

***Big Little Lies* o El sexo en la esfera de lo secreto**  
**Big Little Lies or sex in the sphere of secrecy**

Mónica Zúñiga Rivera  
Escuela de Ciencias del Lenguaje  
Tecnológico de Costa Rica, Limón, Costa Rica  
[morivera@itcr.ac.cr](mailto:morivera@itcr.ac.cr)  
<https://orcid.org/0000-0002-0481-0137>

**Fecha de recepción:** 26 de febrero del 2024

**Fecha de aceptación:** 22 de septiembre del 2024

**Cómo citar:**

Zúñiga Rivera, Mónica. 2025. *Big Little Lies* o El sexo en la esfera de lo secreto. *Revista Reflexiones*. 104 (2). DOI 10.15517/ rr.v104i2.58531

**Resumen**

**Introducción:** Este artículo analiza el sexo en la esfera de lo secreto (lo oculto) en las dos temporadas de la serie *Big Little Lies*, (2017 y 2019) producida por David E. Kelley y dirigida por Jean-Marc Vallée y Andrea Arnold.

**Objetivo:** El texto busca resaltar la temática erótico-sexual, que si bien se ofrece de forma velada (pues no es el tema central de la serie) muestra diversos aspectos ligados con ella y que se mueven en la esfera de lo oculto y lo secreto, es decir, de aquello que debe esconderse o de lo que no debe hablarse.

**Método:** A partir de una investigación documental de enfoque cualitativo y que busca una interpretación posible de la serie, se revisarán las nociones clásicas de confesión y verdad del sexo, según Michel Foucault, así como algunas ideas tomadas de la *Teología Indecente* de Marcella Althaus-Reid, y algunos enunciados propuestos por Gayle Rubin. También se verá brevemente la noción de fiesta según M. Bajtin y el tópico de la madre castradora como origen del mal.

**Resultados:** Los hallazgos obtenidos dan cuenta de una visión particular del trinomio sexo-erotismo-secreto que se mueve entre la indefinición, lo escondido y como la serie señala, “las pequeñas, grandes mentiras”, sobre las que se construye la historia.

**Conclusiones:** El sexo y el erotismo (sobre todo, el *eros* oscuro o desviado) pertenecen a la esfera del secreto. Bajo la forma del adulterio, la violación, el sadomasoquismo, entre otros aspectos, las “pequeñas, grandes mentiras” de la serie funcionan como formas de ocultamiento que esconden comportamientos erótico-sexuales, casi siempre al margen.

**Palabras clave:** Series televisivas, Sexualidad, Erotismo, Mujeres, Confesión.

### Abstract

**Introduction:** This article analyzes the role of sex in the sphere of the secret (hidden) in both seasons of the TV series *Big Little Lies*, produced by David E. Kelley and directed by Jean-Marc Vallée and Andrea Arnold.

**Objective:** The text seeks to highlight the erotic-sexual topic, which although it is offered in a veiled form (since it is not the main topic of the series) reveals diverse aspects linked thereto, moving in the sphere of the occult and the secret, that is, what should be hidden or not talked about.

**Method:** Based on documentary research with a qualitative approach, seeking a possible interpretation of the series, the classical concepts of confession and the truth of sex, according to Michel Foucault, will be reviewed, as well as some ideas taken from Marcella Althaus-Reid's Indecent Theology, and some statements proposed by Gayle Rubin. The concept of party, according to M. Bajtin, and the cliché of the castrating mother as the origin of evil will also be briefly discussed.

**Results:** The findings reveal a particular vision of the sex-eroticism-secrecy trinomial, that moves between the undefined, the hidden, and, as the series points out, “the little big lies” on which the story develops.

**Conclusions:** Sex and eroticism (especially dark or deviant eros) belong to the sphere of secrecy. In the form of adultery, rape, and sadomasochism, among other aspects, the “little big lies” of the series act as forms of concealment that hide erotic-sexual behavior, mostly on the sidelines.

**Keywords:** Television series, Sexuality, Eroticism, Women, Confession.

### Introducción y algunas críticas

*Big Little Lies* es una serie estadounidense de HBO (2017 – 2019) producida por David E. Kelley. Tuvo dos temporadas y catorce episodios en total, y se consolidó como una las mejores series de esos años. La prueba de su éxito es notable. En 2018, ganó 4 Globos de Oro en las categorías de mejor miniserie, **mejor actriz (la actriz Nicole Kidman) mejor actriz de reparto (Laura Dern) y mejor intérprete de reparto (Alexander Skarsgård)**. Basada en la novela australiana de Liane Moriarty, y bajo la dirección de Jean-Marc Vallée, *Big Little Lies* cuenta la historia de cinco mujeres que viven en Monterrey, California. Madeline (Reese Whisperspoon), divorciada y en segundas nupcias con dos hijas, la rica y hermosa Celeste (Nicole Kidman) madre de gemelos y que vive una apasionada pero tóxica relación abusiva con su esposo Perry (Alexander Skarsgård), Jane (Shailene Woodley) quien llega al pueblo como madre soltera (luego se sabrá que fue violada) y es la mamá de Ziggy, Renata (Laura Dern) la exitosa mujer de negocios y

madre de una niña, y finalmente, Bonnie (Zoë Kravitz), la segunda esposa del exmarido de Madeleine, Nathan, padres de una niña. La primera temporada investiga la muerte de Perry, el marido agresor, a través de los testimonios y la reconstrucción de los hechos que una mujer policía trata de establecer. La segunda temporada es distinta y fue dirigida por Andrea Arnold. Allí aparece Mary Louise, la madre de Perry, es decir, la suegra de Celeste, protagonizada por Meryl Streep y narra el momento posterior a su asesinato, la culpa de Bonnie por haberlo lanzado a las escaleras en un intento desesperado por salvar de la violencia a Celeste y a sus amigas, y también discurre sobre el comportamiento errático y promiscuo de Celeste al tratar de afrontar la pérdida de su tóxico marido. La segunda temporada también indica, como se intentará demostrar, que la madre castradora es en realidad el centro de la violencia de la historia, el punto donde el mal comienza, sin embargo, deja cabos sueltos que el público no perdonó, pues muchos coinciden en que la primera temporada fue mejor que la segunda.

Sin embargo, sitios como *Filmaffinity*, y *The Hollywood Reporter* resaltan las actuaciones o el guion, pero también destacan que la actuación de Meryl Streep en la segunda temporada fue un gran logro (Filmaffinity, 2019). Asimismo, el sitio *Metacritic* muestra en sus sondeos que la temporada 2 fue mejor que la primera (75 es la nota de la primera y 82, de la segunda) y resume diversas críticas como, por ejemplo, que no solo la actuación de Streep fue fascinante, sino que todas las actrices dieron sus mejores actuaciones, o que *Big Little Lies* ofrece una de las mejores historias psicológicas de la televisión ([Big Little Lies - Metacritic](#)). En este sentido, las actuaciones son nuevamente valoradas, pero menciona escasamente el binomio sexo-erotismo ni tampoco el misterio que rodea a la historia y, en el caso de este análisis, esa esfera de lo oculto o escondido que va a ser descubierta no forma parte de la mayoría de los comentarios. En definitiva, no hay un consenso sobre cuál temporada fue mejor pues no siempre la valoración de las diferentes plataformas coincide. Por otra parte, la crítica académica ha privilegiado el evidente tema de la violencia doméstica y la violencia hacia las mujeres, sobre todo la sexual y psicológica. En esa línea destacan los trabajos de Mazur (2018), Cambra et al. (2019), Salsabila y Fauziah (2019) y Moreno (2021). Estos abordajes, si bien no estudian el tema de la sexualidad y el erotismo, sí ofrecen algunas pistas de lectura interesantes. Dos de esos estudios merecen resumirse. Por ejemplo, Mazur (2018) señala la tesis de la “violencia regenerativa”, presente en la serie. En ese sentido, el autor afirma que “the female-centered narrative of *Big Little Lies*, despite its liberal and feminist foundations, seems to imply that retributive violence can indeed have a cathartic and regenerative function<sup>1</sup>” (2018, 128). En efecto, Mazur propone que existe una violencia en el asesinato de Perry, el marido agresor, pero sin ese acto necesario y desesperado, el conflicto no se hubiera resuelto, y, de hecho, se logra superar aunque no haya un final feliz (Marzu, 2018, 127). Incluso, el hecho de que haya sido Bonnie,

---

<sup>1</sup> “la narrativa centrada en la mujer de *Big Little Lies*, pese a sus fundamentos liberales y feministas, parece insinuar que la violencia punitiva puede de hecho tener una función catártica y regeneradora”. Traducción de Ana G. Fava.

la instructora de yoga, la más “pacífica” y *hippie* del grupo, quien haya empujado al marido de Celeste, es a todas luces, algo paradójico. La segunda temporada tratará de explicar esta complejidad.

Cambra y otras (2019) resaltan la contradicción de *Big Little Lies* pues su discurso, aparentemente feminista, no es exactamente lo que el público recibe. Los temas de la pasividad erótica, el modelo de la madre, la escogencia de un *casting* en el que solo existen “mujeres bellas, blancas y rubias” (a excepción de Bonnie quien es mulata), significa que “es posible hallar elementos no calculados que aún replican mandatos del sistema patriarcal”. (Cambra 2019, 21). Entre los pocos artículos sobre sexualidad referidos a la serie, hay uno que analiza el trauma sexual, y, en ese sentido, hay algunas líneas recurrentes con lo que este artículo propone. Al respecto, menciona Zsófia O. Réti (2020):

In *Big Little Lies*, while much of the physical action appears on screen, such scenes have a complicated relationship with love and intimacy. Sexuality, however, has a central role in the portrayal of the main characters. The depiction of Celeste, for instance, is first and foremost highly sexualized (in contrast to her general clothing style) as most of her fights with Perry end in sex, and what is more, these instances are presented as highly aestheticized scenes evoking the traditional forms of on-screen erotica. Celeste herself confesses to Madeline: “More often than not we end up having sex... Yes. It starts with anger, and it’s complicated. Sometimes I think he likes to fight because it leads to sex.” Jane’s sexuality is also a focal point of her character’s depiction but functioning as a stigma as her consensual one-night stand turns into a nightmarish rape scene and her consequent pregnancy with Ziggy<sup>2</sup>. (Réti, 2020).

La sexualidad en la serie tiene un carácter secundario pero muy importante. En el caso de Celeste es incluso trabajada estéticamente, y con Jane, quien fue violada, se muestra como un evento en *flashback* recurrente, un estigma como dice Réti, pero también como algo que no se logra recordar con exactitud pues siempre aparece difuminado.

Ahora bien, estas disquisiciones abordarán lo que puede denominarse, para efectos del análisis, como “el sexo inmerso en la esfera del secreto”, es decir, el sexo como algo escondido y que forma parte de ese cúmulo de mentiras sobre las que se construye la historia de *Big Little Lies*. A través de algunas escenas que se estudiarán,

---

<sup>2</sup> “En *Big Little Lies*, aunque gran parte de la interacción física aparece en pantalla, dichas escenas tienen una relación complicada con el amor y la intimidad. La sexualidad, sin embargo, tiene un papel central en la caracterización de los personajes principales. La representación de Celeste, por ejemplo, es ante todo altamente sexualizada (a diferencia de su vestimenta habitual), ya que la mayoría de sus peleas con Perry acaban en sexo y, aún más, dichos encuentros se presentan como escenas de gran estetización que evocan las formas tradicionales del erotismo en pantalla. La propia Celeste le confiesa a Madeline: “La mayoría de las veces, terminamos teniendo sexo... Sí. Empieza con ira, y es complicado. A veces creo que le gusta pelear porque eso acaba en sexo”. La sexualidad de Jane también es un punto central de la caracterización de su personaje, pero funciona como un estigma, ya que su encuentro consensuado de una noche se convierte en una espeluznante escena de violación y su posterior embarazo de Ziggy”. Traducción de Ada G. Fava.

se configura la idea del sexo como algo secreto o algo oscuro; a pesar de que la serie no se ocupa de la sexualidad o el erotismo como temas principales (ya se ha dicho), a diferencia de otras que sí lo han hecho, como *Nip/Tuck* (Ryan Murphy, 2003-2010) o *The Fall* (BBC, 2013-2018). Para efectos de este escrito hay que tener en cuenta lo expresado por Octavio Paz, quien señala:

...sexo, erotismo y amor son aspectos del mismo fenómeno, manifestaciones de lo que llamamos vida. El más antiguo de los tres y el más básico es el sexo. Es la fuente primordial. El erotismo y el amor son formas derivadas del instinto sexual: cristalizaciones, sublimaciones, perversiones y condensaciones que transforman a la sexualidad y la vuelven, muchas veces, incognoscible. (2012, 13).

De manera que, cuando se hable de sexo en las siguientes páginas, se estará abordando como un aspecto básico, como actividad o práctica que manifiesta la sexualidad de alguien, en este caso, de las cinco de Monterrey.

En esa línea, las pocas alusiones sexuales de *BLL* (a partir de ahora con esas siglas) muestran una idea recurrente: el sexo y el erotismo (sobre todo, el *eros* oscuro o desviado) pertenecen a la esfera del secreto. Se parte de la distinción entre el *eros* solar y el *eros* oscuro propuesta por la estudiosa francesa Alexandra Destais (2014). Para ella, el *eros* solar es aquel ligado con el gozo, la alegría, mientras que el segundo está más ligado con la muerte, la perversión, la desviación, etc. Es justamente este último el que nos interesa analizar pues aparece más recurrentemente en la serie y por su carácter “desviado” se inserta dentro del secreto. Asimismo, temas como la confesión, la verdad del sexo, (en el sentido de Foucault), entre otros, servirán para mejor abordar el tema en cuestión.

## Mujeres, espacio y confesión

Mucha de la crítica coincide en señalar *BLL* como un retrato de la sociedad aburguesada de la California contemporánea<sup>3</sup>. Por ejemplo, Sierra Dann menciona que:

Some characteristics which distinguish this type of media include an idyllic neighborhood setting, picturesque families, usually a single family of color from which the protagonist seldom, if ever, comes from, and the idea that this “pristine appearance conceals a deep rot” (“Suburban Gothic” para. 4). *Big Little Lies* fits these criteria, as it is set in the affluent suburb of Monterey Bay, California, and centers around the lives of five women, four of whom are white and one of whom is Black, and she seems to be more of a peripheral character for most

<sup>3</sup> Confróntense, a ese respecto, los trabajos de Sierra Dann (2021), María Millán (2020), y David Evan Richard (2018) que se ofrecen en las referencias bibliográficas de este artículo.

of the first season<sup>4</sup> (Dann 2021, 8).

María Millán coincide con Dann cuando dice que “The series opens in seaside Monterrey, California., home to the beautiful people and the wannabes, both jockeying for social status” (2020,122)<sup>5</sup>.

Monterrey es el escenario en el que se desarrolla la historia de cinco mujeres cuyo punto de encuentro es la escuela a la que van sus respectivos hijos. Las protagonistas parecen ser el prototipo de la mujer contemporánea, es decir, de una mujer con poder adquisitivo, independiente gracias a la estabilidad económica. Madeline, Celeste y Renata encarnan esta figura, Bonnie parece la única con un trabajo real como instructora de yoga, y Jane, quien viene de afuera no encaja en este molde pues es madre soltera y con menos recursos. Estas mujeres están unidas, en un primer momento, por la maternidad. La maternidad es el punto de confluencia entre ellas, y se construye así una imagen femenina aparentemente plena, que ha experimentado todas las etapas de lo que en un imaginario tradicional significa ser mujer. Sin embargo, esa plenitud, por demás idealizada y casi siempre irreal, comienza a verse resquebrajada por las historias “secretas” que llevan a cuestras estas mujeres. A pesar de las mansiones en las que viven, del estatus que poseen y del éxito que todo esto pueda significar, parecen invadidas por la vanidad, la superficialidad, en definitiva, un afán casi enfermizo por la mera apariencia. Como bien lo señala Richard (2018): “*Big Little Lies* alerts us the danger of being taken in by the surface of things, of being seduced by an image that has been merely constructed for us, and it issues a warning to never judge a book by its cover<sup>6</sup>” (2018, 2-3). Durante el desarrollo de los capítulos, se aprecia el perfil de las protagonistas; son tímidas, sensuales, iracundas, temerosas. Poco a poco se van configurando sus roles y la sexualidad de cada una de ellas, y si bien los elementos sexuales y eróticos no son prioritarios, hay aspectos notables. Jane, que viene de otro lugar, que viene de afuera, en el sentido de los espacios de Lotman<sup>7</sup>, es quien primero

---

<sup>4</sup> “Algunas de las características que distinguen a este tipo de contenido son un vecindario idílico, familias encantadoras, por lo general una sola familia de color de la que rara vez, por no decir nunca, proviene el protagonista, y la idea de que esta “impecable apariencia oculta una profunda podredumbre” (“Suburban Gothic” párr. 4). *Big Little Lies* encaja en estos criterios, ya que está ambientada en el opulento suburbio de Monterey Bay, California, y se centra en las vidas de cinco mujeres, cuatro de las cuales son blancas y una es negra, y esta parece ser más bien un personaje marginal durante la mayor parte de la primera temporada”. Traducción de Ana G. Fava

<sup>5</sup> “La serie comienza en la ciudad costera de Monterrey, California, hogar de gente hermosa y quienes aspiran serlo, ambos compitiendo por estatus social”. Traducción de Ana G. Fava.

<sup>6</sup> “*Big Little Lies* nos alerta del peligro de dejarnos llevar por la superficialidad de las cosas, de ser seducidos por una imagen que ha sido meramente construida para nosotros, y advierte a nunca juzgar un libro por su portada”. Traducción de Ana G. Fava.

<sup>7</sup> El semiólogo ruso Yuri Lotman analiza los espacios y los contrapone: el arriba, el abajo, el afuera, el adentro, etc. El tema del espacio casi siempre está ligado con la interpretación de un texto, incluso, él señala: “los modelos más generales sociales, religiosos, políticos, morales del mundo, mediante los cuales el hombre interpreta en diversas etapas su historia espiritual, la vida circundante, se revelan dotados invariablemente de

confiesa su secreto: fue violada y de ese acto violento, nació su hijo Ziggy. Casi al final de la primera temporada se revela que su violador, y, por tanto, el papá de Ziggy, es Perry, el esposo agresor de Celeste. En ese sentido, la serie compromete cierta verosimilitud de la historia. Jane tuvo un hijo producto de esa violencia sexual y, sin embargo, es quien primero rompe el secreto de su propia ignominia: confiesa a Madeline el haber sido abusada. Según ella, el confesar esta violación le ha traído libertad e incluso, despertó su libido. Por ello, en el Old Fisherman's Wharf, el café al que acuden regularmente Celeste, Madeline y Jane, esta última observa a un hombre desconocido, con el brazo tatuado, y se siente excitada.

Pero la confesión es lo opuesto al secreto. En el caso de la serie, la mayoría de las prácticas sexuales se inscriben en el secreto, en la esfera de lo oculto, que es la tesis de partida. El adulterio, el sadomasoquismo mezclado con violencia doméstica, son prácticas que conviene dejar en la sombra por su carácter escandaloso, sin embargo, la violación lo es también. A pesar de ello, Jane confiesa y aquí es cuando se impone estudiar la confesión en contraposición a lo “cerrado”, lo escondido, y también, en el sentido propuesto por Michel Foucault.

Cuando se habla de confesión y sobre todo, de tipo sexual, hay que referirse al famoso texto *La voluntad de saber*. La noción de “la verdad del sexo” que Foucault analiza allí sirve para describir cómo funciona la confesión en esta serie. De hecho, la pregunta que cabe hacerse es ¿cuál verdad del sexo que se trasluce allí?

La verdad del sexo, parafraseando al francés, puede producirse a través del *ars erótica* y de la *scientia sexualis*. Sin embargo, en Occidente:

Nuestra civilización, a primera vista al menos, no posee ninguna *ars erotica*. Como desquite, es sin duda la única en practicar una *scientia sexualis*. O mejor: en haber desarrollado durante siglos, para decir la verdad del sexo, procedimientos que en lo esencial corresponden a una forma de saber rigurosamente opuesta al arte de las iniciaciones y al secreto magistral: se trata de la confesión. (Foucault 2007, 73).

En efecto, la confesión es uno de los mecanismos para indagar sobre algo, pero en el caso de lo sexual, ha sido el método privilegiado. La confesión es incluso una noción heredada de las prácticas inquisitoriales del Medioevo, por eso Foucault señala de nuevo: “La gente confiesa -o es forzada a confesar. Cuando la confesión no es espontánea ni impuesta por algún imperativo interior, se la arranca; se la descubre en el alma o se la arranca al cuerpo” (2007, 75). En otras palabras, el confesar produce la verdad del sexo, que, en el caso de Jane Chapman, es la verdad de un *eros* oscuro, violento, manifestado

---

características espaciales”, *Estructura del texto artístico*, 1982, 271. Por ello, siguiendo esta afirmación, es comprensible que sea alguien de afuera de Monterrey, fuera del círculo, quien venga a romper con el secreto, en un primer momento. Luego de ella, las demás también confiesan, pero el detonante tuvo que venir de alguien de afuera.

en una sola noche, en una “one night stand desdichada”. Jane confiesa voluntariamente el haber sido violada y Madeline, de camino a su casa y luego de oír eso, llora amargamente en su carro. La confesión, siguiendo nuevamente a Foucault, conlleva el estigma de la culpa, de algo que se debe expiar. Lejos estamos de los tiempos de la Grecia antigua en donde “la verdad y el sexo se ligaban en la forma de la pedagogía, por la transmisión, cuerpo a cuerpo, de un saber precioso; el sexo servía de soporte a las iniciaciones del conocimiento” (Foucault, 2007, 78). En el caso de *BLL*, la confesión no *pedagogiza*, no educa a nadie; al contrario, abre una herida que si bien, trae alivio (en el caso de Jane en la temporada uno, en el caso de Celeste, en la segunda) se aleja de un arte erótico placentero y sin culpas, que es lo que impera en Occidente. Confesar genera la verdad del sexo, una verdad ligada con lo vergonzoso, la falta, y la búsqueda de redención. Por ello, la verdad del sexo en *BLL* se mueve mayoritariamente en la esfera del secreto, como se evidencia desde el título. Consistente con este planteamiento, aparecen tres momentos más que son representativos a este respecto: el oscuro secreto de Celeste y su esposo agresor, es decir la violencia doméstica y el sexo tóxico que aparece después de cada agresión, el adulterio de Madeline y la venta de la virginidad de su hija Aby (Kathrin Newton). Estos tres sucesos se mueven en esa esfera. La violación de Jane que se ha visto brevemente constituiría un cuarto momento, no obstante, es ella quien primero rompe el secreto al “confesar sin maquillajes”, la trágica situación que vivió. Los otros tres acontecimientos mantienen el secreto por un poco más de tiempo. El próximo apartado los aborda con detalle.

### Las tres verdades sexuales y ocultas de *Big Little Lies*

La primera gran verdad que ofrece la serie sobre el sexo y oscilan los demás acontecimientos es la que involucra a Celeste y su marido. Esta pareja de ensueño (ambos parecen modelos de la revista *Vogue*) tiene, en palabras de la protagonista, “a little dirty secret”, un pequeño y sucio secreto: el masoquismo sexual, mezclado con la violencia doméstica. El *eros* de esta pareja no es gozoso ni liberador, por el contrario, es oscuro y tóxico, pese a que se despliega en una mansión con vistas al mar y un clóset de muchos metros cuadrados, lleno de ropa lujosa y quizá más de cuarenta pares de zapatos de mujer. A este respecto, valga una pequeña digresión: el *eros*, por más oscuro que sea, tiene que ver con el refinamiento..., no se encontrará, al menos no en la literatura erótica clásica, un escenario lumpesco: no existe el *eros* de las favelas, por decirlo de alguna forma<sup>8</sup>. De hecho, casi todo el espacio físico de la serie está montado como si fuera una

---

<sup>8</sup> El erotismo implica refinamiento. A este respecto véanse los trabajos de Sarane Alexandrian, Octavio Paz, Georges Bataille, Mario Vargas Llosa y otros. Incluso, en la cultura de masas, la pornografía occidental



tarjeta postal, es decir, la pobreza, los tugurios, los suburbios, parecen no existir.

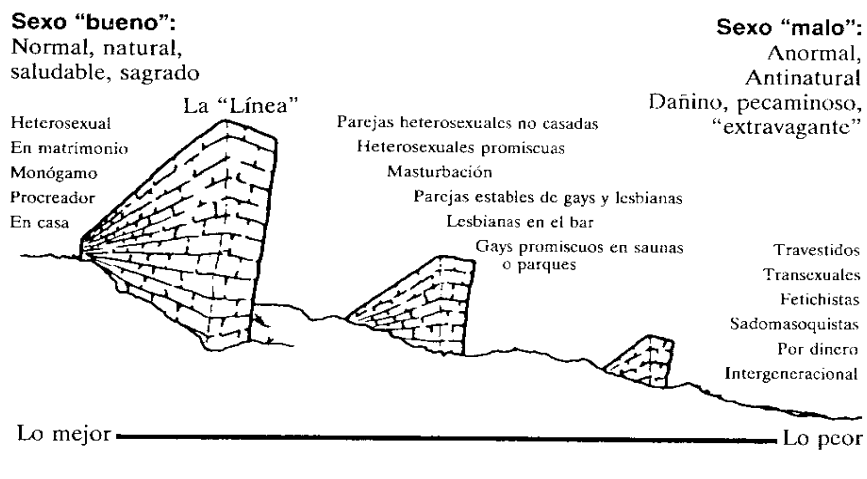
Asimismo, y continuando con los tres momentos del sexo y lo oculto, está el secreto por excelencia: el adulterio. Gradualmente, se va revelando que Mady, la más chistosa y confrontativa de las protagonistas, tuvo una aventura con el administrador del teatro de la comunidad. A este respecto cabe mencionar a la teóloga Marcella Althaus-Reid quien señala: “la heterosexualidad fuera del armario (no como ideología) no tiene experiencia histórica de fidelidad sino de adulterio” (Althaus-Reid 2005, 103). En otras palabras, la historia de la fidelidad no existe, la que existe es la del adulterio, la desviación, esa otra cara, esa otra versión de la heterosexualidad normativa. *BLL* no escapa de este cuadro y más bien se inserta dentro de esa heterosexualidad de armario, encorsetada, cuyo resultado son “los cuernos” que Mady le pone a su devoto marido. Aunado, hay que señalar que

el modelo de relaciones que el adulterio quiebra es una mentira impuesta [...]. Hay sufrimiento y dolor en las relaciones adúlteras, como los hay también en el matrimonio. Es el secreto del adulterio lo que desestabiliza al poder y pone a la gente en situaciones de vulnerabilidad. De hecho, el secreto es el elemento principal de todo adulterio; sin secreto, el adulterio no es tal (Lawson citado por Althaus-Reid, 204).

De acuerdo con esto, el adulterio es el secreto por antonomasia. Si bien en la serie corresponde a un segundo momento (la historia de Celeste es más oscura y desviada), dentro del imaginario cultural clásico, la institución del matrimonio y su correlato el adulterio conforma un binomio ideal que gira en torno al sexo. Asimismo, habría que añadir que el mundo sexual de la serie, y de estos dos momentos que se acaban de nombrar, encajan muy bien dentro de lo que Gayle Rubin (1984) catalogó como sexualidad normal, buena, natural y sagrada. Las protagonistas son mujeres heterosexuales, casi todas casadas, con hijos. La jerarquía (Figura 1) propuesta por la antropóloga estadounidense, si bien tiene sus décadas, sorprende por su vigencia y ayuda a comprender lo que ocurre en la serie:

---

“californiana”, vecina del erotismo, aunque no completamente, siempre toma escenarios que tienden a lo lujoso: casas con piscina, playas hermosas, mansiones, lugares exóticos, etc.



**Figura 2.** — La jerarquía sexual: la lucha por dónde trazar la línea divisoria.

**Figura 1.** La jerarquía sexual: la lucha por dónde trazar la línea divisoria.

Fuente: Gaule Rubin (1984, 21).

Para Rubin, el "sexo bueno" está representado por la heterosexualidad, la estabilidad, el matrimonio, la procreación, etc. Incluso hoy, si se habla de parejas gays casadas y que adoptan, estas se colocarían dentro del sexo bueno, en la medida en que se acercan a "la norma". *BLL* muestra una conformación de las jerarquías sexuales "correctas" o "normales" que se van resquebrajando poco a poco. El caso de Jane, por ejemplo, una madre soltera, se colocaría dentro del sexo "no tan bueno", pues no se apega a la normalidad, mejor dicho, estaría en el centro de las categorías, y de hecho, tanto ella como la confesión de la que se habló en el apartado anterior, la inscriben en el centro, entre la vergüenza de su violación y el deseo de superarla contándola.

Por su parte, Celeste se sitúa del lado del "sexo malo", pues la violencia sexual, el sadomasoquismo y la toxicidad suelen ubicarse al margen de lo que se pretende normal. Pero, lo cierto es que esa "heterosexualidad buena" que atraviesa a las protagonistas parece insuficiente y se va diluyendo durante los capítulos de la serie pues las jerarquías de Rubin reflejan construcciones sociales, y en ese sentido, son desconstruibles, maleables y nunca estáticas. Este es un aspecto que deberá ser profundizado en el futuro si se quiere tener una óptica más amplia de *BLL* y su propuesta.

El tercer momento del sexo en la esfera de lo secreto corresponde a la venta de la virginidad por internet. En efecto, Aby, la hija mayor de Madeline, tiene un proyecto en mente: vender su virginidad por internet con el fin de recaudar fondos para Amnistía Internacional y su lucha contra la esclavitud sexual. Este proyecto solo es conocido por Bonnie, su madrastra, para todos los demás es algo oculto. En un primer momento solo se habla del "proyecto", pero cuando el padre de Aby, Nathan, el machista aparentemente

reformado por Bonnie, se da cuenta de lo que verdaderamente implica, pierde la cabeza y su dizque “evolución feminista” se cae. Pero también Madeline, cuando se entera del proyecto de la venta de la virginidad de su hija, vomita (es decir, saca lo de adentro hacia afuera, en el sentido de los espacios de Lotman ya mencionados) y decide contarle su historia de infidelidad<sup>9</sup> y así disuadirla de lo que piensa hacer. Entonces, cabe preguntarse: ¿es esta confesión, una especie de salida del clóset “heterosexual, bueno y recto” por parte de Mady? o ¿confiesa ella una verdad del sexo, la suya, solo como estrategia desesperada para que su hija no caiga en ese “giro sexual” para una ONG? La serie no lo aclara, pero el secreto de la madre y de la hija salen casi simultáneamente y esto es lo que cabe rescatar. Porque en todo esto se muestra un efecto dominó: confesando el proyecto, confiesa Nathan (su machismo inquebrantable) y confiesa Mady. Una verdad saca otra, otra y otra... Pero estas verdades giran siempre en torno a lo sexual, y esa es la clave de la lectura que se propone para esta serie.

Por otra parte, esta venta de la virginidad de una niña bien, de 16 años, rubia, californiana, también podría ser leída en clave interseccional, y para ello es pertinente citar nuevamente a Marcella Althaus-Reid cuando dice que:

las pobres son raramente vírgenes porque pobreza en Latinoamérica significa condiciones atiborradas de violencia y promiscuidad en las que las muchachas son violadas antes de la pubertad o casadas en la adolescencia como parte de las pocas transacciones económicas en oferta disponibles, exceptuando algunas formas de prostitución o esclavitud sexual (Althaus-Reid 2008, 76).

En efecto, la mayoría de las niñas pobres de América Latina no podrían nunca ofrecer su virginidad en la red; se las arrebatan incluso antes de su menstruación, antes de que, en definitiva, sepan lo que es un orgasmo. Esto confirma lo señalado al inicio con respecto al universo privilegiado de *BLL* y a las formas en que, por ejemplo, se estiliza lo sexual y lo erótico. Esta visión es totalmente coherente con el espacio físico donde ocurren los hechos, con los paisajes de tarjeta postal que permean la serie, con las mansiones y las casas en las que viven sus protagonistas (excepto Jane, claro), con el clóset de lujo de Celeste, con el refinamiento que, en definitiva, es una de las claves para comprender el erotismo en la cultura general.

En esa línea, hay que insistir que no existe el erotismo de las favelas; en ellas solo hay historias de violaciones, de incesto, condiciones de violencia sexual y física

---

<sup>9</sup> Esta historia de adulterio fue primeramente confesada a Celeste pero de una forma maquillada y pacata. Madeline dice haber sido forzada sexualmente, luego dice que le devolvió el beso al hombre con quien se acostó finalmente, mejor dicho, Mady confiesa a medias su deseo como si la amiga no la fuera a entender o como si ella quisiera colocarse moralmente por encima de Celeste. De la misma forma, Celeste le cuenta “a medias” a Mady su relación con Perry. El tema de la amistad entre mujeres queda en entredicho, pero refuerza la tesis que se ha venido manteniendo: el sexo, las historias sexuales, aún narradas entre amigas muy cercanas, no terminan de salir del secreto.

contra menores de cualquier género. Sobre esto, insiste Marcella Althaus-Reid:

Las mujeres pobres jóvenes de las villas miseria, deambulan con rostro sucio, ropas cortas y desajustadas y pequeñas y frágiles sandalias de plástico, mientras sus pletóricos cuerpos pubescentes empiezan a contar historias de abuso sexual y acoso. (Althaus-Reid 2005, 111).

La venta de la virginidad en la serie funciona como secreto, constituye un tercer momento de lo que se pretende ocultar. Sin embargo, también evidencia el privilegio de “ofertar” algo que a la mayoría de las niñas en América Latina y otras partes del mundo les es vedado: su virginidad, su despertar sexual gozoso, su autonomía corporal. Vender la virginidad para una noble causa, para una ONG, como es el caso de este tercer secreto de *BLL* no es solo un acto de “esnobismo”, por decirlo de alguna manera, sino la prueba misma de que incluso el secreto de lo sexual también está supeditado a una jerarquía, a una lucha de clases en el sentido clásico del término, pues pareciera que algunos secretos son más valiosos que otros. Esta lectura deberá ser profundizada en los próximos trabajos sobre la serie.

### Orfeo, las bacantes y algo más

Otro de los temas que debe mencionarse es el paralelismo entre el mito de la muerte de Orfeo a manos de las bacantes y el final de la primera temporada de *BLL*. Durante una fiesta de disfraces, es decir, de “apariencias”, Perry es asesinado a manos de las cinco mujeres, en un acto confuso. El espacio donde esto ocurre es la fiesta, un lugar de caos en el sentido de la alteración del orden; aquí ocurre el evento caótico por excelencia: la muerte. El tema de la fiesta será desarrollado más adelante pues también aparece en la segunda temporada. Por ahora hay que decir que este asesinato se produce mediante un acto colectivo teñido por lo que hoy se llama sororidad, y en ese sentido habría que preguntarse: sororidad ¿hacia qué?, o bien, ¿sororidad como resultado de qué?

Perry debe morir porque simboliza la violencia y los rostros que esta violencia despliega. Es la violencia sexual, patrimonial, psicológica, la que convierte al esposo de Celeste en el monstruo mayor de la serie. Los vecinos y conocidos interrogados por la policía a propósito del crimen también son monstruosos, pero eso es otra historia.

Perry, como Orfeo, es devorado como consecuencia de su odio contra las mujeres, su misoginia. El mito en sus diferentes versiones señala como elemento recurrente el menosprecio hacia las mujeres como el detonante de la muerte de Orfeo (por ejemplo, en la interpretación de Grimal, 1997, 392). Este detonante valdría también para Perry, el modelo de *Vogue* que termina muerto por los objetos de su inconfesado desprecio. La sororidad aparece entonces como la respuesta a la violencia que él representa y que debe ser exterminada de raíz. La muerte en este caso particular es sororidad materializada,

sororidad que responde ante la amenaza. Este hecho, además, puede ser interpretado como “violencia regenerativa” (Mazur, 2018) pues trajo como consecuencia el equilibrio dentro de la serie. La muerte, al igual que el sexo, no se confiesa, queda en lo secreto, solo ocurre. Así lo dejan en claro las cinco protagonistas de la serie. El tabú por antonomasia constituye la más grande mentira, “la big lie” con la que inicia la historia. Además, la serie inicia *in media res*, es decir, mostrando el final al inicio, y mostrando al final, el principio. En ese sentido, la historia que nos narra David E. Kelley y que dirige Jean-Marc Vallée, en la primera temporada, también oculta cosas, establece un juego de clarooscuro, de la apariencia, del secreto. Kelley, como Georges Bataille sabe que “la descripción de la felicidad aburre” (Bataille 2008, 84) y por ello apostó por narrar una historia en apariencia cotidiana, pero a la vez, universal.

### ***Big Little Lies, segunda temporada***

Luego del éxito de la primera temporada, HBO decidió llevar a la pantalla una segunda parte, cargada de dudas, masoquismo, y de un golpe de realidad apabullante. La producción mostró varios cambios. Primero, el director ya no sería Jean-Marc Vallée sino una mujer, Andrea Arnold. También incursionó una gigante del cine, como lo es la actriz Meryl Streep, quien interpreta a Mary Louise, la madre de Perry. Así las cosas, la segunda parte se anunciaba prometedora. Sin embargo, el tema sexual se vislumbra menos y quizá por ello es más oscuro, pues se ahoga en la trama de la culpa y la mentira colectiva de las “cinco de Monterey”. Esta segunda temporada inicia con pesadillas, sueños de violación y sentimientos de culpa por parte de Celeste. Ella se siente mal, se considera quizá como un monstruo, por haber estado de acuerdo en matar y ocultar la verdad sobre el asesinato de su marido. Además, en un tono circular, la serie inicia por donde comenzó: en la escuela de Otter Bay y el primer día de clases de los niños de cada protagonista. También, aparece desde el primer capítulo la madre de Perry quien, en un afán por esclarecer las causas de la muerte de su hijo, parece ayudar a su nuera en esa difícil situación. Pero desde el inicio se ve que la intención de Mary Louise es más bien espiar a Celeste y a todo su círculo de amigas, pues no está satisfecha con la versión de que su hijo haya resbalado de unas escaleras y haya muerto. La imagen de Mary Louise es muy significativa desde el inicio. Su vestimenta recatada, su modo de hablar, su aparente sumisión, la coloca en las antípodas de la mayoría de las protagonistas. Es como si adrede, la serie propusiera un tipo de mujer de mundo, bien vestida, autónoma, alegre, y de repente, aparece la suegra de Celeste con su aire de monja de los años 50. Pero esta mujer y la otra que vendrá, la madre de Bonnie, Elizabeth (interpretada por Crystal R. Fox) juegan un papel fundamental en la narración pues son quienes castran a sus hijos y los “convierten” en un monstruo, una, en una asesina, la otra. Habrá que dedicar un

artículo completo a la imagen de la mujer castradora en *BLL*, pero por el momento, es preciso decir que esas imágenes de “la madre terrible” son en realidad, las imágenes del origen del mal, según la propuesta de este artículo.

Por otra parte, hay verdades menores que salen a la luz, por ejemplo, la bancarrota en que caen Gordon y Renata (además de la aventura sexual, doméstica y tan estadounidense de la niñera y su jefe), y a la confesión que Madeline le hace a su esposo sobre la aventura que tuvo con el director del teatro comunal. Esas dos pequeñas verdades-en el sentido de que son opacadas por el asesinato como transgresión máxima-flotan como satélites menores en la galaxia compleja que la serie ofrece. Incluso Tori, la esposa de Joseph Bachman (el hombre con quien adulteró Madeline) ahora operada de los senos y la nariz, se ofrece al esposo de Mady y le propone una venganza como resultado de la infidelidad de sus respectivas parejas. Sin embargo, no pasa nada. Así las cosas, un poco más, un poco menos, la trama comienza a enredarse entre mentiras y sentimientos de culpa, entre la nostalgia de la maternidad, los hijos y el exceso sexual o la inclinación hacia la autodestrucción, como lo señala Celeste en el juicio llevado a cabo para dirimir la custodia de sus gemelos. De esta forma, es preciso señalar brevemente tres temas que cierran esta segunda temporada: la fiesta y el carnaval como sitios donde aparece la muerte y “otras verdades”, la mujer castradora como origen del mal, y el exceso sexual como liberación, que si bien parece ayudar a Celeste en su proceso, se muestra, una vez más, dentro de la esfera del secreto.

### **La fiesta: carnaval donde asoma la muerte y la revelación de “otras verdades”**

El tema de la fiesta aparece tanto en la primera temporada como en la segunda. Esta trae consigo dos sucesos violentos y trágicos: la muerte de Perry en la primera temporada, y el derrame cerebral de la madre de Bonnie, en la segunda. Es decir, en esta serie la fiesta funciona no como un lugar de gozo sino de muerte y desenmascaramiento. De acuerdo con Mijail Bajtin, desde la Edad Media, la fiesta, el carnaval y ritos afines suponen una visión de mundo paralela a la ofrecida por la Iglesia o por la oficialidad de aquel tiempo. Mejor dicho, estas ceremonias festivas:

parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una posición mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de dualidad del mundo... (Bajtin 1990, 11).

La fiesta, luego de la Edad Media y del Renacimiento, se muestra como una especie de vida paralela, un tiempo otro en el que se puede vivir doblemente. Este carácter prevalece aún en la fiesta contemporánea y, sobre todo en la fiesta de disfraces que es justamente la que se muestra en *BLL*. El disfraz refuerza la mentira, la doble

personalidad, la doble vida y finalmente, como señala Pavis:

la función ideológica y dramática del disfraz es infinitamente variada, aunque en la mayoría de los casos, éste da pie a una meditación sobre la realidad y la apariencia (Marivaux), sobre la identidad del hombre (Pirandello, Genet) sobre la revelación de la verdad. (Pavis 1990,145).

La verdad -y no la del sexo como hemos venido hablando- sino la de los maltratos en la infancia, las adicciones, las agresiones, la culpa, emerge en el juego entre fiesta y disfraz que tan bien describe la serie. Es en la fiesta donde la apariencia, la “vida perfecta” de los protagonistas se derrumba para dar lugar a la tragedia y a la mostración de conflictos no resueltos.

En la primera temporada había que disfrazarse de Elvis Presley y Audrey Hepburn. Con esos disfraces, la fiesta de la escuela pretende ser un éxito, sin embargo, esta “ceremonia” se ve empañada por la misteriosísima muerte del atractivo Perry Wright. En la segunda temporada, una fiesta con aires de la década de 1970 termina en tragedia cuando la madre de Bonnie, pierde el conocimiento justo antes de que la actividad terminara. Ambos personajes, sin embargo, han sido causantes de mucho dolor y pareciera que en una especie de *karma festivo* deben pagar por sus actos.

La fiesta, entonces, se convierte no solo en la dualidad de una vida sino en un escenario paródico que ajusta las cuentas con quienes debe. Asimismo, el elemento del disfraz aporta una revelación de la verdad “otra”, así como aspectos ligados con la estructura del teatro en el teatro<sup>10</sup>. Esta lectura no es la única, desde luego, pero abre nuevas interrogantes y vetas de estudio de la serie y del papel del juego. Incluso si se piensa en la obra de teatro de peluches de Otterbay de la primera temporada, se pueden vislumbrar elementos de lo grotesco y del teatro hábilmente entrelazados y que refuerzan esta atmósfera de la fiesta, pero, sobre todo, del tiempo dual o de la doble vida que permea a casi todos los personajes de la serie en ambas temporadas.

## La mujer castradora y el origen del mal

En *BLL*, aparece el clásico tópico de la madre castradora, sin embargo, desde la lectura que se propone aquí también se puede ligar esta figura con el origen del mal en la serie. En otras palabras, las mujeres que castran y mutilan pese a estar representadas en plural por las madres de Bonnie y de Perry, respectivamente, en realidad, constituyen

---

<sup>10</sup> Según Pavis, “el teatro en el teatro es un tipo de obra cuyo contenido temático es, en parte, la representación de una pieza teatral. La obra externa produce la ilusión de que asistimos simultáneamente, como público, a su representación y a la de la obra interna” (1990, 490).

dos caras de una misma moneda. En efecto, la maternidad perversa de estos dos personajes ofrece pistas para determinar el origen del mal, de la muerte y el asesinato, sin embargo, este mal parece estar teñido por dos elementos: por un lado, la adicción, y por otro, la culpa. A través de diversos *flashbacks*, el público observa el comportamiento siniestro de Elizabeth, la madre de Bonnie. Ella agrede a su hija, la maltrata y golpea; el padre siempre ausente carece de poder ante tales abusos y parece una figura más bien débil y accesoria en comparación con ella. Bonnie, agredida desde niña, con una madre adicta y de rasgos esquizofrénicos, confiesa luego que por culpa de ella empezó a tener relaciones sexuales desde la pubertad con incontables hombres. Su siniestra y adicta madre es el detonante de esta promiscuidad. De esta forma, es posible establecer que el asesinato de Perry, si bien a la distancia en términos temporales, culmina un ciclo de agresión y violencia iniciado por su madre. Años de yoga y meditación no lograron ahogar en Bonnie los fantasmas de abuso físico de su niñez.

Pero los fantasmas también se llevaron a Perry Wright al otro lado. En el caso de Mary Louise, hay un comportamiento pasivo-agresivo mezclado con fuertes sentimientos de culpa. La muerte de uno de sus hijos introduce en ella una especie de reclamo hacia su hijo sobreviviente, y de acuerdo con la propuesta de la serie, esto parece ser también el origen del mal en el caso de Perry. Si bien con sus nietos la abuela parece adorable, en realidad, su maldad aflora cada vez que abre la boca. Sus palabras parecen no coincidir con sus actos, y prueba de ello son los diálogos que sostiene con Madeline, diálogos en los que ella la agrede descaradamente. Pero la agresión también se dirigió por años a su hijo Perry, quien sufrió abuso psicológico y maltrato físico pues la serie muestra que su madre siempre lo culpó de la muerte de su hermano. Entonces, a pesar de su fachada de abuela bonachona, Mary Louise es, al igual que la madre de Bonnie, una agresora. Al mismo tiempo, Mary Louise representa los aspectos nefastos de la maternidad en la medida en que defiende valores patriarcales, la violencia doméstica y la idea según la cual la mujer es siempre quien incita al hombre en términos sexuales. Defensora a ultranza del mundo de los hombres, su figura contrasta con la sororidad de las cinco de Monterrey, y con la maternidad que intenta crear seres autónomos e independientes. La maldad de Mary Louise no tiene que ver solo con la castración sino también con la depredación: quiere quedarse con sus nietos, como una especie de vuelta al paraíso de dos hijos que ella añora pero que ya se han ido. La serie no habla solo de un fracaso emocional entre madre e hijo o hija, no. Más bien propone que el mal se origina en esa relación perversa y de violencia con la madre, y posteriormente ese mal toma la forma de un “dirty little secret”, en el caso de Celeste y Perry, y del asesinato, en el caso de Bonnie. De este modo, la madre castradora constituye un elemento más de análisis dentro del mundo de *BLL* de la segunda temporada. Habrá que profundizar en esta figura para desentrañar la noción de madre y como se dijo, la noción del origen del mal inserta en ella. Se puede rastrear sin problema la matrofobia de Bonnie, el odio que



ella confiesa; se puede hacer una lectura psiconalítica de esta relación y, además, del intento vano de reivindicación de Elizabeth quien, al final parece morir como pago por sus agresiones.

### **El exceso sexual como liberación: lo secreto persiste**

Por último, al final de la segunda temporada aparece el desenfrenado comportamiento sexual de Celeste. Esto recuerda aquel famoso verso de William Blake en el que se dice “the road of excess leads to the palace of wisdom” (el camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría) pero también lleva a pensar en la catarsis sexual que la serie propone como vía de liberación de una mujer que ha sufrido violencia doméstica y hasta adicción a ella. Así que, brevemente, hay que detenerse en ese punto.

El sexo casual, el sexo con extraños se considera— desde la jerarquía de Rubin ya explicada—, más cercano al “bad sex” que al “good sex (Rubin 1984, 21). La razón es clara: la promiscuidad heterosexual sin fines reproductivos, en la calle (no en la casa), efímera e inestable es justo lo que hace Celeste en su afán por olvidar a su marido. Incluso meses después de su muerte, ella se masturba con el recuerdo de Perry y sus videollamadas grabadas en Skype. En otras palabras, el sexo para Celeste parece un asunto fundamental, y de hecho es la protagonista más sexual de las cinco de Monterey. Sin embargo, su sexualidad estuvo siempre como un “secreto sucio” y pese a la muerte de su marido, ese aspecto marginal y oscuro se mantiene.

Cuando en el juicio por la custodia de sus hijos Mary Louise muestra videos de su comportamiento promiscuo, las verdades salen a la luz y se vuelven grandes y escandalosas. Con ello, Celeste se aleja del tópico de la “buena madre” quien suele ser asexual y sumisa. En otras palabras, el sexo en la esfera de lo secreto que es uno de los temas recurrentes de esta serie y de ambas temporadas, es confrontado con pruebas visuales que muestran la “errancia” de la protagonista, su verdad del sexo, como se habló al inicio. En el juicio, ella es obligada a confesar, y por supuesto lo que confiesa es de carácter sexual, todo lo cual cierra la tesis que se ha venido analizando a lo largo de estas líneas. El comportamiento de Celeste casi le hace perder a sus hijos en la corte, si bien su argumento pareció irrefutable: confesó tener —en términos psiquiátricos— un comportamiento autodestructivo y eso incluía sus encuentros sexuales de “ningún tipo”. También señaló “no estar sana pero sí en proceso de estarlo y que eso no tenía que ver con sus capacidades de ser una buena madre”. Pero, en cuanto a su deriva sexual que es lo que interesa recalcar aquí, ella le dice a la jueza que quería “liberarse de Perry”, “sacarlo” de ella y que por ello se acostaba con esos extraños. Así, es posible ver una especie de exorcismo y a la vez, una confesión, ligada nuevamente con lo sexual que termina beneficiándola. El sexo en la esfera de lo secreto, que es el tema que ha dirigido

estas páginas, aparece otra vez al final de la serie, dando como resultado una liberación (como al inicio, le ocurrió a Jane) luego de ser confesado o sacado a la luz. El secreto mantiene su poder mientras está oculto, y al revés; una vez expuesto ya no controla nada. Celeste logra ganar un juicio trascendental para ella, y al mismo tiempo, con ello va sanando su sexualidad tóxica y confronta el origen de esa violencia en la figura misma de su suegra, la madre malvada. De esta forma, la promiscua y la buena madre parecen fusionarse gracias a la intermediación de la violencia doméstica y del sexo que libera, no sin complejidades o malentendidos. Por ello, a Celeste el camino del exceso sí la llevó al palacio de la sabiduría que para ella era su hogar, sus hijos y su estabilidad emocional. Pero también el exceso quizá la llevó, junto a sus cuatro amigas, a una sabiduría aún más elevada: la confesión de haber participado en el asesinato de Perry Wright, la más grande mentira que atraviesa toda la historia. La última escena parece decir al público que la mentira no debe ser más, sino que la liberación es el camino, aun para las cinco de Monterrey que terminan yendo a la policía para confesar lo que ya no podían mantener en la esfera de lo secreto.

## Conclusiones

De acuerdo con lo analizado, la serie estadounidense *Big Little Lies* si bien no aborda de manera profunda o específica la temática erótico-sexual, sí ofrece, como lo hemos visto, una serie de aspectos ligados con ella y que se mueven en la esfera de lo oculto y lo secreto, es decir, de aquello que debe esconderse o de lo que no debe hablarse. La visión de mundo propuesta tiene que ver con el trinomio sexo-erotismo-secreto que se mueve entre la indefinición, lo escondido y como el título mismo nos recuerda “las pequeñas, grandes mentiras”, sobre las que se construye la historia.

En la serie se muestra una idea recurrente, la cual es que el sexo y el erotismo (sobre todo, el eros de los márgenes, el que no es normativo, el malo según Gayle Rubin) pertenecen a la esfera del secreto y por ello, no deben salir a la luz, a menos que las conciencias quieran confesarlo. La verdad del sexo, como se ha discutido, tiene que ver con lo abyecto, el sadomasoquismo, la violencia doméstica, el adulterio, es decir, con prácticas sexuales al margen, que empatan muy bien con el último secreto de la serie: ¿quién mató al esposo de Celeste y cuáles fueron las motivaciones para matarlo? Confesar un asesinato es la última verdad, y esta verdad—que sobrepasa a la del sexo pues es la última transgresión—se abre al final de la historia pues su peso es insostenible. Luego de eso ya no hay más fiestas de disfraces, no hay máscaras, ni mentiras grandes o pequeñas: lo secreto puede mantenerse, pero no por siempre.

## Referencias

- Althaus-Reid, Marcella. 2005. *La Teología Indecente. Perversiones teológicas en sexo, género y política*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Bajtin, Mijail. 1990. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bataille, Georges. 2008. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Cambra-Badii, Irene., Paragis, Maria Paula., Mastandrea, Paula B.& Martínez, Delfina. 2019. *Big Little Lies: una serie contemporánea sobre la representación de la subjetividad femenina y la violencia hacia la mujer. Comunicación y Medios*, (39):14-25.
- Casals, Gustavo. 2019. La decepción de la segunda temporada de *Big Little Lies*. *Contextos Psi*, 7, Uruguay, [http://www.psicologos.org.uy/revistas/Contextos\\_Setiembre\\_2019.pdf](http://www.psicologos.org.uy/revistas/Contextos_Setiembre_2019.pdf)
- Dann, Sierra. 2021. "Big Little Lies:" Using Hegemonic Ideology to Challenge Hegemonic Ideology. Requisito para optar por el grado de Bachiller en Artes con mención en Comunicación, Wittenberg University, Ohio.
- Destais, Alexandra. 2014. *Éros au féminin*. Paris : Klincksieck.
- Foucault, Michel. 1976. *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- Grimal, Pierre. 1997. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Lotman, Yuri. 1982. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Mazur, Zbigniew. 2018. Regeneration Through Violence? The American Family in *Ray Donovan* and *Big Little Lies*. *Annales Universitatis Mariae Curie-Sklodowska, Lublin, Polonia*, vol. XXXVI, 2, DOI: 10.17951/ff.2018.36.2.121-129
- Millán G, María. 2021. La representación de las violencias patriarcales en la crítica cultural. El caso de *Big Little Lies* (2017). Trabajo de investigación de Final de Máster Departamento de Comunicación Universitat Pompeu Fabra, [https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/48052/Mill%C3%A1n\\_2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/48052/Mill%C3%A1n_2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Moreno Serrano, Laura Mercé. 2021. The discursive representation of domestic violence in *Big Little Lies: A Feminist Critical Discourse Analysis of the Cycle of Violence*, en: Gregori-Signes, C, Fuster-Márquez, M., y Maruenda-Bataller, S. (eds.). *Discourse, dialogue and characterization in TV series*, Granada: Editorial COMARES.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Paz, Octavio. 1993. *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral
- Réti, Zsófia O. 2020. Telling the Untellable: Trauma and Sexuality in *Big Little Lies*. *Hungarian Journal of English and American Studies*, vol. 26, no. 1,

<https://ojs.lib.unideb.hu/hjeas/article/view/7389>

Richard, David Evan. 2018. People in Glass Houses: *Big Little Lies* on the Small Screen, *Adaptation*, Vol. 11, 3, <https://doi.org/10.1093/adaptation/apy007>

Rubin, Gayle. 2011. *Deviations. A Gayle Rubin reader*. Durham-London: Duke University Press.

\_\_\_\_\_. 1984. “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical del sexo”, Biblioteca Virtual de las Ciencias Sociales, [http://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz\\_suarez/rubin.pdf](http://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/rubin.pdf)

Salsabila, Shasti, & Ariastuti, Fauziah Marti. 2019. An Examination of Masculinity as the Cause of Domestic Violence in *Big Little Lies*, *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, volume 453, Atlantis Press SARL, <https://doi.org/10.2991/assehr.k.200729.011>

#### **Serie:**

Arnold, Andrea. (2019). *Big Little lies 2* [serie televisiva]. HBO.

Vallé, Jean Marc. (2017). *Big little lies 1* [serie televisiva]. HBO.

#### **Fuentes en línea:**

Big Little Lies. 2019 <https://www.filmaffinity.com/es/film852180.html> Fecha de ingreso: 15 marzo 2022

Big Little Lies (s.f.) [Big Little Lies - Metacritic](#). Fecha de ingreso: 1 agosto 2024

Delgado, Jesús. 2018. “Crítica de *Big Little Lies*, la gran ganadora de los globos de oro”. <https://www.hobbyconsolas.com/reviews/critica-big-little-lies-gran-ganadora-globos-oro-184190> Fecha de ingreso: 18 ene 2022

Fienberg, Daniel. 2019. *Big Little Lies Season 2:TV Review*, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-reviews/big-little-lies-review-1214695/> Fecha de ingreso: 23 ago. 2022

Onieva, Álvaro. 2017. “*Big Little Lies*. Un excelente relato femenino”: <https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a18649638/big-little-lies-critica-miniserie-hbo-espana/> Fecha de ingreso: 23 ago. 2022