflix '13 Reasons Why' at clinical presentation among 31 pediatric patients". *Journal of Children and Media*, v. 3, n. 13, p. 317-327, 2019. DOI: 10.1080/17482798.2019.1612763.

RIOS, Sofia. "Joey Potter: Final Girl Next Door". *Journal of Popular Film and Television*, v. 3, n. 43, p. 136-147, 2015. DOI: 10.1080/01956051.2015.1043232.

ROSS, Sharon M.; STEIN, Louisa (Eds.). *Teen television: Essays on programming and fandom*. NC: McFarland, 2008.

SCHRADER, Paul. "Notes on film noir". *Film Comment*, n. 8, v. 1, 8-13, 1972. Disponible en <http://intelligentagent.com/noir/Schrader.pdf>. Consultado el 17/09/2022.

SHIRK, Georgina. "BINGE REPORT: '13 Reasons Why' Dominates in a Week Full of Broadcast Finales". *TV Time* [En línea]. 2018. Disponible en <https://www.tvtime.com/article/binge-report-week-of-may-14-13-reasons-why-riverdale>. Consultado el 17/09/2022.

SIGNORIELLI, Nancy; BACUE, Aaron. "Recognition and respect: A content analysis of prime-time television characters across three decades" *Sex Roles*, v. 7-8, n. 40, p. 527-544, 1999. DOI: 10.1023/A:1018883912900.

SOLÀ GIMFERRER, Pere. "Por qué 'Élite' de Netflix es mierda de la buena". *La Vanguardia* [En línea], 2018. Disponible en <https://www.lavanguardia.com/series/netflix/20181008/452228760575/elite-netflix-temporada-1-critica.html>. Consultado el 17/09/2022.

SWENEY, Mark. "Younger viewers now watch Netflix more than the BBC, says corporation". *The Guardian* [En línea], 2018. Disponible en <https://www.theguardian.com/media/2018/mar/28/bbc-younger-viewers-now-watch-netflix-more-on-demand>. Consultado el 17/09/2022.

VAN DAMME, Elke. "Gender and sexual scripts in popular US teen series: A study on the gendered discourses in *One Tree Hill* and *Gossip Girl*". *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, v. 1, n. 2, p. 77-92, 2010. DOI: 10.1386/cjcs.2.1.77-1.

Maria-Jose Masanet (mjose.masanet@ub.edu; mjosemasanet@gmail.com) es profesora agregada Serra Húnter en la Facultad de Información y Medios Audiovisuales (UB), donde lidera la línea de investigación en 'Género, Inclusión y Diversidad' del CRICC. Es experta en educación mediática, juventudes, sexualidades y series. Es Investigadora Principal de los proyectos 'TRANSGELIT' (MINECO) y 'SEXMEDIA' (MINECO y NextgenerationEU). Ha sido investigadora Fulbright en The New School (NY, 2022).

Maddalena Fedele (maddalena.fedele@ub.edu; maddalena.fedele@gmail.com) es profesora lectora en la Facultad de Información y Medios Audiovisuales (UB), donde lidera la línea de investigación en 'Narrativa y Estética Audiovisuales' del CRICC. Es experta en juventudes, series, género y redes sociales. Es Investigadora Principal de los proyectos financiados 'TRANSGELIT' (MINECO) y 'CAVGEN' (Ministerio de las Mujeres).

Marga Carnicé (margarida.carnice@udl.cat; margacmur@gmail.com) es profesora lectora en la Universidad de Lleida e investigadora vinculada a la Universitat de Barcelona. Es experta en estudios fílmicos y estudios de género y centra su investigación en el impacto de las mujeres en la estética y la política de los medios audiovisuales. Es Investigadora Principal del proyecto financiado 'MATERSCREEN' (MINECO).



COMO CITAR ESTE ARTÍCULO, DE ACUERDO CON LAS NORMAS DE LA REVISTA

MASANET, Maria-Jose; FEDELE, Maddalena; CARNICÉ, Marga. "El arquetipo de la "dead-but-not-gone girl" en las series adolescentes de Netflix: muertas y sin voz". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 32, n. 2, e91847, 2024.

CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Las autoras contribuyeron por igual.

FINANCIACIÓN

Esta publicación es parte del proyecto I+D+i TRANSGELIT (PID2020-115579RA-I00), financiado por MCIN/ AEI / 10.13039/501100011033.

CONSENTIMIENTO DE USO DE IMAGEN

No se aplica.

APROBACIÓN DE COMITÉ DE ÉTICA EN INVESTIGACIÓN

No se aplica.

CONFLICTO DE INTERESES

No se aplica.

LICENCIA DE USO

Este artículo tiene la licencia Creative Commons License CC-BY 4.0 International. Con esta licencia puedes compartir, adaptar, crear para cualquier finalidad, siempre y cuando cedas la autoría de la obra.

HISTORIAL

Recibido el 27/10/2022
Presentado nuevamente el 04/03/2024
Aprobado el 19/04/2024
