



Universitas-XXI, Revista de Ciencias Sociales y Humanas

ISSN: 1390-3837

ISSN: 1390-8634

revistauniversitas@ups.edu.ec

Universidad Politécnica Salesiana

Ecuador

Qiu, Manqing

La representación de mujeres en sketches cómicos de las Galas del Festival de Primavera de CCTV China (2014-2024)

Universitas-XXI, Revista de Ciencias Sociales y Humanas,
núm. 43, 2025, Septiembre-Febrero 2026, pp. 205-250

Universidad Politécnica Salesiana

Cuenca, Ecuador

DOI: <https://doi.org/10.17163/uni.n43.2025.08>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476182348008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante

Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

La representación de mujeres en sketches cómicos de las Galas del Festival de Primavera de CCTV China (2014-2024)¹

*The representation of women in comic sketches of the CCTV
China Spring Festival Gala (2014-2024)*

Manqing Qiu

6120180082@bit.edu.cn

<https://orcid.org/0000-0001-6559-6368>

Beijing Institute of Technology, China

Universidad de Valencia, España

<https://ror.org/01skt4w74>

<https://ror.org/043nxc105>

Recibido: 14/06/2025 **Revisado:** 25/07/2025 **Aprobado:** 20/08/2025 **Publicado:** 01/09/2025

Cómo citar: Qiu, M. (2025). La representación de mujeres en sketches cómicos de las Galas del Festival de Primavera de CCTV China (2014-2024). *Universitas XXI*, 43, pp. 205-250. <https://doi.org/10.17163/uni.n43.2025.08>

¹ Todos los diálogos de los sketches citados han sido traducidos del chino al español por la autora.

Resumen

Esta investigación se centra en el análisis de los sketches cómicos de las Galas del Festival de Primavera de la CCTV china desde una óptica feminista. Su objetivo es dilucidar la representación femenina en dichos sketches, así como desentrañar los mecanismos mediante los cuales se reproduce y/o perpetúa la discriminación de género. Para ello, se ha examinado una muestra de 61 breves comedias emitidas entre 2014 y 2024. El estudio utiliza una metodología mixta que combina el análisis cuantitativo y cualitativo. Se analiza la participación femenina en los roles de dirección y guion, se investiga la construcción de discursos e imágenes desiguales a través de la producción narrativa y cinematográfica. Los resultados evidencian que, las mujeres directoras y guionistas constituyen una minoría, representando únicamente el 7,7 % y 5,7 % respectivamente durante la última década. Pese a la aparente diversidad de roles femeninos, la construcción de la mujer sigue subordinada a una perspectiva androcéntrica, en este contexto, la mujer persiste como objeto de escarnio y coerción social. En conclusión, se subraya la necesidad imperiosa de una formación en estudios de género en la industria cinematográfica, con miras a construir una sociedad influida equitativamente por los medios de comunicación.

Palabras clave

Mujeres, medios de comunicación, perspectiva feminista, sketches cómicos, Galas del Festival de Primavera de CCTV, China.

Abstract

This research undertakes a feminist-informed analysis of the comedic sketches featured in the Chinese CCTV Spring Festival Gala. Its principal objectives are to elucidate the representation of women within these sketches, as well as to unpack the mechanisms through which gender-based discrimination is reproduced and/or perpetuated. To this end, the study examines a sample of 61 short comedic pieces aired between 2014 and 2024. Adopting a mixed-methods approach, the research combines quantitative and qualitative analyses. Specifically, it examines female participation in directorial and scriptwriting roles, while also investigating the construction of unequal discourses and imagery through the narratives and cinematic techniques employed. In this context, women persist as objects of ridicule and social coercion. The findings reveal that, female directors and screenwriters constitute a minority, representing only 7,7 % and 5,7 % respectively during the last decade. Notwithstanding the ostensible diversity of female characterizations, the representation of women remains subordinate to an androcentric perspective. In light of these insights, the study underscores the urgent imperative for gender studies training within the film industry, with the aim of fostering a media landscape that exerts a more equitable societal influence.

Keywords

Women, media, feminist perspective, comedy sketches, CCTV Spring Festival Gala, China.

Introducción

En las últimas décadas, se ha observado un creciente interés académico en el análisis de las representaciones femeninas en los medios de comunicación. Si bien existe una extensa literatura sobre la presencia y condición

de las mujeres en los medios, las investigaciones recientes han priorizado el estudio de plataformas digitales contemporáneas, como las redes sociales (Ghaffari, 2023) y medios emergentes como TikTok (Scherr y Wang, 2021). Los ejes temáticos predominantes en estas investigaciones comprenden la violencia sistemática contra la mujer (Chirino, 2020), la invisibilización femenina en los medios (Delgado, 2020), la reproducción de patrones socio-culturales machistas (Lazo *et al.*, 2022) y la vulneración de derechos fundamentales (Tornay, 2021). Aunque las plataformas digitales y los productos periodísticos y cinematográficos han constituido un campo fértil para el análisis de la representación femenina, es notable que el alcance geográfico de estas investigaciones se ha circunscrito principalmente al contexto occidental y latinoamericano, como evidencian los estudios realizados sobre Chile (Mardones, 2020) y Ecuador (Serrano *et al.*, 2022).

Los estudios sobre la representación mediática de China, especialmente aquellos centrados en el análisis de género y la evolución temporal de la cobertura informativa sobre las mujeres chinas, han sido notablemente limitados, siendo particularmente escasa la investigación sobre su representación en contenidos humorísticos. En este sentido, resulta imperativo efectuar un examen de la literatura existente sobre sketches cómicos en el contexto chino, cuya exploración establece los fundamentos para comprender la evolución de las creaciones humorísticas. Asimismo, el análisis de las producciones cómicas debe complementarse con una investigación exhaustiva sobre la presencia femenina en los medios de comunicación chinos. Este marco analítico proporciona las bases teóricas necesarias para desarrollar un estudio integral de los mensajes mediáticos desde una perspectiva de equidad de género.

Objetivos e hipótesis

Esta investigación examina, desde una perspectiva feminista, los sketches cómicos presentados en las Galas del Festival de Primavera de la Televisión Central de China (CCTV) durante el período 2014-2024. Este estudio emplea una metodología mixta: por un lado, realiza un análisis cuantitativo de la participación femenina en los roles de dirección y guion; por otro lado, desarrolla un análisis cualitativo de la construcción de discurso e imágenes desiguales a través de la producción narrativa y cinematográfica. El objetivo principal es examinar la representación femenina en dichos sketches, di-

lucidando los mecanismos mediante los cuales se reproduce y/o perpetúa la discriminación en términos de igualdad de género.

Con el propósito de analizar la representación femenina en los sketches cómicos de las Galas del Festival de Primavera de CCTV, esta investigación se fundamenta en un marco metodológico que combina análisis cuantitativo y cualitativo desde la perspectiva feminista, paradigma que proporciona herramientas teóricas idóneas para examinar la presencia femenina en los medios de comunicación. Cuklanz (2016) sostiene que la interpretación de los contenidos mediáticos debe contemplar la interrelación entre género y poder, así como la relevancia de otros elementos textuales, tales como la raza, la sexualidad y la clase social. En esta misma línea de investigación, Cuklanz (2019) posteriormente desarrolla un marco preferencial para la recopilación de datos mediáticos que abarca diversos contextos, formas y discursos.

Considerando la afinidad metodológica de nuestro estudio con las investigaciones precedentes, nos centramos en identificar y analizar las modalidades de representación femenina en las conversaciones y actividades presentadas, con el objetivo de examinar los matices discursivos y cinematográficos en torno a la figura de la mujer, aspecto que ha sido abordado en investigaciones previas (Qiu, 2023a, 2023b). A partir de estos ejes de investigación, planteamos las siguientes hipótesis:

1) La disparidad de género en los equipos creativos es muy notable en términos de la cantidad de participantes de diferentes sexos. En comparación con sus homólogos masculinos, el número de mujeres directoras y guionistas es significativamente menor. Además, estas mujeres a menudo son relegadas a puestos de menor importancia, sin que se les conceda el mismo grado de voz y participación, a pesar de ser colaboradoras.

2) Las mujeres en sus diversos roles familiares (novias, esposas, madres, hijas, nueras y suegras) son objeto de estigmatización sistemática. Se les atribuyen características estereotipadas y falsas, además de limitadas aspiraciones económicas. Los roles masculinos se caracterizan por una perspectiva androcéntrica o por su invisibilidad deliberada, ejerciendo una supervisión constante sobre las mujeres con el fin de mantener una clasificación familiar fundamentada en el sexismo.

3) La presión social relacionada con el matrimonio y la maternidad recae de manera desproporcionada sobre el rol de las mujeres jóvenes. Los padres y madres, como principales agentes de esta presión, mantienen la convicción tradicional de que el matrimonio y la procreación constituyen la única vía

hacia la realización personal y la felicidad de sus hijas. Las jóvenes, influenciadas por estas expectativas socioculturales, interiorizan la idea de que la maternidad y su rol en la familia política representan una obligación inherente a su condición de esposa.

4) El papel de las mujeres profesionales, incluyendo directivas y empleadas cualificadas, enfrenta un sistemático cuestionamiento de sus capacidades profesionales, a pesar de su formación académica. La cobertura mediática y el discurso profesional tienden a desviar la atención de sus logros laborales, atribuyéndolos a supuestas “ventajas femeninas” en lugar de reconocer sus méritos profesionales. Mientras las profesionales enfrentan esta deslegitimación constante, los roles masculinos en el entorno laboral perpetúan, a menudo de manera inconsciente, narrativas prejuiciosas sobre las mujeres, lo que contribuye al deterioro de las condiciones laborales femeninas en el ámbito profesional.

5) Las interacciones sociales entre roles de mujeres y hombres en el ámbito de las relaciones interpersonales (amistades, vínculos vecinales y compañerismo) están frecuentemente permeadas por un discurso sexista subyacente. Se manifiestan actitudes androcéntricas e ironías veladas que critican aspectos como la apariencia física, la edad y las competencias profesionales de las mujeres, las cuales se legitiman bajo un paternalismo benevolente expresado mediante justificaciones del tipo “por tu bien”.

Estado de cuestión

Estudio sobre sketches cómicos en las Galas de Festival de Primavera de CCTV

Desde 1983, la Televisión Central de China (CCTV) transmite anualmente la Gala del Festival de Primavera en la víspera del Año Nuevo Lunar, un evento televisivo en el que los sketches humorísticos se han consolidado como un componente fundamental. El análisis académico de estos sketches resulta particularmente relevante desde múltiples perspectivas. Por una parte, estos contenidos evidencian las tensiones subyacentes en la jerarquía intelectual que históricamente ha marginado a la población rural, mientras abordan de manera singular acontecimientos históricos significativos como el Gran Salto Adelante, articulando así una narrativa de aparente empoderamiento social (Wang, 2023). Por otra parte, estos materiales audiovisuales fa-

cilitan un ejercicio de reflexión crítica sobre la evolución de sus significados e interpretaciones en diferentes contextos temporales (Lam y Leung, 2022).

Los sketches humorísticos, fundamentados en la interacción entre expresión lingüística y corporal, desempeñan una doble función sociocultural esencial: “la preservación y el sostenimiento de los valores tradicionales, así como la consolidación y clarificación de los valores hegemónicos que cohesionan a la comunidad” (Lu *et al.*, 2024, p. 370). Esta perspectiva encuentra respaldo empírico en investigaciones sobre el impacto psicosocial en las audiencias, que sugieren que la proyección internacional del humor chino actúa como catalizador de la cohesión y estabilidad social (Zhang *et al.*, 2022). En este contexto teórico, el análisis discursivo realizado por Wang (2022) sobre la gala inaugural de 1983 revela la construcción de una narrativa nacionalista que aspiraba a posicionar a China como potencia mundial en un entorno global altamente modernizado, enfatizando particularmente las dinámicas relacionales entre la ciudadanía y el Estado.

En lo concerniente a los mecanismos lingüísticos generadores del efecto cómico, destacan diversas investigaciones que analizan las estrategias discursivas y las estructuras narrativas empleadas. Zhou (2024) postula un proceso sistemático en la construcción del humor que culmina en la hilaridad del público: inicialmente se establecen presuposiciones discursivas a través de las intervenciones de las actrices y los actores, para posteriormente subvertirlas, generando así una ruptura de las expectativas psicológicas de personas espectadoras que deriva en el efecto humorístico. Por su parte, Huang (2024), mediante el análisis de las interacciones dialógicas entre los protagonistas, proporciona una comprensión más profunda de la producción humorística en la industria televisiva china dentro del marco del entretenimiento. Su investigación identifica tres categorías de descortesía simulada en el discurso: la auto direccional, la dirigida hacia la persona interlocutora directa, y la orientada hacia terceras personas. Estos patrones de descortesía simulada funcionan como recursos humorísticos particularmente efectivos en la representación de relaciones interpersonales caracterizadas por la intimidad y la cordialidad.

Sin embargo, la recepción e interpretación del Espectáculo de la Gala como tradición mediática en el contexto familiar chino ha experimentado una evolución significativa, fenómeno que Xie (2022) atribuye a las transformaciones socioculturales surgidas desde el advenimiento de la era televisiva. Esta metamorfosis en la percepción social se ha manifestado de manera particularmente problemática en el tratamiento del género, donde la insuficiente forma-

ción en perspectiva de género ha derivado en una progresiva normalización de expresiones despectivas hacia el sexo femenino, incluso cuando estas se presentan bajo el pretexto de una descortesía simulada con fines humorísticos.

Las relaciones entre el estereotipo y las informaciones mediáticas

El estudio de la representación femenina en los medios de comunicación ya fue abordado por Arfuch (1996), quien plantea dos interrogantes fundamentales: “¿qué se dice al decir mujer?” y “¿cómo se definen hoy los medios en una ‘civilización satelital’?” (p. 112). La autora sostiene que la producción y reproducción mediática no solo refleja el discurso y consumo social, sino que también tiene la capacidad de transformar los estereotipos, pautas y modelos predominantes en la sociedad. En esta línea de investigación, Ward y Grower (2020) profundizan en el análisis de los estereotipos mediáticos, demostrando que el consumo de contenidos mediáticos influye significativamente en la perpetuación de prejuicios y discriminación relacionados con los roles de género. Este fenómeno se manifiesta en múltiples dimensiones: la apariencia física, la sexualización, los comportamientos lúdicos, las conductas de cortejo, las aspiraciones profesionales y el rendimiento académico.

En el contexto de los estudios sobre medios digitales contemporáneos, diversas investigaciones evidencian la influencia significativa de las plataformas visuales en la percepción del cuerpo femenino. Los estudios recientes de Huang *et al.* (2021), Vandenbosch *et al.* (2022) y Engeln *et al.* (2020) examinan la representación corporal en el entorno digital, destacando que las plataformas predominantemente visuales como *Instagram* ejercen un impacto más perjudicial en la autopercepción corporal en comparación con las plataformas basadas en texto. Sus hallazgos revelan una correlación entre el uso de estas plataformas y la disminución en tres aspectos fundamentales: la satisfacción corporal, el afecto positivo y la comparación social constructiva. Entre todo, identifican que la exposición a contenido centrado en la positividad corporal genera efectos beneficiosos en la autoimagen. En respuesta a las consecuencias negativas de los medios con sesgos sexistas, Tiggemann *et al.* (2020) proponen que la representación de la diversidad corporal femenina en las redes sociales constituye una estrategia efectiva para fomentar la satisfacción y apreciación corporal.

Ante la creciente presencia de China en la comunidad internacional, la situación de las mujeres chinas ha resurgido como un tema de significativo

interés académico. Nie (2020) señala que, si bien las mujeres chinas han alcanzado niveles sin precedentes de participación social y educativa desde la fundación de la República Popular China, continúan enfrentando manifestaciones de machismo tanto en el ámbito doméstico como público. Cao *et al.* (2023) identifican a las mujeres chinas como un grupo vulnerable frecuentemente desatendido en el contexto de la violencia de pareja íntima. Desde una perspectiva histórico-cultural, Tarasco y Gómez (2020) analizan la conceptualización y el tratamiento de la mujer en el confucianismo, argumentando que las relaciones de parentesco son determinantes en la construcción del género femenino.

En el ámbito de los medios de comunicación, Zhang y Zhou (2023) y Chen y Gao (2023) examinan la representación de las mujeres chinas en el género de la comedia en vivo. Sus investigaciones revelan que las temáticas femeninas presentadas constituyen una forma negociada de expresión feminista. Las comediantes emplean diversas estrategias discursivas como el humor, la sátira, la fantasía absurda, la afirmación subversiva, la autodepreciación y la ambigüedad para coexistir dentro de la retórica hegemónica. Sin embargo, estas expresiones humorísticas permanecen condicionadas por estereotipos de género y perspectivas patriarcales.

Metodología

Esta investigación propone analizar, desde una perspectiva feminista, la representación de mujeres en los sketches cómicos transmitidos durante las Galas del Festival de Primavera de CCTV entre 2014 y 2024. La metodología se basa en la recopilación y el análisis sistemático de diálogos y elementos visuales de 61 cortos programas disponibles en YouTube, efectuando la recolección de datos durante 2024. El estudio adopta un enfoque mixto, combinando métodos cuantitativos y cualitativos desde una perspectiva de género, para examinar la reproducción de estereotipos y su influencia en la construcción del imaginario femenino. Siguiendo el marco teórico propuesto por Osorio y Castro (2021), esta metodología dual permite identificar patrones de comportamiento poblacional y profundizar en la comprensión de fenómenos sociales específicos.

El análisis cuantitativo se centra en examinar la distribución por género en posiciones directivas durante el proceso de creación artística, documentando

meticulosamente las proporciones para evidenciar las disparidades existentes en los roles de responsabilidad. La investigación de los roles de género en el equipo creativo principal busca establecer una base empírica sólida que permita formular interrogantes de investigación más precisos y fundamentados. Por otra parte, el análisis cualitativo se fundamenta en la reconstrucción de la realidad social (Balcázar *et al.*, 2013) respecto a la representación femenina. El estudio examina el plano cinematográfico basándose en “la intertextualidad y la narratividad como estrategias útiles de producción de reflexividad en los procesos de investigación” (Martínez *et al.*, 2014, p. 11). La investigación profundiza en las estructuras narrativas, modalidades discursivas y elementos compositivos para dilucidar la construcción de la imagen femenina en los sketches, considerando aspectos como el lenguaje sexista en el discurso, y la representación discriminatoria de las experiencias y voces femeninas (Erol y Cuklanz, 2020), incluyendo sus estados emocionales y patrones conductuales tradicionales (Delgado, 2020).

Las relaciones de poder son iguales relevantes en cuanto al análisis de representación de mujeres en informaciones, aparte de averiguar la opresión fundada en las relaciones de género (Franco y Tajahuerce, 2022). El desequilibrio de poder existe dentro de la familia y la sociedad, y “las consecuencias de esta asignación de papeles en el ciclo de vida, dificultan enormemente cualquier propuesta de igualdad” (Lamas, 1996, p. 1). En ese marco, se estudia cómo las comedias construyen el discurso de mujeres y hombres basándose en el ambiente familiar, profesional e interpersonal, atendiendo a las diversas identidades suyas tales como madres, hijas, esposas, amantes, nueras, suegras, jefas, clientas, empleadas, compañeras, vecinas, amigas etc., para posibilitar la detección de las relaciones desiguales de poder.

En el análisis del marco genérico, que abarca tanto la distribución directiva como la producción narrativa, es fundamental establecer parámetros específicos de investigación. Sobre la distribución directiva, se plantean las siguientes preguntas: ¿Cuál es la representación cuantitativa y cualitativa de mujeres en roles de dirección y guion? ¿Qué disparidades significativas existen en la frecuencia de aparición entre directores y directoras, así como entre guionistas de ambos géneros? ¿Cómo ha evolucionado la distribución por género en puestos de responsabilidad a lo largo del tiempo? Respecto a la producción narrativa, se analizan los siguientes aspectos: ¿De qué manera se manifiesta la estigmatización de los roles femeninos en el ámbito doméstico? ¿Cómo se instrumentalizan las identidades familiares femeninas dentro de la

jerarquía estructural patriarcal? ¿Qué mecanismos se emplean para imponer concepciones tradicionales sobre el matrimonio y la maternidad en contraposición a la autonomía femenina? ¿Quiénes son los agentes principales en la perpetuación de la presión matrimonial? ¿Qué representaciones predominan sobre las mujeres profesionales en el discurso mediático? ¿Cómo se valoran y reconocen las competencias laborales de las trabajadoras? ¿En qué medida persiste la narrativa androcéntrica en la representación de las relaciones interpersonales femeninas?

Resultados y discusión

Los equipos de creación sin mujeres

Tabla 1

Frecuencia de aparición de directoras y directores (2014-2024)

	Veces de aparición	Porcentaje
Directoras	7 (una repetida)	7,7 %
Directores	84	92,3 %
Total	91	

Según la tabla 1, en un período de diez años, las mujeres directoras aparecen 7 veces, lo que representa el 7,7 % del total, por el contrario, los directores masculinos mantienen un control absoluto del mercado cómico en las Galas del Festival de Primavera de CCTV. De los 61 sketches estudiados, los hombres aparecen 84 veces, lo que equivale al 92,3 %. Esta gran disparidad en la frecuencia de aparición entre directoras y directores sienta las bases para un enfoque menos feminista en las obras creadas. La marginación e invisibilidad de las directoras resulta en una escasa presencia de la voz femenina en los programas de nivel nacional, impidiendo que se conozcan sus innovaciones artísticas, distintas a las masculinas. Cuando las mujeres se ven obligadas a permanecer calladas en los procesos de producción, es inevitable que los hombres con poder comiencen a retratar

el mundo según su propia experiencia, impregnando las obras con sus propios orgullos y prejuicios.

Tabla 2
Frecuencia de aparición de directoras y directores en cada año (2014-2024)

Año	Directoras (veces)	Directores (veces)	Porcentaje que ocupan las directoras
2014	0	6	0
2015	1	10	9 %
2016	0	8	0
2017	0	8	0
2018	2	8	20 %
2019	0	10	0
2020	1	8	11 %
2021	0	9	0
2022	1	8	11 %
2023	0	6	0
2024	2	3	40 %
En total	7	84	

En función de la tabla 2, las directoras aparecieron en 2015, 2018, 2020, 2022 y 2024. Los años 2024 y 2018 registraron la mayor presencia femenina, con un 40 % y un 20 % respectivamente. En 2020 y 2022, la participación de directoras fue escasa, no superando el 11 %. En 2015, la presencia femenina se redujo al 9 %, y en los años restantes, fue nula. Analizando las cifras de los diez años, es evidente que las directoras tienen menos de la mitad de oportunidades de presentarse ante el público en comparación con sus homólogos masculinos. Las directoras que aparecieron siete veces merecen ser mencionadas por su nombre, ya que son las únicas representantes femeninas en el equipo directivo. En total, son 6 mujeres: Xv Yi (2015), Fang Fang (2018), Lou Naiming (2018, 2020), Liu Qingling (2022), Jiang Shimeng (2024) y

Liu Tianchi (2024). Entre todo, la directora Lou es la única que dirigió dos veces los programas de comedia.

El año 2024 marcó un hito en la reducción de la brecha de género, ya que, de los cuatro sketches emitidos, dos fueron dirigidos por mujeres. Jiang ocupó el primer puesto, seguida por un director masculino, mientras que Liu fue la única directora en su programa. En 2018, por primera vez, una mujer dirigió el sketch de comedia en la posición principal, papel que compartieron Lou y Fang. Además, Lou es la única mujer que ha dirigido comedias como responsable principal en dos ocasiones.

El logro de las mujeres en el equipo directivo es insuficiente. Las cinco mujeres directoras son testigos de la discriminación reiterada en la historia de las Galas del Festival de Primavera. Han luchado contra los prejuicios machistas con el objetivo de ser reconocidas en el arte escénico. Mientras tanto, los hombres son los beneficiarios de los privilegios de género existentes. Se destaca dos directores llamados Fang Xiang y Shang Daqing, quienes han dirigido 5 veces; otros 4 directores han participado en 4 ocasiones; 6 hombres han dirigido 3 veces y 7 lo han hecho en 2 ocasiones.

Con respecto a los sketches del periodo que contienen mayor proporción de mujeres directoras, el análisis temático de 2018 resulta singular, puesto que perpetúa la narrativa familiar tradicional. Esta perspectiva se materializa a través de dos modos de pensar significativos: por un lado, la inquietud maternal ante el estado civil de la hija en *Compartir alegrías y placeres/Tong Xi Tong Le* (Lou y Liu); por otro, los sentimientos de añoranza, celos y sumisión conyugal en *Volver a casa/Hui Jia* (Zhao y Fang). La fragilidad emocional femenina se presenta de manera paradójicamente “privilegiada” pues las creadoras son las que plasman sus vivencias cotidianas sin dar voz a las defensoras de la equidad de género. La comedia *Kai Bu Liao Kou/No puedo decirlo* (2024), bajo la dirección de Liu, representa otro ejemplo paradigmático de la reproducción de ideas androcéntricas desde la gestión y administración femenina. La narrativa se centra exclusivamente en la dinámica paterno-filial, prescindiendo por completo de la figura materna. Resulta contradictorio que una obra cinematográfica dirigida por una mujer conserva y continua la imperceptibilidad del sujeto femenino.

Tabla 3

Frecuencia de aparición de mujeres guionistas y hombres guionistas (2014-2024)

	Veces de aparición	Porcentaje
Mujeres guionistas	9 (1 repetida)	5,7 %
Hombres guionistas	148	94,3 %
Total	157	

Según la tabla 3, se evidencia una marcada disparidad de género entre guionistas: las mujeres aparecen solamente en 9 ocasiones durante la década analizada, constituyendo un 5,7 % del total, mientras que la presencia masculina alcanza 148 apariciones, equivalente al 94,3 %. Esta pronunciada asimetría en la representación determina sustancialmente la orientación narrativa del contenido humorístico, el cual se construye predominantemente desde una perspectiva masculina. La situación laboral de las guionistas (5,7 %) resulta aún más precaria que la de las directoras (7,7 %) previamente analizadas en términos de reconocimiento profesional.

Tabla 4

Frecuencia de aparición de mujeres guionistas y hombres guionistas en cada año (2014-2024)

Año	Mujeres guionistas (veces)	Hombres guionistas (veces)	Porcentaje que ocupan las mujeres guionistas
2014	1	8	11 %
2015	2	11	15 %
2016	1	18	5 %
2017	0	14	0
2018	1	18	5 %
2019	1	15	6,7 %
2020	1	15	6,7 %
2021	2	14	12,5 %
2022	0	14	0
2023	0	14	0
2024	1	7	12,5 %

Según se observa en la tabla 4, destaca la ausencia total de guionistas femeninas en las producciones cómicas durante 2017, 2022 y 2023. Por el contrario, 2015 registró el mayor porcentaje de participación femenina, alcanzando un 15 %, aunque esto representara únicamente a dos mujeres. Los años 2021 y 2024 se posicionaron en segundo lugar con una participación femenina del 12,5 % en el diseño y redacción de guiones, superando significativamente a años precedentes como 2019 y 2020, períodos en los que solo se contabilizó una guionista en un equipo total de 16 profesionales. Los años 2016 y 2018 presentaron índices idénticos de participación femenina, situándose en un 5 %, cifra inferior a la registrada en 2019 y 2020.

Entre las escasas profesionales que han logrado abrirse camino en este entorno restrictivo, destacan: Li Yi (2014), Ye Dan y Meng Huan (2015), Liu Lan (2018), Zou Jingjing (2020), Li Yuyue (2021), Liu Jing (2021) y Zhang Nana (2024). Cabe mencionar que Li Yi participó en dos producciones, ocupando una posición principal en la obra de 2014, al igual que Zhang Nana en 2024. Las demás profesionales, sin embargo, fueron relegadas a posiciones secundarias, ubicándose generalmente en los últimos puestos del equipo creativo. En cuanto a la distribución de directores masculinos, se observa una significativa concentración en la frecuencia de aparición de ciertos nombres. El análisis revela que 2 directores registraron individualmente 6 apariciones, 6 nombres figuraron 5 veces cada uno, 3 directores aparecieron 4 veces, otros 4 se mencionaron 3 veces, y 9 hombres fueron registrados en 2 ocasiones.

En el ámbito de los guionistas masculinos, destacan particularmente Wang Hongkun y Wang Zhenhua, quienes ejercieron funciones de dirección en 6 ocasiones, mientras que su participación como guionistas principales superó las 4 apariciones. Un modelo similar se observa en los casos de Su Huan y Su Biao, quienes contribuyeron 5 veces como miembros del equipo de guionistas y 4 veces en roles directivos. La notable densidad de responsables masculinos, caracterizada por una ausencia de perspectiva de género, exacerba las disparidades en el proceso de creación cómica, perdurando percepciones erróneas sobre las capacidades profesionales femeninas. Como consecuencia directa de tal fenómeno, las guionistas experimentan una marginación sistemática en el campo de redacción.

A pesar de que la manifestación de guionistas femeninas superó el 10 % en 2015, 2021 y 2024, esta cifra sigue siendo notablemente inferior en relación con sus homólogos masculinos. El limitado derecho decisorio de las guionistas consolida la posición subalterna de los personajes femeninos en las

comedias. En *Yu Sankuai, policía comunitario/She Qu Min Jing Yu San Kuai* (Shang y Xiao, 2015), la escasa participación femenina en el equipo de guionistas —apenas un 15 %— no logra superar la caracterización estereotipada del físico de las clientas. Esta situación se agrava en el período 2021-2024, en los trabajos que se titulan *La Terraza/Yang Tai* (Peng y Shang, 2021), *Ser presionada para casarse en cada festividad/Mei Feng Jia Jie Bei Cui Hun* (Zhang y Zhao, 2021), y *¿Cómo puede ser lo mismo?/Na Neng Yi Yang Ma?* (Jiang y He, 2024), donde, a pesar de mantener un 12,51 % de representación femenina, las narrativas continúan gravitando en torno al cumplimiento de roles domésticos.

Tanto el equipo directivo como el de guionistas se domina por los hombres. Desde 2014 hasta 2024, las mujeres son las muy marginadas e invisibles en dar a conocer sus innovaciones artísticas. El control absoluto del sexo masculino en la dirección cinematográfica y la producción del guion reproduce un sistema de exclusión que limita la diversidad narrativa y reproduce los estereotipos de género en la industria audiovisual. Esta hegemonía masculina no solo restringe las oportunidades creativas de las mujeres, sino que también condiciona la construcción del imaginario social a través del lenguaje cinematográfico.

La distorsión y estigmatización de mujeres en las estructuras familiares

La temática sobre las relaciones familiar aparece de manera recurrente en los sketches analizados. Siendo novias, esposas y madres, las mujeres se presentan de una manera muy tradicional: las principales cuidadoras; las preocupadas por el escaso mantenimiento de la casa. Se dedican a los asuntos domésticos, mientras, las distorsiones y cosificaciones sobre ellas les siguen. El sketch de 2019 que se titula *Ocupar el sitio/ Zhan Wei Zi* (Shen y Ma, 1m05s) pone de manifiesto en primer lugar, la actividad de poca educación de una madre en la escuela de la hija. Para que la hija pueda tener un sitio más apropiado en el aula, la madre empieza a luchar físicamente contra los demás que también lo quieren, como si fuera una loca (figura 1).

Figura 1
Ocupar el sitio



Fuente: Shen y Ma (2019, 1m05s).

El dicho sketch le confiere a la madre la imagen bárbara a fin de satisfacer la ilusión de los guionistas y directores masculinos sobre las mujeres en la familia, en el cerebro sexista de los cuales, las esposas, madres, e hijas deben hacer cualquier cosa por el bien familiar. La contribución total de la mujer a la casa es lo que desean los hombres machistas. Si los comportamientos menos educados ayudan a solucionar los problemas del ámbito privado, a las mujeres sumisas se les educan para ejercerlos, a ser las malas, pues sus conductas son juzgadas en nombre del “bien familiar”. Naciendo y viviendo bajo la educación abnegada, las mujeres se transforman en el títere de la casa. No obstante, el sacrificio total las reduce al papel de “ama de llaves” doméstica, desprovistas de voz en las decisiones.

Aparte de sufrir difamaciones e imágenes perjudiciales injustificadas, estas mujeres son caracterizadas mediante estereotipos como la histeria, los celos, la prodigalidad y la avaricia. Sin embargo, una gran parte de los personajes irreales de mujeres son embellecidos cuando sus roles domésticos destacan. Bajo el “amparo” de “por el bien” familiar, el odio de los hombres machistas hacia la feminidad está escondido. En cambio, el nivel de sacrificio de la mujer a la familia se convierte en el estándar de evaluación para decidir que es la mala o la buena.

El sketch mencionado también considera que las ideas a favor de la igualdad son elementos “interesantes” capaces de provocar la risa del público. Es lamentable que los hechos igualitarios se manifiesten a través de las risas irónicas, que en realidad son burlas dirigidas a la condición subordinada de las mujeres en la tradición de la cultura oriental. Cuando el público se entera de que es el marido quien se encarga de las tareas del hogar, además de la introducción de las risas sarcásticas, la cámara enfoca a los hombres sentados en la primera fila, quienes no pueden contener la risa ante el “efecto cómico” de la situación. Actividades como lavar la ropa, cocinar en casa o ayudar a los niños con sus deberes no deberían observarse como tareas exóticas o inusuales para los hombres. Estas son responsabilidades cotidianas que no deberían estar asociadas exclusivamente a un género en particular. En ningún caso, las mujeres son las únicas en hacer trabajos domésticos. La burla hacia hombres que colaboran en el ámbito doméstico refleja un desprecio dual, atentando tanto contra una masculinidad más equitativa como contra la inteligencia de las mujeres. Rechazar de antemano la participación masculina en el ámbito familiar contribuye a la privación de las mujeres.

En cuanto al tema de la masculinidad y feminidad, se encuentra un diferente diálogo en el sketch de 2021 que se titula *El tren de la felicidad hacia la primavera/Kai Wang Chun Tian De Xing Fu*. El cambio de los roles tradicionales entre la esposa y el esposo trae un fragmento audiovisual igualitario, en el que el marido no cuenta con ninguna vergüenza al explicar la razón de trabajar como niñera:

Jia Bing: Tu esposa trabaja como guardia de seguridad.

Yang Xiaodi: Fuimos juntos a una entrevista para ser guardias de seguridad, pero ellos pensaron que mi personalidad era más adecuada para ser niñera. Soy una persona muy meticulosa en mi trabajo. (Lou, 2021)

Las comedias emitidas durante la noche del año nuevo en China no suelen llevar los contenidos con perspectiva de género. En relación a los papales femeninos en el entorno familiar, por lo demás, les impone a las mujeres las identidades falsas tales como traicionera, infiel y dura. En la obra de 2019 dirigida por el director Shang, cuando el protagonista explica el motivo de estar soltero, la estigmatiza a la chica indicando su traición. Sin embargo, ella no es más que una empleada de su empresa, que no ha tenido relación privada con él. En la imaginación de este hombre, la chica es la mala por no estar casada con él al final porque “se ha fugado con otro”.

Shao Feng: Ya está bien, déjalo ya. Llama a tu guapa Estrella para que venga a recogerte.

Guo Donglin: Estrella se ha fugado con otro.

Shao Feng: ¡Vaya! La directora financiera se ha fugado con otro. (Shang, 2019)

El de 2019 no es el único caso que mancilla el honor de las mujeres mediante los diálogos. El joven director Lou en sus dos obras que se proyectaron respectivamente en 2021 y 2022 no dejó de imponer al público las ideas de que las mujeres eran las que abandonaron el matrimonio o las relaciones románticas, eran las irresponsables. Las frases tales como “No olvides que fuiste tú quien me pidió que nos separáramos en aquel entonces (2021)”, “¿No fue aquella chica la que te dejó en aquel entonces (2022)?” culpabilizan específicamente a las mujeres ante la ruptura de las relaciones, dejando a los hombres a ser los supuestos dañados. En este contexto, los hombres eluden sus responsabilidades ante los problemas de dos personas, convirtiendo a las mujeres en verdaderas víctimas. Los discursos cargados de segregación de género se transmiten al público dejando las imágenes engañosas femeninas. Cuando la idea de la mujer como perpetradora se repite con falsedad, se fomenta la ginefobia.

Entre las relaciones de pareja investigadas, es evidente el desprecio hacia el talento femenino. La falta de derecho de palabras de las personas formadas con ideas de género empeora las imágenes femeninas en los sketches emitidos. Se aplican conceptos estereotípicos a los modos de ser de las mujeres. En las comedias tituladas *Volver a casa/Hui Jia* (Zhao y Fang, 2018), *¿Lo vas a devolver o no?/Hai Bu Huan* (Yan y Peng, 2022), las esposas son descritas sumisas y trabajadoras con arreglo al deseo del mundo machista. Mientras tanto, para remarcar “lo sobresaliente” de ellas, en guiones de las comedias, las esposas llegan a ser las que no se interesan por el dinero. La visión machista familiar impone múltiples restricciones a las mujeres: deben destacar en las labores domésticas y el cuidado familiar mientras permanecen excluidas del control económico, pues cualquier aspiración patrimonial femenina se interpreta como “codicia” dentro del sistema familiar androcéntrico.

En la comedia de 2014 que se dirigió por los directores masculinos Chen y Mu, el odio de los hombres hacia las “mujeres codiciosas” se detectan con facilidad. Aunque la novia es un personaje virtual que no aparece en la escena, a través de la conversación entre los dos hermanos, se entiende que ella estaba descontenta porque le pedía dinero, quería dejar al hermano menor,

carecía de feminidad tradicional y no tenía un aspecto destacable. El sentimiento misógino que se refleja en los diálogos es evidente, el cual impide apreciar a las mujeres de una manera imparcial, estableciendo las relaciones románticas inequitativas. Es preciso reflexionar la explotación de la sociedad machista a las mujeres, entre todo, las en casa. La vulnerabilidad económica de la mujer es su encierro, en el cual sufre tanto el desprecio como la vigilancia de los hombres.

Primero: No te preocupes, encontraremos a alguien más para ti.

Segundo: Sí, busquemos a alguien que no te pida dinero.

Primero: Que le guste hacer las tareas del hogar.

Segundo: Con buen cuerpo.

Primero: Y con mucho pelo. (Chen y Mu, 2014)

A pesar de que se ponen de relieve la preferencia a las mujeres quienes no tienen ganas de ganar dinero, resulta destacable la búsqueda de las que son capaces de administrarlo. La esencia de las mujeres como “mayordomo” es lo que desean y esperan las obras machistas. Por un lado, se les otorga a las esposas un puesto “alto” en casa, donde se permite su “mando”, por el otro, los maridos siguen siendo las personas que se encargan de recursos económicos. Creen que gastar dinero a la pareja y mantener la familia es algo prestigioso y privilegiado. En sentido contrario, es un insulto a su masculinidad porque pierde el rol familiar como protector, que es uno de poder. Para complacer las expectativas de una sociedad machista, la expresión de amor entre la pareja se evidencia en la entrega de dinero a la esposa para que esta agradezca al marido, en lugar de apoyarse mutuamente en los trabajos fuera del hogar. Es preciso recordar en este punto que las mujeres son tratadas como máquinas sin cualidades personales. Son vistas como objetos con los que se permite mantener relaciones sexuales. Sus inteligencias, emociones, y valores como seres humanos son ignorados.

La independencia económica de las mujeres es una amenaza para los hombres, porque ellos perderán su poder de control cuando el sexo femenino logre su autonomía financiera. Los sketches estudiados nunca preguntan a las esposas qué quieren de verdad, ser “ama de llaves”, o ser fuente de finanza familiar. Les dan a las mujeres las emociones frente al dinero que imaginan los hombres, sin olvidar pedir su gratitud. Cuando las mujeres son educadas así, y se acostumbran a la “protección” de los hombres, incluso en la economía, el dinero son criterios de medición del amor para ambas personas. En

el sketch de 2023, se ve la explicación de un marido acerca de la intimidad de su relación matrimonial, en la cual, él resalta el poder del dinero, niega el esfuerzo de la mujer en preservar la unión de la familia:

¿Por qué crees que está tan comprometida conmigo? Porque me he entregado por completo, ¿no? Me he entregado a fondo. Te digo, no solo le proporciono cosas materiales, sino que también le apporto valor emocional, hermano. (Fang, 2023)

Viviendo bajo la “felicidad” construida por hombres, las mujeres van metiéndose en una vida vulnerable. Lo que ofrecen los maridos son los beneficios temporales que las confinan en casa a las esposas. Cada vez se hace mención en los medios audiovisuales de la importancia masculina en mantener la familia, se desestima el talento femenino. Lo peor es que las mujeres públicas no tienen conciencia de ser sumisas gracias a la transmisión de los contenidos que defienden la estructura social sexista y las ideas segregadas de género.

En los sketches que se titulan *¡Se volvió tendencia en las redes sociales! / Shang Re Sou Le* (Fang, 2023) y *¿Cómo puede ser lo mismo? / Na Neng Yi Yang Ma?* (Jiang y He, 2024), se encuentran las madres y esposas que poseen una fuerte necesidad de control, mientras, conservan el “derecho” de “administrar” la familia. Puede que las mujeres son “depositadas” en los “puestos decisivos” en la familia a fin de manejar las minucias cotidianas, pero bajo la realidad de dependencia económica. Según los estudiados, son agresivas porque se enfadan fácilmente con otras personas que están en contra. Por añadidura, se ponen a discutir con las y los demás en cualquier momento. Las imágenes sofocantes de las mujeres que se crean por la gente responsable de las obras llenan del estereotipo y distorsión. Debido a que las y los directores y guionistas no llevan las gafas violetas puestas durante el proceso de trabajo, las mujeres en la vida real tienen que aguantar una vez más las infamas inventadas por la industria audiovisual.

Las relaciones conflictivas entre suegra y nuera también revelan la visión limitada y discriminatoria de los sketches cuando abordan temas de mujeres en la familia. La comedia de 2020 titulada *Guisquillosas / Po Po Ma Ma* establece desde el principio el punto de partida de la narración: las pequeñeces de la vida cotidiana. Bajo la dirección de dos hombres Sun y Liu, la trama se centra en los conflictos imaginarios que se desarrollan entre la suegra y la nuera del hogar, por ejemplo: las competencias silenciosas por conseguir más atención del joven marido, o las largas disputas entre ambas por obtener el

control de la situación. El suegro invisible y el marido escondido componen las figuras clásicas de los hombres en casa.

El diseño de los conflictos incesantes entre las mujeres en casa plasma la ambición machista sobre el sexo femenino: que sea abnegado y sumiso. Los directores masculinos, sin perspectiva de género, incluso colocan al joven marido en una posición inalcanzable dentro de la familia, donde se requiere que las demás compitan si quieren obtener su atención. Dicha idea discriminatoria destaca la supuesta importancia de la herencia biológica masculina, lo que en realidad es una mentira absoluta. La lucha entre las dos mujeres es inútil, pues no es más que una herramienta para reforzar el paternalismo en la familia. Si las mujeres se enfocan en quién logra más favor del hombre, renuncian a las oportunidades de recuperar su autonomía. Igualmente, todo el sketch transmite la imagen malvada de la suegra. Las quejas y críticas de la suegra por el poco cuidado de la familia de la nuera exponen las opiniones de los hombres sobre una familia “perfecta”, que abarca un mando vertical entre mujeres, pero rendido al sexo masculino. Es notable que la insatisfacción mostrada por la suegra sea el cómplice de la jerarquía paternalista, porque ella se enfada con la ausencia femenina en las tareas, expulsando totalmente a los hombres de los quehaceres domésticos.

Las burlas sobre el aspecto femenino constituyen otra “escena graciosa” que perpetúa las ideas sexistas en los sketches de comedia estudiados. En el sketch de 2021, el marido compara el rostro de la esposa, azafata de profesión, con el de *Voldemort*, el papel de las películas *Harry Potter*. Además de los insultos verbales que se profieren a espaldas de ella, bajo la dirección de Lou, el esposo utiliza expresiones corporales de desdén para mostrar su disgusto ante la aparición de la chica. El mismo director intenta generar momentos cómicos mediante el contraste entre la descripción del hombre y la figura real de la mujer. La atmósfera del público se caldeó con este “humor” carente de gracia, evidenciado por los aplausos y risas enlatadas que se oyen de fondo. En realidad, se trata de un fragmento audiovisual vulgar que basa las “situaciones graciosas” en la ofensa hacia las mujeres. Es posible que los puntos conflictivos ayuden a atraer la atención del público, pero son actitudes machistas las que permiten deshonorar al sexo femenino a partir de su aspecto físico.

El interés de las comedias analizadas por el aspecto femenino no es menor. En cuanto a los diálogos entre parejas, los hombres son los más sensibles al hablar de la belleza o fealdad de sus mujeres. Estos personajes masculinos viven en una contradicción psicológica: por un lado, buscan mujeres

hermosas que les pertenezcan exclusivamente; por otro, creen que “la esposa fea es el tesoro del hogar” (Zhang, 2017), opinando que las mujeres menos agraciadas ofrecen mayor seguridad en el matrimonio. Los roles masculinos que se muestran en estas comedias son egoístas, deseando disfrutar de todos los beneficios que ofrece la feminidad tradicional, al mismo tiempo, aprecian el aspecto hermoso de la mujer.

Las ideas que transmite el sketch de Li (2015) son absurdas al tratar de los peligros que tiene que enfrentar la pareja. Cuando el marido se ofrece a proteger la esposa, su excusa consiste en preocuparse por la belleza de su mujer que se va a ver por el ladrón. Es disparatado ver las explicaciones del hombre cuando dice “precisamente porque eres una mujer, y además tan guapa, si él entra, las consecuencias podrían ser inimaginables”. En este caso, las caras bonitas bajo contemplación estereotípica se reducen especialmente al parámetro que decide a quién salva, a quién no.

La objetivación de la mujer permea doblemente: emerge en los personajes masculinos y se replica en las mismas mujeres. Entre las comedias analizadas, hay mujeres que se sienten inútiles cuando se enteran de que no pueden dar a luz. Se culpabilizan a sí mismas por no poder “hacer contribuciones” para la familia desconociendo su capacidad laboral tanto dentro como fuera de casa. Este sentimiento que ellas no deben tener viene de su ámbito de vida y de trabajo obediente. La educación llena de discriminación forma a las mujeres y los hombres con desigualdad. Gracias a las mentalidades conservadas que se muestran en las obras de la televisión, las mujeres en la vida real no se escapan del desdén de la gente con actitudes segregadoras, quienes observan la abnegación femenina como algo natural y lógico. Así que, en la comedia de 2017, se hallan las ideas tan sumisas que se expresan por el rol femenino:

Me dijiste que el doctor dijo que tal vez nunca más podré tener hijos en mi vida. En tu familia, la línea masculina ha sido de un solo hijo por generación. Si pierden la descendencia aquí, ¿cómo les explicas eso a tus padres cuando vuelvas a casa? En lugar de decirte esto y que luego me dejes, es mejor que yo tome la iniciativa y te deje primero. (Li y Zhao, 2017)

La coerción en el matrimonio y la maternidad

La asimilación de mujeres a sexo débil es un arma de control hacia el sexo femenino en la sociedad machista. El infantilismo de las mujeres adultas en

el entorno familiar sigue satisfaciendo la imaginación de los hombres sobre el poder y el privilegio. Aprovechándose de las ventajas del sexo masculino, la sobreprotección del padre le dirige a quejarse de la “edad joven” de la hija por salir con alguien cuando ella tiene 25 años. El diálogo agobiante que se diseña entre el padre e hija fue acompañado por los aplausos y sonrisas del público, lo que agrava la imagen infantil de mujeres maduras dentro y fuera de casa, puesto que impedir la libertad de una mujer de 25 años no es nada de gracia, sino el comienzo de una película de horror:

Papá: ¿Qué? ¿Tienes novio?

Hija: ¿Qué pasa?

Papá: No estoy de acuerdo.

Hija: ¿Por qué?

Papá: ¿Cuántos años tienes? ¡Solo tienes veinticinco y ya estás saliendo con alguien (Hou, 2015)!

El mismo sketch utiliza el título *La Chaqueta Pequeña acolchada /Xiao Mian Ao* racionando la supervisión patriarcal sobre mujeres. Aplicar los términos como “chaqueta pequeña” a las hijas adultas por vía pública aumenta la falsa impresión sobre el estado dependiente de las mujeres en la familia, aunque la “chaqueta pequeña” se ha considerado en dicho titular como una metáfora para describir la relación estrecha entre hija y padre. Tajahuerce (2021, p. 22) además añade que, las palabras escritas bajo la autoridad masculina provocan “el sentimiento de culpa y un malestar perpetuo” cuando toman decisiones contra las ideas del padre.

Estar soltera, posponer el matrimonio o no querer contraerlo es el pecado original de las mujeres según los vídeos investigados. La furia, la ansiedad y la desconfianza son las emociones seguidas y conducidas a ellas, las cuales no solo provienen de los miembros masculinos de la familia tales como el padre, el abuelo, el esposo, sino también de las madres, esposas. etc. En este caso, las mujeres llegan a ser las protectoras de la jerarquía machista por haber sido educadas bajo el ambiente sexista.

En el sketch de 2021 que se titula *Ser presionada para casarse en cada festividad/Mei Feng Jia Jie Bei Cui Hun*, la madre culpabiliza a su hija por no haber tenido una vida “normal” que el resto de personas, diciendo que “estar soltera es ser un perro”. Encima, en los diálogos realizados entre la madre e hija/el padre e hija de 28 años, se ponen de relieve una inquietud y angustia de la gente mayor, que se acompañan por las metáforas irónicas.

Madre de Xixi: ¿De qué te ríes? Mírate, tan despreocupada. ¿Cómo puedes estar feliz a tu edad sin casarte?

Xixi: ¿Acaso casarse te hace feliz? ¿Qué tiene de bueno el matrimonio? Una compañera de mi clase ya va por su tercer matrimonio.

Madre de Xixi: Si el matrimonio no fuera bueno, la gente no se casaría tres veces.

(...)

Padre de Xixi: ¿Sabes por qué las naranjas son tan dulces?

Xixi: Hmm.

Padre de Xixi: Porque cuando las abres, están llenas de gajos. Si las naranjas tienen gajos, ¿cuándo tendrá nuestra Xixi pareja?

Xixi: Papá, si sigues así, no voy a comer más.

Madre de Xixi: ¿No quieres naranja? Toma, pela este ajo.

Padre de Xixi: Hija, mira, hasta el ajo tiene dientes. Mira a tu madre, mi pareja. ¿Y tu pareja? (Zhang *et al.*, 2021)

Pese a que la interpretación de los padres tiene el fin de soltar el remate en la comedia, la esencia de las frases suyas no cuenta con nada de risa, al revés, en las cuales se nota un gran irrespeto hacia las mujeres que se mantienen sola de verdad, quienes viven felices e independientes del amparo de los hombres de la familia. Sin embargo, las conversaciones asfixiantes entre los miembros familiares, junto con las reacciones en favor de públicos, construyen una cultura de comedia que da el golpe de gracia mediante estar en contra de la igualdad de género. En dicha cultura, parece que el valor y la felicidad de los roles femeninos se evalúan por estar casada o tener hijos, pero no es así. Las mujeres hoy día son suficientes fuertes para elegir una vida que quiera, da igual tener hombres al lado o no.

Las madres que aparecen en los sketches estudiados suelen obtener los roles de la baja autoconciencia, dado que ellas depositan con mucha frecuencia la felicidad de las hijas en un matrimonio con un buen hombre bien formada y de buen puesto laboral. Mientras, ignoran, ni aceptan la excelente capacidad de sus hijas en el desarrollo profesional. El deseo sumiso de las madres nace y crece dentro de un entorno educativo, laboral y familiar más subordinado, donde pasan la vida escuchando las ilusiones inventadas por hombres, sin tener oportunidad de revisar su valor como humanas.

Cuando el trasfondo de la historia se mueve a África, las madres africanas que salen en el escenario de China no tienen otras ideas sino casar a sus hijas a “un hombre rico y guapo”, porque “ahora que es azafata en el ferro-

carril Mombasa-Nairobi, su estatus ha cambiado”, y está “más guapa que nunca”. De acuerdo con la madre, contraer el matrimonio con dicho hombre es un símbolo del “triunfo en la vida” (Lou y Liu, 2018, 3m16s). Lo más irónico es que la madre humilde es interpretada por la misma directora de la comedia, quien se disfraza de keniana, representando un estereotipo sobre las mujeres africanas (figura 2).

Figura 2

La madre keniana



Fuente: Lou y Liu (2018, 3m16s).

A pesar de que al final de la historia, la madre apoya el plan de trabajo y el futuro estudio de la hija, las ideas machistas acerca del matrimonio obstaculizan el desarrollo personal de la joven. En la mentalidad tradicional sobre la obediencia femenina, una buena educación y un buen trabajo componen el capital de las jóvenes a la hora de entrar en el mercado matrimonial. En este

aspecto, la inteligencia y el talento femenino se aprecian en el ámbito privado en vez del público, lo que rechaza nuevamente el valor profesional de la mujer. Como consecuencia, la falta de reconocimiento de la capacidad laboral de las mujeres y su escasa presencia en puestos que requieren alta formación, provocan una mayor dependencia económica femenina en la vida cotidiana. Con el deseo de que sus hijas mantengan un cierto nivel de vida, las madres vuelven a enviarlas a la escuela, pero con el fin de encontrar un buen partido para el matrimonio, perpetuando así el círculo vicioso que encarcela a las mujeres jóvenes. Por consiguiente, capacitar a las madres en una educación con enfoque de género constituye un mecanismo viable para que las mujeres logren escapar de esta dura e intergeneracional jaula de opresión. Una vez que las madres hayan interiorizado principios de igualdad, tanto las hijas como los hijos estarán mejor equipados para romper el ciclo de subordinación del sexo femenino.

En ningún caso, las mujeres deben ser consideradas meras herramientas para la perpetuación de la familia, o culparse a sí mismas por no poder tener hijas o hijos. La identidad de madre no es obligatoria para todas las mujeres porque cada una tiene la capacidad de decisión. En el sketch de 2017 titulado *El amor verdadero perdura/Zhen Qing Yong Zhu*, la esposa muestra el sentimiento de culpa tras sufrir el aborto espontáneo, y la solución que piensa ella es pedir el divorcio, ya que imagina que es la responsable de no poder traer “el sucesor” de la familia, obviamente, “el hombre sucesor”. Por eso, en su mentalidad tradicional, la separación de las dos personas es una “recompensa” para que se recupere la pérdida de la familia del esposo, sobre todo, de sus padres. El bajo autoconocimiento de la esposa le empuja a ser la protectora de la jerarquía machista, donde el sexo masculino se toma como el dominador del mundo. Cuando ella pierde la cualidad de madre, se cree sin valor en el matrimonio, pero no debe ser así.

Las ideas absurdas de la esposa sobre la maternidad se describen en el mismo sketch como un “sacrificio elogiado”, un “amor verdadero”. En realidad, no son más que una “explotación reproductiva de las mujeres” (Nuño, 2020, p. 182). Los dos directores masculinos que carecen de educación de género ejercen el poder masculino en su obra, transmitiendo las relaciones desiguales entre pareja y familiares por medio del guion discriminatorio.

La expectativa de los hombres sobre maternidad no es poco, sobre todo, de los mayores. El sketch de 2022 que se titula *El padre e hijo/Fu Yu Zi* discute el tema entre el padre e hijo, tal como lo que muestra el mismo titular.

Toda la comedia manifiesta el estrés del padre mayor por no tener nietas o nietos. A pesar de que la mujer es alguien que tiene derecho absoluto en decidir tener o no la fertilidad, se excluye de las conversaciones que hablan de su cuerpo. El padre mayor de la familia se enfada delante de su hijo único diciendo que tener un bebé es “algo tan simple”. Los vecinos varones, por su parte, transmiten la presión reproductiva a los jóvenes al relacionar una buena calidad de vida en la jubilación con el cuidado de los nietos. Aunque son los hombres mayores quienes desean ser abuelos, las tareas de cuidado siempre recaen sobre las mujeres. A la hora de criar a las y los pequeños, la voluntad de los hombres mayores se supone una reconstrucción de privilegio familiar, puesto que buscan de nuevo la obediencia del grupo vulnerable.

Vecino: Apúralos para que tengan un bebé pronto. En cuanto te conviertas en abuelo, tus emociones se transferirán instantáneamente. Deja que los padres se ocupen de sus cosas, nosotros nos enfocaremos en criar a esta pequeña. Te muestro cómo: ‘Nietecita, ¿quién es mejor, papá, mamá o el abuelo?’

Nieta: El abuelo es el mejor.

Vecino: Mira, cuando crezca, ¿a quién va a escuchar? Al abuelo, por supuesto. Ya verás. (Fang, 2022)

La invisibilidad y la poca presencia de la mujer frente a los temas de maternidad es evidente reflejo de una discriminación contra mujeres. El sketch reproduce sin crítica los estereotipos “respecto al género de los cuerpos”, como confirman Franco y Tajahuerce (2022, p. 85). Debido a la falta de derecho de palabras y lo marginado de los papeles en el ámbito doméstico, el sexo femenino se ve obligado a vivir bajo el dominio sexista, hasta que pierden el control de útero ante la presión familiar, la persuasión social y la educación de culpa.

Imaginarios sociales sobre características personales y competencias profesionales

Los roles femeninos presentados en el trabajo son diversos, aunque la mayoría conlleva imágenes negativas, especialmente en el caso de las mujeres en puestos directivos. La misoginia traspasada desde la televisión al público manifiesta la antipatía de los hombres hacia la administración femenina. Bajo la descripción discriminatoria de guionistas y directores masculinos, los pa-

peles de las ejecutivas son utilizados para provocar risas en las comedias, por medio de las virtudes y actividades extravagantes que no corresponden a sus puestos laborales. Por ejemplo, en la comedia de 2015 (Peng y Yan), la jefa del departamento de logística consigue su puesto adulando a sus superiores. El título de la obra Halagar los gustos de alguien refleja claramente esta dinámica. En 2020, la comedia titulada *Hacer algo por pura fórmula/Zou Guo Chang* (Shen) es otro ejemplo que busca exponer la supuesta “incapacidad” de las mujeres directoras. La actitud burocrática y formalista interpretada por la actriz refuerza la imagen incompetente de las mujeres en puestos de dirección. Encima, es digno de mencionar que la actriz aparecida en la de 2015 y 2020 es la misma. Las figuras y gestos casi idénticos refuerzan la impresión “perjudicial” de las mujeres en roles de cabeza, contribuyendo al fortalecimiento del techo de cristal en el ámbito profesional real.

La “debilidad” femenina en el puesto directivo de la empresa se reitera. Las miradas despreciables que se conducen a ellas nacieron acompañadas del sistema igualitario social, donde el hombre es el sexo de control dentro y fuera de casa. En el sketch de 2020 titulado *El Amor por los dumplings en la nieve y el viento/ Feng Xue Jiao Zi Qing* (Lou), el personaje de la capitana del equipo de rescate y construcción de emergencia no aparece en escena, sino que se da a conocer únicamente a través de las palabras de los demás. Durante los 14 minutos y medio de actuación, el hecho de que quien dirigía el equipo fuera una mujer se revela en los últimos 4 minutos. Es lamentable que en los primeros 10 minutos, ningún espectador hubiera imaginado que el tema central giraba en torno a una mujer. La sorpresa de uno de los clientes llega a ensuciar la reputación de la capitana, insinuando que ella debía ser una “muy amiga” de los directores masculinos. Esta suposición refleja una mentalidad sexista, asumiendo que los hombres son incapaces de dirigir tareas difíciles en medio de una tormenta de nieve, y menos aún una mujer embarazada. El claro retrato de la supuesta supremacía y preeminencia del sexo masculino en posiciones de poder se manifiesta gracias a las dudas manifestadas. Afortunadamente, el esposo de la capitana demuestra una actitud más igualitaria que el cliente, reprochando enérgicamente esta sospecha infundada:

Sha Yi: ¿Entiendes ahora? Si no me equivoco, tu esposa y el capitán de ellos son mejores amigas, ¿verdad?

Jia Bing: Vamos, ¿qué dices? Te sugiero que saques ese cerebro tuyo y le rocíes un poco de vinagre para desinfectarlo. Pensé que me estabas elogiando, ¿aún no lo has entendido? Mi esposa y su capitán son la misma persona. (Lou, 2020)

En otro sketch del mismo año titulado *La felicidad es muy simple/Kuai Le Qi Shi Hen Jian Dan* (Fang), se presenta una situación similar. Las conversaciones están estructuradas de tal manera que la identidad directiva de la mujer queda relegada a un segundo plano, llegando a confundirla con la esposa del asistente masculino. Más preocupante aún es que los diálogos entre el hombre empleado y la mujer directora no escapan de los consejos paternalistas. Se sugiere que tener pareja es una forma de descanso, y que mantenerse soltera sin hijos es vivir sin preocupaciones. Las recomendaciones del hombre hacia las mujeres profesionales resultan ridículas, ya que parten exclusivamente desde una perspectiva masculina. Si los hombres perciben la vida de esta manera, como una forma de relajación, es porque son las mujeres quienes soportan las presiones y el cansancio tanto en el trabajo como en el hogar. Son ellas quienes se encargan de las situaciones aparentemente insignificantes pero complicadas, liberando a los hombres de estas responsabilidades. La mencionada representación consolida prejuicios de género, minimizando paralelamente los logros y las dificultades que atraviesan las mujeres en sus roles de liderazgo y en la esfera personal.

En el sketch de 2023 titulado *El Hoyo/Keng* (Yan y Peng), y el de 2021 *La Limpieza General/Da Sao Chu* (Fang), se localizan otras dos directoras que inicialmente no son reconocidas por los trabajadores masculinos. Además de ser menospreciadas, ellas sufren indignación por sus características personales y aspecto físico, desde ser tachadas de “groseras” hasta ser criticadas por no tener una figura corporal perfecta. El desprecio y la hostilidad de los empleados masculinos hacia las mujeres se transmiten directamente de la escena al público. Lo irónico es el cambio de actitud de los detractores cuando descubren la verdadera identidad de las mujeres. La humilde reverencia que muestran ante ellas es respeto al poder, no al género femenino. El de 2018 titulado *Hacer Comentarios/Ti Yi Jian* se diferencia de los mencionados anteriormente, pues la identidad de la directora se revela desde el primer momento. La reacción del empleado es, por tanto, distinta. Él elogia el maquillaje de la directora para causarle una buena impresión, aunque ella no lo lleva puesto. Además, establece una comparación entre la directora y las demás empleadas, enfatizando la belleza de la superior.

La condición laboral de las mujeres no es fácil. Conforme a lo que dicen y hacen los hombres en las comedias estudiadas, queda patente el egoísmo de los hombres frente a sus intereses. En ningún caso están a dispuestos a renunciar a sus beneficios y derechos. Se vuelven aduladores y menos agre-

sivos ante las directoras debido al temor a la autoridad administrativa que ellas poseen, como se ha mencionado en el párrafo anterior. Sin la identidad directiva, las mujeres profesionales son vistas como las más subalternas en el trabajo. La desigualdad en los programas televisivos que se descuida y se omite, disminuye las oportunidades de lograr la igualdad de género en la vida real, ya que la población sin perspectiva de género imita de vez en cuando las palabras y expresiones estereotipadas que se presentan como modelo. La escasa presencia de debates anti-machistas en los sketches cómicos deteriora aún más el orden de género, que ya carece de equilibrio.

La construcción del desdén entre mujeres profesionales es otro fenómeno en los sketches analizados. *Las historias en el despacho /Ban Gong Shi De Gu Shi* del director Zhang (2015) enseña los insultos de una empleada joven hacia la gerente: “¿por qué está tan agresiva? A su edad ya podría ser presidenta, pero solo es directora”. El descaro de la joven no implica que sea competente en su trabajo; al contrario, es hija de la presidenta de la empresa y, además, es la única mujer empleada en una oficina de cinco personas. No teme la falta de respeto porque sabe que nadie la despedirá por hablar así. El papel de “enchufada” orgullosa que representa la chica es el reflejo de una fantasía social cargada de prejuicios hacia las mujeres, donde las que provienen de familias ricas siempre son retratadas como tontas. Cabe preguntarse: ¿por qué en las comedias de los últimos 20 años no hay ni un hombre que desempeñe estos roles caprichosos?

En el mismo sketch, el papel de la gerente es presentado sin privilegios. Las bromas sobre su soltería son el supuesto “efecto cómico” que la obra pretende lograr. Las risas extendidas por la pantalla son en realidad, un ultraje a las mujeres profesionales valientes que eligen vivir de forma individual. Asimismo, se presentan conceptos engañosos sobre la felicidad de la mujer, reduciéndola a dar a luz y cuidar de la familia sin aspiraciones económicas propias. En la fiesta de cumpleaños de la gerente, debido a un malentendido, ella acepta con alegría el mensaje en la tarta preparada por sus subordinados: “que tengas pronto un hijo varón”. Sorprendentemente, respalda esta idea retrógrada, afirmando que “es el mayor deseo de mi madre para mí”. Es lamentable que nociones que “desprecian a las mujeres y ensalzan a los hombres” reaparezcan en producciones televisivas de nivel nacional, lo cual, sin duda, fomenta el autodesprecio de las mujeres en el ámbito profesional real.

La ofensa verbal contra la mujer directora también apareció en 2017. En la comedia titulada *El tal A Feng/A Feng Qi Ren* (Zhao), el conductor A Feng

de la empresa denigra a su jefa, considerando que “se le ha pasado el arroz” por tener 38 años y estar soltera. En lugar de apreciar la excelencia laboral de su jefa, él no cesa de chismorrear con los vecinos, menospreciándola: “Ha tenido ochenta y una cita a ciegas, todas fallidas, por eso la llamamos la ‘soltera de oro’, la ‘gran sobrante’”. En este caso, la aversión de los hombres hacia las mujeres se hace evidente, principalmente hacia aquellas que son sobresalientes y solteras. Parece que ellas son las más culpables de todo. En realidad, son las mujeres con éxito profesional quienes no siguen el camino planificado por el paternalismo. Los comentarios estereotípicos que invaden la privacidad de las mujeres con éxito profesional son un claro ejemplo de acoso laboral, ya que las denigran y les impiden ser aceptadas socialmente.

Como empleadas de nivel inferior, ellas son las más discriminadas en comparación con sus superiores. Son marginadas y descritas como “mentalmente débiles” en el trabajo, con el propósito de provocar la risa del público. El sketch de 2020 titulado *Las hermanas del aeropuerto/Ji Chang Jie Mei Hua* (Lou) trata de dos jóvenes que trabajan como personal de tierra en un aeropuerto. Son trabajadoras serias que prefieren estar solas y dedicarse plenamente a su trabajo antes que entregarse a la vida familiar. Sin embargo, las conversaciones que se desarrollan entre ellas y su supervisor son extravagantes e irracionales. Aprovechando la imagen inocente de las mujeres jóvenes, los diálogos “graciosos” basados en la confusión de nombres y apellidos de los clientes degradan nuevamente la capacidad femenina en el ámbito laboral. Lo peor de la comedia son los insultos que se lanzan entre las jóvenes con respecto a su inteligencia, reforzando el estereotipo ya arraigado en la población educada sin perspectiva de género:

Song Zuer: Pero hermana, ¿qué pasa si no soy muy lista?

Jin Jing: ¿Qué dices? Para no ser lista, primero tendrías que tener cerebro.
(Lou, 2020)

La comedia del director Zhao, estrenada ese mismo año, presenta ideas similares que subestiman la imagen femenina a través de dos personajes femeninos. Para escapar de una cita a ciegas, la joven que trabaja en la tetería pide ayuda a su compañera, inventando defectos que su colega no tiene, con el fin de librarse de sus admiradores. Aunque los términos utilizados para humillarla se presentan con una supuesta intención humorística, es muy probable que el público perciba la falsedad de estas expresiones sobre mujeres, ya que uno aprende de lo que escucha:

Xie Na: ¿Por qué tendría que ir yo a tu cita a ciegas?

Ju Jingyi: ¡Pero tú eres diferente!

Xie Na: ¿En qué soy diferente?

Ju Jingyi: Tienes un aspecto intimidante, una personalidad directa, un carácter explosivo y además eres respondona. Seguro que puedes lograrlo. (Zhao, 2020)

La marcada “diferencia” en la conversación anterior se presenta como el punto cómico del sketch, aunque no logra transmitir un verdadero sentimiento humorístico al público. Las deficiencias de una mujer se construyen bajo miradas masculinas, pero son expresadas por otra mujer. Así se revela la intriga del mundo sexista: las luchas de envidia entre mujeres favorecen el fortalecimiento de la jerarquía masculina, pues los enemigos son del sexo femenino, no del masculino. Cuando las mujeres se obsesionan con hacer lo que dicen los hombres, sin tener la fuerza para cuestionar el significado oculto detrás de sus palabras, pierden su derecho a expresarse. En la concepción machista, una apariencia física y una personalidad menos tradicionales son excusas para alejar a los hombres. En este contexto, no es difícil imaginar lo que el mundo masculino realmente desea de las mujeres: belleza y una idiosincrasia obediente.

“Proteger la belleza” de las mujeres ante los trabajos desafiantes y peligrosos es otra excusa falocrática, ya que este pensamiento conservador aleja a las mujeres bien formadas de lograr nuevos avances profesionales, bajo el pretexto de “por tu seguridad”. El sketch de 2022 titulado *Historias del área de descanso/Xiu Xi Qu De Gu Shi* (Li et al.,) dirigido por dos directores hombres y una directora, reafirma una vez más el prejuicio masculino sobre las mujeres. Aunque el esposo Guo intenta crear un ambiente humorístico alabando la belleza de su pareja, relacionar el aspecto físico femenino con la capacidad laboral de la mujer es totalmente injusto, ya que refuerza la percepción pública de que el éxito femenino está ligado a la belleza. La falta de conciencia igualitaria del equipo director agrava el tono discriminatorio de la comedia a través de las conversaciones entre la pareja de médicos, cuando ambos tienen que decidir quién irá a la zona de primeros auxilios en la frontera.

Guo Zi: ¿Por qué crees que deberías ir tú?

Yun Yun: Soy mujer, soy más sensible que tú. Cuando llegue allí, podré hacer el trabajo mejor.

Guo Zi: Precisamente porque eres mujer, no podrás hacer el trabajo cuando llegues allí.

Yun Yun: ¿Por qué?

Guo Zi: Porque eres guapa. Todos te mirarán a ti, ¿quién se va a fijar en los enfermos (Li *et al.*, 2022)?

La doctora intenta persuadir a su marido creyendo que la sensibilidad es una característica inherente al sexo femenino que favorece las tareas de auxilio. Sin embargo, se subestima a sí misma al no basar sus argumentos en sus logros profesionales destacados, los cuales deberían ser las razones principales para convencer a su pareja. Considerar la sensibilidad como un atributo natural femenino es una construcción masculina para mantener su autoridad. El término “sensible” se ha grabado en el imaginario de mujeres sometidas como la doctora Yun Yun, socavando el orgullo y la confianza de las mujeres en el ámbito laboral.

La representación de las personas dedicadas a la limpieza es evidente. En los sketches de 2018 (Sun) y 2019 (Sun y Liu), la misma actriz interpreta el papel de limpiadora. Es una mujer joven, baja y robusta, a quien se le atribuye un carácter honesto y leal. El personaje parece tener poca formación educativa, y se muestra torpe al ofrecer servicios a domicilio. El conocimiento de los principales creadores televisivos sobre el trabajo de limpieza es limitado. El estereotipo de las mujeres limpiadoras excluye a las educadas, altas y delgadas que no encuentran trabajo acorde a su formación debido a la preferencia social masculina. Tampoco se representan las mujeres pobres, calladas, mayores o de carácter débil. La triste realidad de las limpiadoras se oculta en estas comedias, ignorando los bajos sueldos que apenas cubren alimentos y vivienda. El tema de las tareas básicas en la sociedad se embellece. Los sketches cómicos que inducen al público a admirar el optimismo de la limpiadora pasan por alto las dificultades que enfrentan las mujeres trabajadoras de los estratos sociales más bajos.

La construcción estereotípica de las relaciones interpersonales

Las relaciones de amistad, vecindad, entre el repartidor y la cliente, y entre antiguos compañeros de colegio que se muestran en los sketches representan las múltiples facetas machistas de esta sociedad oriental. La persistente desigualdad entre hombres y mujeres se mantiene ligada a la distinción de géneros, perpetuando roles sociales establecidos. El rechazo del mensajero hacia la vida soltera de la cliente (Zhou, 2016) ejerce presión machista sobre

las figuras públicas femeninas, al igual que las fantasías sexuales de los porteadores sobre la niñera del edificio vecino (Feng, 2014), y los comentarios sarcásticos y burlones de un hombre hacia su vecina durante una discusión sobre la pérdida de un perro (You y Hou, 2016). Las ancianas estafadoras que simulan accidentes (Yan y Peng, 2014) contribuyen a una imagen menos confiable de las mujeres fuera del hogar. La atmósfera opresiva que transmiten estos “segmentos cómicos”, al describir el entorno socioecológico, reafirma una vez más la autoridad masculina sobre la mujer.

El sketch de 2015 (Pan *et al.*, 5m29s) es un ejemplo típico que pone de relieve la amistad “poco amistosa” que mantienen los jóvenes. Aunque la protagonista es una chica alegre y segura de sí misma, las humillaciones de sus supuestos amigos hacia ella son variadas. Las críticas abarcan desde su figura corporal imperfecta, su incapacidad para cantar o bailar, sus malas características personales, hasta su situación de desempleo y soltería, cubriendo casi todos los prejuicios que se pueden dirigir hacia una mujer. El odio hacia la mujer que se inserta en las conversaciones es evidente. Con el fin de aumentar la ansiedad corporal de dicha chica, llamada Jia, se diseña una comparación entre una modelo de moda y ella (figura 3).

Figura 3

Comparación de línea corporal entre la modelo y Jia



Fuente: Pan *et al.* (2015, 5m29s)

Los diálogos que acompañan a la imagen de comparación son más ofensivos. Jia es descrita como un “airbag de coche” por su tipo de cuerpo, que no es tan esbelto ni alto como el de la modelo. Además, se le da un apodo: el marimacho (Nv Han Zi), mientras que la modelo es llamada “Diosa”. Los términos insultantes y las actitudes ofensivas pasaron desapercibidos tanto para el grupo directivo de la actuación como para las actrices y actores. Estas representaciones “cómicar” perjudican las emociones de las chicas comunes y corrientes, pisoteando una vez más el respeto hacia las mujeres que no encajan en los estándares tradicionales de belleza. Igual que los términos y las actitudes poco igualitarias, los aplausos y risas que acompañan al espectáculo, tanto en el escenario como entre el público, suponen un nuevo daño para las personas que tienen un cuerpo similar al de Jia, ya que estas reacciones reflejan actitudes públicas favorables a ideas discriminatorias.

Debido a la indignidad de sus amigos, en ocasiones Jia duda de sí misma pensando: “Este año voy a cumplir treinta, no tengo trabajo ni pareja, y solo de pensarlo ya me siento muy desanimada”. La inseguridad de Jia proviene totalmente de la inculcación de una sociedad jerárquica y paternalista, en la que se valora positivamente a las mujeres que viven según el paradigma masculino. La amistad alrededor de Jia, que no deja de recordarle su imperfección, es una relación tóxica. El límite de tiempo del sketch y el guion con conceptos fijos ocultan la verdadera naturaleza de dicha compañía, que es proteger el dominio del hombre.

Con el fin de cumplir la fantasía de los directores masculinos sobre la apariencia física de las mujeres, se crean roles femeninos que se burlan de su propio cuerpo en las actividades sociales. En el sketch de 2015 (Shang y Xiao) titulado *Yu Sankuai, Policía Comunitario/ She Qv Min Jing Yu San Kuai*, aparece una figura femenina que se ríe de su peso corporal para acentuar el ambiente cómico, visitando a su marido comisario que aún trabaja en la noche de Año Nuevo.

Oficial Shao: Cuñada, ¿cómo es que has venido?

Esposa de Yu Sankuai: ¿Acaso no puedo venir? Ya sabía yo que nuestro viejo Yu, incluso en el Año Nuevo, no puede dejar de preocuparse por la comunidad y por su trabajo. Si él no va a casa, ¿qué puedo hacer yo? Así que he traído mis más de 200 jin (100 kilos) hasta aquí. (Shang y Xiao, 2015)

Juzgar un peso de más de 100 kilos frente a todos en la comisaría es un punto de “risa” forzado en los diálogos que no aporta contenido divertido

real. El equipo de cámara también colaboraba con los directores moviendo el plano hacia las y los espectadores, después de que la mujer intentara entretener al espectáculo poniendo su peso en evidencia. Las imágenes de hombres que no pueden contener la risa llenan nuevamente la pantalla. Degradar a las mujeres para introducir fragmentos supuestamente graciosos en dicho sketch representa un tipo de diversión de baja calidad, que se basa en la falta de respeto hacia el sexo femenino, empujando a la población sin educación en igualdad a repetir y aceptar el dominio de los hombres sobre las mujeres.

En el sketch titulado *¡Alegría sobre alegría! /Xi Shang Jia Xi* de 2022 (Sun y Guo), hay otros diálogos que representan el “horror” que sienten las mujeres hacia su cuerpo. En efecto, es un miedo imaginario impuesto por los hombres a las mujeres, donde una silueta de “calabaza” es la que supuestamente puede llamar la atención del sexo masculino. No obstante, las opiniones dóciles que han sido interiorizadas por las mujeres son, en esencia, exhortaciones de una sociedad patriarcal. Cuando ellas realizan actividades fuera de casa, actúan de acuerdo con las reglas establecidas por la educación machista, olvidándose de lo que realmente desean con certeza. Por lo tanto, la protagonista se muestra sumisa cuando quiere iniciar una relación romántica con su compañero de baile. Ella presume la importancia de una línea corporal “perfecta” para conseguir el amor, quejándose de que comer poco para mantener la figura es difícil, sin tener en cuenta la salud:

Estoy en un periodo de coqueteo con tu tío Zhang, ¿sabes? ¿Tienes idea de cómo como cuando estoy con tu tío Zhang? Como el arroz grano por grano, ¡eh!
Tu tío Zhang me elogia diciendo que parezco un pajarito. (Sun y Guo, 2022)

Conclusión

Siguiendo la línea de investigaciones previas sobre la representación femenina en los medios de comunicación, el presente estudio analiza la representación mediática de las mujeres chinas en los sketches cómicos emitidos durante las Galas del Festival de Primavera de CCTV entre 2014 y 2024. La investigación pretende ofrecer un análisis de la participación femenina, tanto en roles creativos (directoras y guionistas) como en papeles interpretativos, con el objetivo de examinar los mecanismos de perpetuación de estereotipos y discriminación en estas piezas de comedia breve. A través del análisis del discurso y de las representaciones cinematográficas, se evidencia una signi-

ficativa marginación de las mujeres en el proceso creativo. Si bien se presenta una aparente diversidad de roles femeninos tanto en el ámbito doméstico como en el público, la construcción de estos personajes continúa subordinada a una perspectiva androcéntrica.

En cuanto a la participación de mujeres directoras y guionistas, los resultados de la investigación evidencian su marginalización y virtual invisibilidad en el proceso creativo. Bajo el predominio masculino en la dirección artística, la contribución de la mayoría de las colaboradoras femeninas se encuentra en el ámbito doméstico tradicional, lo cual, lejos de promover la equidad de género, la obstaculiza. La estructura jerárquica del entorno educativo y creativo limita el acceso de las escasas participantes con voz propia a contenidos igualitarios, transformándolas inadvertidamente en perpetuadoras del androcentrismo. Esta dinámica las posiciona como agentes involuntarias de una jerarquía estructural que refuerza patrones sexistas fundamentados en la segregación por género.

En lo referente a la representación femenina en el ámbito familiar, se ha constatado una sistemática distorsión y estigmatización de sus cualidades personales. El marco discursivo se construye sobre bases androcéntricas que no solo ignoran, sino que deliberadamente invisibilizan las capacidades sobresalientes de las mujeres, promoviendo una imagen de abnegación que refuerza el orden establecido por el sistema de segregación género. La construcción de arquetipos femeninos se desarrolla conforme a los intereses del sistema patriarcal, que busca maximizar la explotación del capital femenino. Por un lado, se instrumentaliza su trabajo doméstico no remunerado mientras se les acusa paradójicamente de codicia hacia el patrimonio masculino; por otro, se promueve su incorporación al mercado laboral bajo el pretexto del bienestar familiar, enmascarando esta exigencia con un discurso de aparente desprendimiento material. Estas concepciones ideológicas contradictorias sobre la mujer se evidencian de manera persistente a lo largo del período analizado.

En lo concerniente a la presión matrimonial y reproductiva, se ha evidenciado la persistencia de estas temáticas durante la última década, fenómeno que coincide con el descenso constante de la tasa de fertilidad en China (Yang *et al.*, 2022), considerando la función de las Galas del Festival de CCTV como vehículo de transmisión de políticas nacionales. La ansiedad social respecto a esta cuestión se canaliza principalmente a través de personajes de edad avanzada, particularmente figuras maternas. La ecuación matrimonio-maternidad se presenta como condición sine qua non para la realización personal

femenina, perpetuando así los imperativos de una sociedad androcéntrica y reforzando estereotipos discriminatorios hacia las mujeres. El escrutinio social sobre la vida privada de las mujeres profesionales que aspiran a la autonomía personal se configura como un mecanismo de control que intensifica la ansiedad femenina en relación con sus decisiones vitales independientes, resultando en una devaluación sistemática de sus aspiraciones profesionales.

Respecto a la identidad profesional femenina, la desconfianza hacia las capacidades de las mujeres se mantiene hasta 2024, evidenciándose en que las mujeres guionistas representan solo el 12,5 % y no han alcanzado la posición predominante durante el período de estudio de una década. Las profesionales y directivas son caracterizadas mediante atributos estereotipados como la ingenuidad, el servilismo, la agresividad o unas supuestas habilidades interpersonales excepcionales, subestimando así sus competencias objetivas e inteligencia. Esta representación deriva de la hegemonía masculina en los procesos creativos, que simultáneamente construye representaciones profesionales convencionales para los personajes masculinos. En cuanto a la dimensión relacional femenina, las narrativas y construcciones mediáticas perpetúan estereotipos nocivos y prejuicios, reforzando las estructuras sociales patriarcales. El humor se instrumentaliza como mecanismo de normalización de la discriminación, donde las relaciones interpersonales y vínculos sociales operan como dispositivos de control y opresión que reproducen valores androcéntricos.

La investigación pone de relieve las representaciones mediáticas femeninas, trascendiendo su aparente función lúdica, operan como instrumentos activos en la perpetuación de jerarquías sociales donde la mujer persiste como objeto de escarnio y coacción social, particularmente cuando transgrede los cánones estéticos tradicionales y los roles de género prescritos por el sistema androcéntrico imperante. Desde una perspectiva analítica, resulta imperativo reestructurar la industria cinematográfica a partir de la equidad de género. La integración estratégica de profesionales formados bajo paradigmas no androcéntricos constituye el pilar fundamental para la consecución de un ecosistema mediático verdaderamente igualitario. De manera análoga, la incorporación sistemática de principios equitativos en la formación superior en ciencias de la comunicación emerge como un elemento cardinal en esta transformación estructural.

Es preciso señalar que la presente investigación presenta ciertas limitaciones metodológicas que sugieren nuevas líneas de investigación. En primer lugar, el análisis se ha enfocado exclusivamente a los sketches humorísticos

emitidos por CCTV, sin establecer un estudio comparativo con producciones similares de otras cadenas televisivas o países que también abordan la representación de la mujer china, lo cual podría aportar hallazgos significativos sobre la construcción mediática de la identidad femenina. En segundo lugar, este trabajo no ha contemplado el contexto educativo y profesional de los equipos creativos y artísticos, incluyendo tanto al equipo directivo como al elenco de intérpretes. La inclusión de estos elementos permitiría ampliar el corpus de análisis en futuras investigaciones. En tercer lugar, un análisis exhaustivo de las estructuras narrativas y la composición cinematográfica de estos sketches cómicos contribuiría sustancialmente al campo de los estudios feministas en el contexto chino.

Referencias bibliográficas

- Arfuch, L. (1996). Una mujer es una mujer: Notas para una semiótica de lo femenino en los medios. *Mora*, 1996(2), 112-124. <https://bit.ly/3ZnuyjS>
- Balcázar, P., González, I., Gurrola, M. y Moysén, A. (2013). *Investigación cualitativa*. Universidad Autónoma del Estado de México. México.
- Cao, J., Lee, C., Liu, X. y Gonzalez, R. (2023). Risk and protective factors associated with intimate partner violence against Chinese women: a systematic review. *Trauma, Violence, & Abuse*, 24(2), 407-419. <https://doi.org/10.1177/15248380211030235>
- Chen, D. y Gao, G. (2023). The transgressive rhetoric of standup comedy in China. *Critical Discourse Studies*, 20(1), 1-17. <https://doi.org/10.1080/17405904.2021.1968450>
- Chirino, O. (2020). La violencia de género y los Medios de Comunicación Social. *Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico*, (11), 69-92. <https://doi.org/10.5281/zenodo.3693034>
- Cuklanz, L. (2016). Feminist theory in communication. *The international encyclopedia of communication theory and philosophy*, 1-11. <https://doi.org/10.1002/9781118766804.wbiect157>
- Cuklanz, L. (2019). Representations of gendered violence in mainstream Media. *Questions de communication*, (35), 307-321. <https://doi.org/v10.4000/questionsdecommunication.19487>
- Delgado, G. (2020). Propuestas de metodología de investigación sobre estereotipos de género en los medios de comunicación. Casos prácticos. En María

- V. Carrillo y Margarita Pérez (coords.), *Metodologías y experiencias de investigación en comunicación e información* (pp. 175-194). Cuadernos Artesanos de Comunicación/ 163. UE.
- Engeln, R., Loach, R., Imundo, M. y Zola, A. (2020). Compared to Facebook, Instagram use causes more appearance comparison and lower body satisfaction in college women. *Body image*, 34, 38-45. <https://doi.org/10.1016/j.bodyim.2020.04.007>
- Erol, A. y Cuklanz, L. (2020). Queer theory and feminist methods: a review. *Investigaciones feministas*, 11(2), 211-220. <http://dx.doi.org/10.5209/infe.66476>
- Franco, Y. y Tajahuerce, I. (2022). Comunicar los avances en tecnología y robótica: una cuestión de género. *Sociología y tecnociencia*, 12(1), 73-92. <https://doi.org/10.24197/st.1.2022.73-92>
- Ghaffari, S. (2023). Discourses of celebrities on Instagram: digital femininity, self-representation and hate speech. En *Social Media Critical Discourse Studies* (pp. 43-60). Routledge. eBook.
- Huang, J. (2024). Mock Impoliteness in a Classic CCTV Spring Festival Gala Sketch. *Lecture Notes on Language and Literature*, 7(2), 110-114. <https://doi.org/10.23977/lanl.2024.070219>
- Huang, Q., Peng, W. y Ahn, S. (2021). When media become the mirror: A meta-analysis on media and body image. *Media psychology*, 24(4), 437-489. <https://doi.org/10.1080/15213269.2020.1737545>
- Lamas, M. (1996). La perspectiva de género. *Revista de Educación y Cultura de la sección*, 47, 216-229. <https://bit.ly/4mSTutD>
- Lam, C. y Leung, G. (2022). Examining the emergence of Hong Kong identity: A critical study of the 1970s Cantonese sketch comedy, The Hui Brothers Show. *East Asian Journal of Popular Culture*, 8(2), 205-221. https://doi.org/10.1386/eapc_00074_1
- Lazo, L., Crespo, M., Gálvez, K. y Pacheco, P. (2022). Patrones socioculturales sobre feminidad, comunicación mediática y violencia hacia mujeres, en provincia de El Oro, Ecuador. *Revista Sociedad & Tecnología*, 5(2), 406-422. <https://doi.org/10.51247/st.v5i2.223>
- Lu, D., Tang, T., Phua, J., Ren, R. y Allen, J. (2024). Family-Nation narrative: representations of the family unit in China Central Television (CCTV) Spring Festival Gala's Comedy Sketches, 1983-2022. En Wilson, B., Osman, S. (eds.), *The Asian Family in Literature and Film. Asia-Pacific and Literature in English*. (pp. 369-395). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-981-97-2500-7_17

- Mardones, D. (2020). Representación mediática y cobertura de los medios de las mujeres víctimas de violencia intrafamiliar en Chile: El caso de Nabila Rifo. *Política criminal*, 15(29), 331-361. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-33992020000100331>
- Martínez, M., Biglia, B., Luxán, C., Azpiazu, J. y Bonet, J. (2014). Experiencias de investigación feminista: propuestas y reflexiones metodológicas. *Athenea Digital*, 4(4), 3-16. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea.1513>
- Nie, N. (2020). Mujer y educación en la China actual. TRIM. *Tordesillas, revista de investigación multidisciplinar*, (18), 71-94. <https://doi.org/10.24197/trim.18.2020.71-94>
- Nuño, L. (2020). La construcción de las mujeres como cuerpos subalternos: comunicación y narrativas de una historia interminable. *Historia y comunicación social*, 25(1). 181-190. <https://doi.org/10.5209/hics.69237>
- Osorio, R. y Castro, D. (2021). Aproximaciones a una metodología mixta. *Revista Universitaria de Administración*, 13(22), 65-84. <http://dx.doi.org/10.20983/novarua.2021.22.4>
- Qiu, M. (2023a). Información sobre mujeres periodistas y obreras en el periódico ER ZHONG (1988-2008): un estudio desde la perspectiva feminista. *Vivat Academia*, 157, 306-330. <http://doi.org/10.15178/va.2024.e1472>
- Qiu, M. (2023b). Estudio de los roles de género en español moderno desde la perspectiva de género. *Revista de la Universidad del Zulia*, 14(41), 666-691. <https://doi.org/10.46925/rdluz.41.38>
- Scherr, S. y Wang, K. (2021). Explaining the success of social media with gratification niches: Motivations behind daytime, nighttime, and active use of TikTok in China. *Computers in human behavior*, 124, 106893. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2021.106893>
- Serrano, L., Carreño, M., Palomeque, K. y Zerda, P. (2022). Patrones socioculturales sobre feminidad, comunicación mediática y violencia hacia mujeres, en provincia de El Oro. *Sociedad & Tecnología*, 5(2), 406-422. <https://doi.org/10.51247/st.v5i2.223>
- Tajahuerce, I. (2021). Violencias múltiples contra las mujeres en la sociedad de la tecnología. En *Tecnologías en el siglo XXI: reflexiones desde una perspectiva de género* (pp. 21-44). Dykinson.
- Tarasco, M. y Gómez, J. (2020). Reflexiones éticas desde el confucionismo: la mujer. *Medicina y ética*, 31(2), 473-502. <https://doi.org/10.36105/mye.2020v31n2.06>

- Tiggemann, M., Anderberg, I. y Brown, Z. (2020). #Loveyourbody: The effect of body positive Instagram captions on women's body image. *Body image*, 33, 129-136. <https://doi.org/10.1016/j.bodyim.2020.02.015>
- Tornay, M. (2021). Gender and media: contribuciones a una comunicación con perspectiva de género desde el feminismo y su influencia en las políticas de igualdad. *Revista Mediterránea de Comunicación: Mediterranean Journal of Communication*, 12(2), 35-44. <https://doi.org/10.14198/ME-DCOM.19195>
- Vandenbosch, L., Fardouly, J. y Tiggemann, M. (2022). Social media and body image: Recent trends and future directions. *Current opinion in psychology*, 45, 1-6 <https://doi.org/10.1016/j.copsyc.2021.12.002>
- Wang, H. (2023). Mediating hegemony through political humour: A discourse analysis of Spring Festival Gala sketches in China. *East Asian Journal of Popular Culture*. Publicación online. https://doi.org/10.1386/eapc_00101_1
- Wang, M. (2022). Between the past and the future: the rise of nationalist discourse at the 1983 CCTV Spring Festival Gala. *Inter-Asia Cultural Studies*, 23(2), 203-219. <https://doi.org/10.1080/14649373.2022.2064615>
- Ward, L. y Grower, P. (2020). Media and the development of gender role stereotypes. *Annual Review of Developmental Psychology*, 2(1), 177-199. <https://doi.org/10.1146/annurev-devpsych-051120-010630>
- Xie, Z. (2022). The invention of Chinese media tradition: Mediatization of festival tradition and family cultural reproduction in contemporary China. *Global Media and China*, 7(2), 183-201. <https://doi.org/10.1177/20594364221090711>
- Yang, S., Jiang, Q. y Sánchez, J. (2022). China's fertility change: an analysis with multiple measures. *Population Health Metrics*, 20(12), 1-14. <https://doi.org/10.1186/s12963-022-00290-7>
- Zhou, K. (2024). Generation method of verbal humor in sketch comedy TO pay or not to pay based on the presupposition and CP. *Region - Educational Research and Reviews*, 6(4), 142-146. <https://doi.org/10.12238/rerr.v6i4.1921>
- Zhang, T. y Zhou, K. (2023). Fun young ladies—Modern feminism and China's stand-up comedy. *Women's Studies International Forum* 99, 1-8 <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2023.102788>
- Zhang, Y., Wu, W. y Wei, J. (2022). Study on the impact of Chinese comedy International communication on the health of older people under cultural ecological environment. *Journal of Environmental and Public Health*, 2022(1), 1-7. <https://doi.org/10.1155/2022/4003853>

Referencias de informaciones mediáticas

- Chen, W. y Mu, X. (31 de enero de 2014) *Usted está causando molestias/Rao Min Le nin* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/43QcZKz>. Fecha de consulta: 15-07-2024
- Fang, X. (24 de enero de 2020) *La felicidad es muy simple/Kuai Le Qi Shi Hen Jian Dan* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/4kxmxRM>. Fecha de consulta: 12-06-2024
- Fang, X. (11 de febrero de 2021) *La Limpieza General/Da Sao Chu* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3SIqpDh>. Fecha de consulta: 20-04-2024
- Fang, X. (31 de enero de 2022). *El padre e hijo/Fu Yu Zi* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3ZnvrsN>. Fecha de consulta: 17-06-2024
- Fang, X. (21 de enero de 2023) *¡Se volvió tendencia en las redes sociales! /Shang Re Sou Le* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/447GIQy>. Fecha de consulta: 11-09-2024
- Feng, G. (31 de enero de 2014) *Soy así/Wo Jiu Zhe Me Ge Ren* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/4dTolNP>. Fecha de consulta: 30-03-2024
- Hou, L. (18 de febrero de 2015). *La Chaqueta Pequeña acolchada / Xiao Mian Ao* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3Zoj0Nd>. Fecha de consulta: 03-04-2024
- Jiang, S. y He, H. (9 de febrero de 2024) *¿Cómo puede ser lo mismo? /Na Neng Yi Yang Ma?* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3FNvJcW>. Fecha de consulta: 25-08-2024
- Li, B. (18 de febrero de 2015) *Te encontraré sin falta /Yi Ding Zhao Dao Ni.* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/4jFPn1e>. Fecha de consulta: 19-01-2024
- Li, C. y Fang, X. (15 de febrero de 2018) *Hacer comentarios/Ti Yi Jian* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/447Fxx0>. Fecha de consulta: 21-03-2024
- Li, C., Jiang, L. y Liu, Q. (31 de enero de 2022) *Historias del área de descanso/Xiu Xi Qu De Gu Shi* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/4mUh09o>. Fecha de consulta: 17-04-2024
- Li, C., y Zhao, K. (27 de enero de 2017) *El amor verdadero perdura/Zhen Qing Yong Zhu* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/4kyEPCp>. Fecha de consulta: 25-09-2024
- Liu, T. (9 de febrero de 2024) *Kai Bu Liao Kou/ No puedo decirlo* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3ZpIkT7>. Fecha de consulta: 05-09-2024
- Lou, C. (24 de enero de 2020) *El Amor por los dumplings en la nieve y el viento/Feng Xue Jiao Zi Qing* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/445O07f>. Fecha de consulta: 09-06-2024

- Lou, C. (11 de febrero de 2021) *El tren de la felicidad hacia la primavera/Kai Wang Chun Tian De Xing Fu* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/4kYCDnw>. Fecha de consulta: 29-03-2024
- Lou, C. (31 de enero de 2022) *Entregar el paquete rojo/Fa Hong Bao* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/4mSquSH>. Fecha de consulta: 09-09-2024
- Lou, N. (24 de enero de 2020) *Las hermanas del aeropuerto/Ji Chang Jie Mei Hua* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/4mTZTom>. Fecha de consulta: 30-04-2024
- Lou, N. y Liu, Q. (15 de febrero de 2018). *Compartir alegrías y placeres/Tong Xi Tong Le* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/4jML843>. Fecha de consulta: 03-04-2024
- Pan, B., Wang, N., Xv, J. y Xv, Y. (18 de febrero de 2015). *Calle de la Alegría y la Felicidad/Xi Le Jie* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/4jDZFPv>. Fecha de consulta: 21-09-2024
- Peng, D. y Yan, F. (18 de febrero de 2015). *Halagar los gustos de alguien/Tou Qi Suo Hao* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3FUP5FI>. Fecha de consulta: 27-04-2024
- Peng, P. y Shang, D. (11 de febrero de 2021) *Yang Tai/La terraza* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3ZYZyXx>. Fecha de consulta: 13-02-2024
- Shang, D. (5 de febrero de 2019) *Conductor designado por amor/Ai De Dai Jia* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3SFKxGj>. Fecha de consulta: 01-05-2024
- Shang, D. y Xiao, L. (18 de febrero de 2015) *Yu Sankuai, policía comunitario/She Qv Min Jing Yu San Kuai* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/45TsBzs>. Fecha de consulta: 29-03-2024
- Shen, T. (24 de enero de 2020) *Hacer algo por pura fórmula/Zou Guo Chang* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/44g0bxx>. Fecha de consulta: 28-04-2024
- Shen, T. y Ma, C. (4 de febrero de 2021) *Ocupar el sitio/Zhan Wei Zi* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/446AJeJ>. Fecha de consulta: 19-02-2024
- Sun, J. (15 de febrero de 2018). *Maestro verdadero o falso/Zhen Jia Lao Shi* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/4kB8XwS>. Fecha de consulta: 19-04-2024
- Sun, J. y Guo, Y. (31 de enero de 2022). *¡Alegría sobre alegría!/Xi Shang Jia Xi* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3SF7yJp>. Fecha de consulta: 13-02-2024
- Sun, J. y Liu, H. (5 de febrero de 2019) *Entre la risa y el llanto/Ti Xiao Jie Fei* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/4kPR8Ke>. Fecha de consulta: 30-05-2024

- Sun, J. y Liu, H. (24 de enero de 2020) *Guisquillosas /Po Po Ma Ma* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/4l1VLB8>. Fecha de consulta: 16-08-2024
- Yan, F., y Peng, D. (31 de enero de 2014) *¿Ayudar o No?/Fu Bu Fu* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/4jFxQGc>. Fecha de consulta: 30-04-2024
- Yan, F. y Peng, D. (31 de enero de 2022) *¿Lo vas a devolver o no?/Hai Bu Huan* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/4l0xqvq>. Fecha de consulta: 15-07-2024
- Yan, F. y Peng, D. (21 de enero de 2023) *El Hoyo/Keng* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/43Ytkgr>. Fecha de consulta: 19-10-2024
- You, E. y Hou, L. (7 de febrero de 2016) *El Padre Feliz/kuai Le Lao Ba* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/4kPQSLg>. Fecha de consulta: 30-04-2024
- Zhang, J. (27 de enero de 2017) *La esposa /Lao Ban* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/4ee74E9>. Fecha de consulta: 03-04-2024
- Zhang, W. (5 de febrero de 2019) *Las historias en el despacho/Ban Gong Shi De Gu Shi* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3SINwxK>. Fecha de consulta: 29-05-2024
- Zhang, W. Cui, X. y Zhao, W. (11 de febrero de 2021). *Ser presionada para casarse en cada festividad/Mei Feng Jia Jie Bei Cui Hun* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/4mK8cD4>. Fecha de consulta: 03-04-2024
- Zhao, K. (24 de enero de 2020) *Me gustas, te gusto/Xi Huan Ni Xi Huan Wo* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/43U08XU>. Fecha de consulta: 30-04-2024
- Zhao, K. y Fang, F. (15 de febrero de 2018) *Volver a casa/Hui Jia* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/4kw4iMu>. Fecha de consulta: 23-08-2024
- Zhao, X. (27 de enero de 2017) *El tal A Feng/A Feng Qi Ren* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/43zDDsh>. Fecha de consulta: 29-05-2024
- Zhou, Y. (7 de febrero de 2016) *El Mensajero Xiao Qiao/Kuai Di Xiao Qiao* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/4jAhMFL>. Fecha de consulta: 07-05-2024

Apoyos y soporte financiero de la investigación

Entidad: Beijing Institute of Technology (北京理工大学). China; <https://ror.org/01skt4w74>; Universidad de Valencia. España; Número ROR de la institución: <https://ror.org/043nxc105>

País: China; España

Ciudad: Beijing; Valencia

Proyecto subvencionado: Consejo de Becas de China/China Scholarship Council (CSC); Plan de Innovación Tecnológica de Beijing Institute of Technology; Think Tank de BIT; Investigación de Prácticas de Estudio e Intercambio Cultural China-Extranjero de Centro de Intercambio Cultural China-Extranjero del Ministerio de Educación de China.

Código de proyecto: Plan de Innovación Tecnológica de Beijing Institute of Technology; Think Tank de BIT (Número del proyecto: 2024_CX013026_); Investigación de Prácticas de Estudio e Intercambio Cultural China-Extranjero de Centro de Intercambio Cultural China-Extranjero del Ministerio de Educación de China (Número del proyecto: CCIPE-YXSJ-20240014).

Declaración de Autoría - Taxonomía CRediT	
Autor	Contribuciones
Manqing Qiu	Conceptualización, Metodología, Software, Validación, Análisis formal, Investigación, Recursos, Curaduría de datos, Escritura-borrador original, Escritura-revisión y edición, Visualización, Supervisión, Administración del proyecto, Adquisición de fondos.

Declaración de Uso de Inteligencia Artificial
La autora DECLARA que la elaboración del artículo <i>La representación de mujeres en sketches cómicos de las Galas del Festival de Primavera de CCTV China (2014-2024)</i> , no contó con el apoyo de Inteligencia Artificial (IA).