

Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista: *Ally McBeal*, *Sex and the City* y *Desperate Housewives*

Mar Chicharro Merayo

Universidad Complutense de Madrid. Centro de Estudios Superiores Felipe II

mchicharro@ajz.ucm.es



Recibido: 19-11-2010

Aceptado: 09-12-2011

Resumen

El presente trabajo explora las conexiones entre la ideología postfeminista y la cultura popular, ejemplificada en tres productos de ficción televisiva, de proyección internacional y de consumo masivo. Se parte, entonces, de la consideración de la televisión como artefacto ideológico, reflejo de dinámicas culturales, así como agente de socialización capaz de reproducir y legitimar modelos femeninos. Así, esta investigación examina *Ally McBeal*, *Sex in the City* y *Desperate Housewives* en tanto que textos en los que leer cómo la filosofía feminista más clásica viene siendo revisada, criticada y adaptada. De este modo, el análisis, sobre todo semántico, de estos tres formatos permitirá identificar los modelos de feminidad propuestos, así como sus contradicciones con las imágenes femeninas y/o feministas hegemónicas tiempo atrás.

Palabras clave: ficción televisiva; mujeres en la televisión; socialización.

Abstract. *Representations of Women in Post-Feminist Fiction: Ally McBeal, Sex and the City and Desperate Housewives*

This paper explores the relationship between post-feminist ideology and popular culture, which is exemplified in three internationally-distributed television fiction products for mass consumption. It starts from the assumption that television is an ideological artefact reflecting cultural dynamics as well as a socialization agent that is able to reproduce and legitimate feminine models. This research examines *Ally McBeal*, *Sex and the City* and *Desperate Housewives* as texts in which the process of revisiting, criticizing and adapting feminist philosophy can be read. The analysis of these three formats, especially their semantics, allows identifying the women's models presented in the series as well as their contradictions with feminine and/or feminist images that were hegemonic in the past.

Keywords: TV fiction; women on television; socialization.

Sumario

- | | |
|--|---|
| 1. Introducción | 5. <i>Desperate Housewives</i> o las intrigas del espacio doméstico |
| 2. Sobre el postfeminismo y sus relatos | 6. Conclusiones |
| 3. <i>Ally McBeal</i> o la mujer necesitada de romance | Referencias bibliográficas |
| 4. <i>Sex and the City</i> : feminidad <i>versus</i> feminismo | |

1. Introducción¹

Si bien es cierto que la ficción televisiva es una de las apuestas con mejores resultados de público, cabe preguntarse por qué esta respuesta de las audiencias no ha despertado un interés proporcional entre los miembros de la academia. Efectivamente, ya las aportaciones sobre el medio televisivo ocupan tan sólo una pequeña porción, en términos cuantitativos y cualitativos, en el grueso de los trabajos sobre medios. Concretando más, los formatos de ficción, tanto en su dimensión textual como en la de su consumo y en los efectos que provocan, han recibido una atención ciertamente periférica. Especialmente escasos son los trabajos centrados en géneros, productos o temáticas concretas. Desde las teleseries profesionales (sobre médicos, periodistas, bomberos, policías, etc.), pasando por las de intriga y suspense, las que entroncan con el género de la *sitcom*², las que reconstruyen acontecimientos de la actualidad reciente o de la historia de un país, hasta las que recogen la estructura de la novela romántica, todas ellas ofrecen lecturas ciertamente persuasivas acerca de las instituciones y los espacios sociales (la familia y el espacio doméstico, la empresa y el entorno laboral, el ocio y el tiempo libre, la etnia y las relaciones entre culturas, etc.), las prácticas colectivas (el trabajo, el amor, las relaciones familiares y amistosas) o los grupos y agregados (la juventud, la vejez, los colectivos profesionales, las mujeres, etc.), que merecen un interés académico que todavía no han alcanzado.

1. Este artículo ha sido realizado durante una estancia de investigación como *visiting scholar* en la Universidad de San Francisco, California, gracias a una beca competitiva, Complutense del Amo, para la realización del proyecto *Ficción televisiva, política y género: telenovela/soap opera, identidad nacional e identidad de género. Estados Unidos y España*. Además, el presente trabajo se inserta en los siguientes proyectos de investigación:
 1. *Cultura audiovisual y representaciones de género en España: mensajes, consumo y apropiación juvenil de la ficción televisiva y los videojuegos*, ref. FEM2011-27381, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, España.
 2. Grupo de investigación complutense Historia y Estructura de la Comunicación y el Entretenimiento, ref. 940439.
2. Entendemos por género de *sitcom*, o comedia de situación, aquél que engloba productos seriados de ficción, emitidos en forma de episodios, con entidad narrativa propia, autoconclusivos, de unos veinticinco minutos de duración, rodados en interiores y concebidos en torno a tramas humorísticas. Este tipo de formato se popularizó originariamente en Estados Unidos. Se emitió, básicamente, en la franja horaria anterior al *prime time* u horario estelar.

Enlazando con esta última idea, el presente trabajo se articula como un estudio sobre ficción televisiva y representaciones de género en la televisión contemporánea. Conscientes de la capacidad persuasiva de este medio, atractivo en su lenguaje, con fuerte potencial de impacto emocional, así como con gran popularidad y seguimiento de público, estas líneas pretenden explorar algunas de las imágenes femeninas hegemónicas en la ficción televisiva contemporánea. Para alcanzar este objetivo, hemos elegido tres productos concretos, con proyección masiva e internacional, que analizaremos cualitativamente a lo largo de las próximas líneas: *Ally McBeal*, *Sex and the City* (*Sexo en Nueva York*) y *Desperate Housewives* (*Mujeres desesperadas*).

La selección de estos tres casos concretos obedece a varios criterios. En primer lugar, en tanto que relatos eminentemente femeninos. Su perspectiva, sus personajes, así como el grueso de su público, comparten esa condición de género. De ahí que sus figuras principales puedan ser entonces analizadas o leídas como propuestas de feminidad que sus espectadoras evalúan en términos de conveniencia, adaptabilidad a sus propias circunstancias, utilidad, atractivo, realismo y verosimilitud, etc. de acuerdo con la lógica comunicativa señalada por Hall (1993) y en la que profundiza su discípulo Fiske (1989). De este modo, los públicos, más que recibir, negocian y construyen interpretaciones que les permiten utilizar el relato en direcciones diferentes en función de sus características sociodemográficas y sus circunstancias vitales³.

En segundo lugar, en tanto que relatos ricos en contenido y recursos semánticos. Efectivamente, entre ellos existen algunas diferencias genéricas. *Ally Macbeal* se instala en los entornos de las series legales dramáticas, si bien introduce importantes elementos de comedia. *Sex and the City* combina recursos de las *sitcom* con contenidos dramáticos. La *dramedia*, en la que se conjugan elementos de drama y comedia, está igualmente presente en *Desperate Housewives*, si bien combinada con el suspense y marcas narrativas propias de la *soap opera*⁴. Sin embargo, su confluencia temática nos permite trabajar con

3. Stuart Hall, a través de su modelo de «codificación y decodificación», señala como los procesos de emisión y recepción están mediados por las estructuras de significados de productores y de públicos. De ahí que la audiencia pueda crear sentido en torno a los discursos televisivos de una manera distinta a la planteada por los creadores. Básicamente, el uso del «código hegemónico», que recoge la intención del productor; el «código de oposición», que entiende el mensaje de modo opuesto al dominante, o el «código negociado», como de fórmula híbrida de las anteriores, permiten a los espectadores articular sus propias lecturas televisivas. Sobre estas claves, John Fiske continuará reflexionando sobre las estrategias decodificativas de los públicos.
4. Utilizaremos el término *serial (soap opera)* para hacer referencia a productos televisivos episódicos, de larga duración, con entregas diarias en muchas ocasiones, que se producen sin un calendario previsto de cierre. En ellos, cada uno de los capítulos no tiene entidad narrativa propia, puesto que se clausuran dejando tramas abiertas. Desde una perspectiva temática, el amor romántico, las relaciones familiares y la feminidad suelen tener un papel central. El género de la telenovela es el resultado de la adaptación del serial a las características productivas, así como a los públicos latinoamericanos, y su característica diferencial en relación con el serial anglosajón tiene que ver con el número limitado de sus episodios.

ellas a modo de textos sobre mujer que dan buena cuenta de convenciones y transgresiones en relación con la construcción social de la feminidad.

En tercer lugar, en tanto que productos representativos y emblemáticos de la cultura popular y de masas. Los tres formatos, si bien han despertado sentimientos encontrados en la crítica televisiva (especialmente el caso de *Sex and the City*), han visto avalada su dilatada duración por un sólido y fiel seguimiento de público. Su aire realista, su capacidad para proveer algunas respuestas a las contradicciones de la mujer actual, así como su tratamiento irónico y humorístico parecen explicar, al menos en parte, su éxito de recepción. De ahí que la trilogía escogida se haya instalado ya en los imaginarios de los públicos. Es más, su consumo se ha prolongado, más allá de sus emisiones, a través de la red de redes.

Partimos del supuesto o de la hipótesis de que los tres formatos pueden ser analizados de manera encadenada, no sólo por la temática que abordan, o por el modelo de feminidad que defienden, sino también por la mirada con la que enfocan las preocupaciones femeninas contemporáneas. Entendemos, por lo tanto, que presentan un discurso coherente y complementario, esbozando imágenes de feminidad pretendidamente renovadas y, sin embargo, contrapuestas a algunas de las reivindicaciones de los movimientos feministas tradicionales. De alguna manera, los tres son la materialización televisiva de cómo posturas ideológicas postfeministas, defendidas en principio por minorías intelectuales, han calado en la cultura popular contemporánea, especialmente a través de la literatura, el cine y la televisión.

Sobre estas claves, las líneas siguientes, en primer lugar, explorarán las características generales del postfeminismo, haciendo especial hincapié en cómo la literatura, el cine y la televisión han recogido y adaptado estos discursos. Seguidamente, se concretarán en el análisis, eminentemente cualitativo, de los tres formatos mencionados, a través del que realizaremos una lectura interpretativa o *close reading*. El tratamiento de la familia y el trabajo, el valor del sexo, el romanticismo y la maternidad, la relación de poder con el varón, el significado del cuerpo femenino o la importancia del grupo de pares son algunas de las variables que se trabajarán para avanzar en la propuesta de feminidad manejada desde la intertextualidad de estos productos.

2. Sobre el postfeminismo y sus relatos

La primera ola del movimiento de liberación de la mujer permitió avanzar en la igualdad de derechos legales entre géneros. De este modo, el derecho a la propiedad, a la participación política o a la igualdad jurídica de los dos cónyuges son algunas de las conquistas de este primer ciclo de reivindicaciones feministas, que arranca de finales del siglo XIX, alcanza la primera parte del siglo XX y adquiere una intensidad especial en Estados Unidos y Gran Bretaña.

La segunda ola de este movimiento, entre los años sesenta y setenta, representa otro momento histórico en el que las reivindicaciones femeninas alcan-

zaron una visibilidad especial. Remontadas algunas de las más importantes barreras legales, las acciones en este segundo ciclo pretendieron trabajar por un acercamiento real que facilitara la equiparación en el terreno laboral, familiar y sexual, superando las diferencias marcadas tanto por las convenciones y las reglas culturales informales, como por las propias características estructurales de las sociedades. De acuerdo con esta lógica, la mujer es considerada una víctima de un sistema organizado patriarcalmente, y esa condición es generalizable al conjunto del género, afectado por distintas formas de opresión masculina. Las vías emancipatorias pasan por la toma de conciencia, la acción colectiva y la lucha política. La liberación personal y la participación política de las mujeres obligan a superar ese estadio, a tener noción de la «verdad» y realizar acciones resolutivas. Desde una perspectiva más cotidiana, su apuesta pasa por la defensa de una carrera profesional, a la que se subordina la maternidad y el matrimonio, así como por la liberación sexual y por la negación de ayuda masculina, en favor de la autosuficiencia, la independencia y la autonomía. Se rechaza, entonces, la estrategia de la domesticidad (matrimonio y maternidad). La autorrealización de la mujer implica su presencia en el espacio público, tanto político como laboral.

Entre tanto, la tercera ola sitúa su producción intelectual y su activismo al comienzo de la década de 1990, con un sentido crítico o postfeminista. De este modo, este tercer ciclo no sólo pone en cuestión algunas de las reivindicaciones anteriores, sino que también replica la filosofía universalista que dominó los movimientos de la segunda ola. Entiende que, por un lado, éstos supusieron la imposición de un modelo masculino, con las consiguientes presiones para las mujeres. Por otro lado, la visión de las antiguas feministas limita su capacidad de elección, puesto que denigra viejos roles, como la crianza de los hijos o las labores domésticas. El matrimonio o la maternidad son objetivos loables que, sin embargo, no han de suponer renuncias a cuotas de libertad o promoción social ya logradas. Desde esta perspectiva, son variadas las maneras de ejercer la femineidad, como lo son las diferencias de poder intragénero, de ahí la dificultad de establecer afirmaciones u objetivos generalizables al conjunto de las mujeres. Entre tanto, la diversión, la parodia, la subversión son algunas de las estrategias de resistencia ante las diversas situaciones de dominación. El sexo, el erotismo y la estética son ensalzados como vías de emancipación femenina y de acceso al poder (Cervantes, 2010). Desde el autoconocimiento hasta la comprensión mutua, pasando por la interacción y la comunicación, pueden ser herramientas de autorrealización (Baxter, 2009; Kaufer, 2009). Recursos y medios consumidos por mujeres, tales como las revistas femeninas, pueden ser funcionales para su enriquecimiento personal. En sus formulaciones más transgresoras, los postulados posfeministas llegarán a afirmar que el viejo feminismo tiende a la victimización de la mujer. Es más, legislaciones protectoras frente a cuestiones como el acoso sexual o la violencia de género no serían positivas. Su fortaleza pasa por el aprendizaje y la conciencia de la perversidad humana, para poder así evitar situaciones en las que los hombres puedan ejercer abusos sobre las mujeres (Paglia, 1994).

En este sentido, el postfeminismo se ha reflejado también en diversos objetos de la cultura popular, algunos de ellos, de especial visibilidad en los estratos femeninos juveniles. Así, detrás de la conocida consigna juvenil *girl power* ('el poder de las chicas'), hay un llamamiento al empoderamiento femenino como objetivo que pasa por la solidaridad y la ayuda mutua entre las mujeres, popularizada por el conocido grupo Spice Girls (Chicas Picantes, 1994-2001, 2007-2008), quien ejemplificó, sobre todo, el poder que la mujer puede ejercer, fundamentalmente, a través de su imagen. En tanto que grupo exclusivamente femenino, mediante la representación de papeles muy simples, estereotipados y erotizados («la deportista» «la pija» «la rubia», etc.), se convirtió en un fenómeno musical y comercial en un mercado saturado de grupos masculinos. Bajo su conocida consigna, plantearon la defensa de una filosofía postfeminista, que utilizaron a modo de imagen de marca y que rentabilizaron convenientemente a través de objetos comerciales varios (el libro titulado *Girl Power*, 1997, o el DVD titulado *One Hour of Girl Power (Una hora de chicas poderosas*, 1997).

En el ámbito televisivo, mención especial merece la teleserie *Buffy, the Vampire Slayer (Buffy, la cazavampiros*, WP, UPN, 1997-2003). Subvierte los clásicos estereotipos heroicos de los films y de las teleseries de aventuras, fantasía y terror para conceder un papel preeminente a Buffy (Sara Michelle Gellar), trasladar la idea del empoderamiento femenino y conceder a los varones una posición secundaria y subordinada. Junto con las figuras pop y televisivas, las revistas femeninas y el cine de Hollywood han contribuido a exaltar el valor del cuerpo de la mujer en los procesos de movilidad ascendente de las mujeres (McRobbie, 1994; Holmlund, 2002).

En el plano de la literatura, el postfeminismo ha tenido su exponente más popular en la conocida como literatura *chick lit*. El término proviene del argot estadounidense *chick*, que equivale a chica, y *lit*, que hace referencia a literatura ('literatura para chicas'). Subgénero de la novela romántica, habitualmente protagonizada por mujeres entre veinte y treinta años, sus conflictos narrativos están centrados, sobre todo, en su preocupación por encontrar pareja y vivir la sexualidad plenamente. Si bien, en origen, este tipo de productos literarios se caracterizaron por su frescura y humor, en la medida en que se han constituido como género han ido construyendo estereotipos y tramas recurrentes, de ahí que sus argumentos se caractericen por presentar conflictos amorosos, con protagonistas tipo: mujer joven, urbana, elegante, trabajadora, desenfadada en el sexo, independiente pero que muestra sus deseos y temores en torno a la ausencia de una pareja como fuente de la máxima realización.

Son varias las adaptaciones anglosajonas desde la literatura *chick lit* hasta el relato televisivo y cinematográfico producidas en las décadas de 1980 y 1990. Casi todas ellas se sitúan en el espacio de las teleseries sobre profesiones, si bien hibridadas con otros géneros, y en las que las tramas buscan la identificación no sólo de las mujeres. *Cagney y Lacey* (CBS, 1981-1988) concede una mirada femenina a la profesión policial, al tiempo que dramas legales como *LA Law* (NBC, 1986-1994) ofrecen imágenes del varón y de la mujer profesionales

del derecho, utilizando las conexiones entre espacio público y privado como recurso narrativo estelar. La importancia concedida a los personajes femeninos, ensalzando a la mujer trabajadora, blanca, urbana y heterosexual, y concediéndole un lugar destacado en el espacio laboral, frente a su papel marginal en anteriores productos, marca la diferencia.

Formatos posteriores y bien conocidos se presentan ya como claros referentes televisivos de la literatura *chick lit*, así como abanderados del postfeminismo. Es el caso de *Ally McBeal*, *Sex in the City* y *Desperate Housewives*, encadenados e intertextuales al discurso cinematográfico presentado por las entregas de *Bridged Jones (Briged Jones's Diary, 2001, y Briged Jones: The End of Reason, 2004)*. El valor del grupo de amigas, el amor por las compras, la fascinación por la moda, las relaciones con los hombres y las dificultades profesionales son lugares comunes en torno a los que se articulan relatos eminentemente femeninos, pero cuyo consumo y popularidad ha superado ese grupo objetivo.

Estos productos de ficción presentan a las mujeres del postfeminismo como universitarias, que saben usar la tecnología, que ingresan y ascienden en el mundo laboral, que viven libremente su sexualidad, que tienen acceso a la propiedad, pero que sufren las tensiones propias de una generación que se debate entre el éxito en la vida pública y las renunciaciones y los fracasos en la esfera de lo privado (McRobbie, 2004). Para los movimientos feministas de la segunda ola, la necesidad de avanzar en la conquista del espacio público, casi monopolizado por el género masculino, convertía ésta en una lucha prioritaria que exigía subordinar otros escenarios u otras dimensiones. De ahí esta puesta en cuestión de la filosofía feminista más clásica (*feministic mystic*), considerada más censora y menos liberadora (Kaufer, 2009: 88).

Ally McBeal (Ally), *Sex and the City* (Carrie, Samantha, Charlotte y Miranda) y *Desperate Housewives* (Lynette, Susan, Breed y Gabrielle) representan a un tipo de mujer situada en un contexto de igualdad formal, en el que se han limado algunas de las injusticias patriarcales y las oportunidades de acceso al espacio público son crecientes. Este último, representado básicamente a través de su actividad laboral, se ve dibujado, muy a menudo, como una conquista ya institucionalizada, en el que la mujer ejerce de manera muy cualificada y eficaz, adoptando *modus operandi* y estilos femeninos que distinguen y le añaden valor (Ally, Miranda, Carrie). En algunos casos, incluso, su capacidad de desempeño aquí es muy superior a la que demuestran en el escenario intrahogar (Lynette, Susan). En cualquier caso, cuando apuestan en exclusiva por el trabajo doméstico, su capacidad de resolución puede rayar la perfección (Breed).

En este sentido, es interesante apuntar como la representación del espacio público-laboral es diferente en cada uno de los relatos propuestos. La narración de *Ally McBeal* se desarrolla casi exclusivamente en este entorno, con lo cual resalta su condición de mujer trabajadora. *Sex in the City* minimiza sensiblemente este escenario, que aparece, sobre todo, de manera indirecta (conversaciones, la descripción del trabajo periodístico de Carrie, que, a su vez, va conduciendo las tramas). Su invisibilización alcanza su máxima expresión en *Desperate Housewives*, relato eminentemente doméstico.

Entre tanto, es el plano interpersonal el que genera mayores ansiedades en las mujeres dibujadas. Así, la relación entre géneros, que tiene un significado eminentemente privado, adquiere diferentes matices (románticos, emocionales, sexuales). En este sentido, la visibilidad del espacio intrahogar es ciertamente variable de unos formatos a otros. *Ally McBeal* prácticamente obvia ese escenario. *Sex in the City* lo visibiliza, pero le concede un significado eminentemente ocioso y autorrealizador. *Desperate Housewives* concentra en ése su fuerza dramática, lo focaliza en la dimensión privada de la mujer y lo presenta, sobre todo, como espacio de tensiones y conflictos.

La figura del varón es mostrada como indispensable para la realización y el equilibrio femenino y, por extensión, responsable de una gran cantidad de insatisfacciones y expectativas no cubiertas. Así, buena parte de los personajes asocian la condición de la soltería a estados anímicos de desánimo (Ally, Susan, Carrie, Charlotte). Algunos de ellos ponen de manifiesto las tensiones de la vida conyugal (Breed, Lynette). Otros reivindican el deseo de la maternidad (Gabrielle, Miranda). En ocasiones, se explicita el valor del varón en tanto que compañero de relaciones meramente instrumentales y sexuales (Samantha). En los tres relatos propuestos, y ésta es una de las conexiones principales entre ellos, la definición de la feminidad se construye, en gran medida, en relación con el varón y las expectativas que sobre él se depositan (románticas, sexuales, familiares, maternas, económicas, etc.) y es, además, el principal foco de conflictos para las protagonistas.

Resta señalar cómo el sentido modélico que tienen los personajes de ficción ha sido utilizado por los guionistas para dotar estos relatos de cierto componente educativo. *Sex in the City* y *Desperate Housewives* han ido incorporando preocupaciones relacionadas con la salud, con un objetivo tanto narrativo como pedagógico. Por un lado, la evolución de algunos personajes en torno a la temática de la enfermedad del cáncer (Lynette, Samantha) permite matizar la identidad de los personajes, así como definirlos en relación con asuntos como la maternidad, la experiencia de la sexualidad y de su propio físico. De hecho, dada la relación entre cuerpo e identidad femenina, el cambio estético asociado al tratamiento ha permitido a los guionistas profundizar en algunas cuestiones dramáticas de los personajes (Fernández, 2009). Del mismo modo, cuestiones como las repercusiones personales, conyugales y familiares (*Desperate Housewives*), así como las imágenes y los prejuicios sociales en torno a los orígenes de la enfermedad (*Sex in the City*) son susceptibles de convertirse en tramas. En ambos casos se señala la utilidad de las redes de amistad femenina como uno de los soportes emocionales de las enfermas, con lo cual se transforman, igualmente, algunos de los estereotipos hegemónicos en torno a las relaciones entre féminas. Finalmente, la mención de la enfermedad incrementa el compromiso de los públicos con personajes con los que se han creado lazos afectivos (Fernández, 2009). Su capacidad para involucrarse y experimentar el relato a través de uno o varios de los personajes puede provocar emociones que se materialicen en forma de aprendizajes en torno a la enfermedad (Murphy et al., 2011).

3. *Ally McBeal* o la mujer necesitada de romance

Creado para la Fox (1997-2002) por David E. Kelley y emitido con el nombre de *Ally McBeal*, Ally (Calista Flockhart) es una agresiva y ambiciosa abogada que trabaja en el bufete Cage and Fish. Este espacio da cabida a algunos secundarios ciertamente originales: desde el abogado lleno de traumas (John Cage, interpretado por Peter MacNicol), hasta su secretaria, Elaine Vassal (Jane Krakowski), ávida de cotilleos y que desea dedicarse a la canción. Ambiciosa y triunfadora en el plano profesional, a pesar de su seguridad en esa esfera, es en realidad una joven frágil que sufre variados altibajos emocionales, de ahí que, con el telón de fondo de sus inseguridades, de sus anhelos y de sus miedos, casi siempre vinculados a su relación con los hombres, se presenten casos legales envueltos en ese tono romántico y melancólico. El mundo subjetivo de la protagonista se hace objetivo para el espectador a través de su voz, hilo conductor de las tramas. También las coreografías, los ruidos de fondo o incluso los «frenzados de disco» van dando imagen y sonido a la imaginación de la protagonista. Del mismo modo, la serie tiene otro personaje principal, que guía y añade información a las tramas: la música, de manos de Vonda Shepard, que siempre tiene relación directa con lo que los personajes narran.

El relato nos presenta entonces a una mujer orientada hacia el trabajo, si bien anhela una plena realización que, cree, pasa por logros amorosos y por la superación de una vida en singular que no le realiza. Esa emocionalidad y romanticismo le confieren un sentido plenamente femenino en la acepción más tradicional del término, que también impregna sus actitudes ante el trabajo. Así, sensibilidad y sexualidad son combinadas en el escenario laboral, de ahí sus comportamientos y sus actitudes claramente diferenciables de los masculinos, y presentados como valor añadido en su actividad laboral (Appelo, 1999: 4). Sobra decir que este estereotipo postfeminista no deja de ser una construcción comercial y simbólica que deja fuera a muchas mujeres que ejercen la feminidad en otros términos (Gough-Yates, 2003: 38). De ahí que los personajes de mujer contruidos de esta forma, más que representar, señalan normas o ideales de feminidad contemporánea.

La narración deja entrever algunas críticas veladas a las reivindicaciones feministas más clásicas. En primer lugar, apunta las carencias que manifiesta la protagonista como una consecuencia no esperada, y no deseada, de esta lucha. La igualdad creciente entre hombres y mujeres se ha ido construyendo a costa de algunas renunciaciones, ya que han primado parámetros como la igualdad o la justicia social, frente a cuestiones como la realización personal, la satisfacción o la felicidad (Dow, 2002).

En segundo lugar, la construcción de la protagonista revela cierto apego a los estereotipos femeninos más tradicionales. Presentada como una mujer profesional, buena parte de la acción tiene lugar en su oficina, más que en su espacio doméstico. No obstante, viene a encarnar las normas de la belleza femenina (delgada, atractiva, a la moda) y definida también a través de sus actitudes hacia los hombres y la sexualidad, con lo cual redundan, en última

instancia, en las convenciones tradicionales y sexistas de Hollywood (Cohen, 2002). De hecho, la teleserie hace especial hincapié en la manera en la que la protagonista utiliza su aspecto como parte de una estrategia de «interpretación» (*performance*) en la que la apariencia, la visualidad y el uso de la palabra u oralidad son los instrumentos básicos en el desempeño de una profesión tan mítica como la de la abogacía (Bainbridge, 2009).

En tercer lugar, la presentación de Ally es ajena a cualquier connotación ideológica o política. La esfera política se desactiva del relato en tanto que la protagonista desvía la atención hacia su espacio privado y emocional (Dubrofsky, 2002). No en vano, la apuesta postfeminista entiende que la lucha femenina es más individual y menos política y grupal.

A pesar de los sesgos del texto, el personaje ofrece varias lecturas posibles. Aplicando el ya mencionado modelo de codificación y decodificación de Stuart Hall recogido por Fiske para el estudio de la narrativa audiovisual, Jonathan Cohen señala tres posibles decodificaciones del texto de Ally McBeal. Por un lado, una lectura dominante que visualiza a una mujer fuerte, independiente e inteligente y que conecta con el modelo postfeminista. Un personaje positivo con cuyos problemas pueden identificarse las espectadoras. Este tipo de interpretaciones señalan como éste, el de una mujer razonablemente optimista y con fuertes redes de amistad, es un dibujo positivo y constructivo para sus públicos. Incluso el tratamiento de su erotismo, utilizado en beneficio de sus objetivos profesionales, sería entonces una dimensión valiosa del personaje (Marek, 1999).

En segundo lugar, cabe identificar una lectura de oposición, más propia de las visiones feministas tradicionales, que califica a Ally como débil y a la teleserie como sexista y contraria a los postulados de los movimientos de segunda ola. Finalmente, una lectura negociada, que conecta con la dimensión menos ideológica y más comercial del producto, según la que los espectadores se focalizarían en los dilemas y las situaciones de humor planteadas en el programa (Cohen, 2002).

Por lo tanto, y aunque no caben lecturas generalizadas, lo cierto es que la popularidad mundial de la serie y del personaje tiene que ver con el hecho de que presenta una referencia global que permite a las audiencias locales, a las mujeres espectadoras, imaginar y reimaginar sus propias biografías, de acuerdo con sus propias claves culturales. Las cosmovisiones de las diferentes comunidades son resultado de memorias, maneras regionales de pensar, normas y costumbres conforme a las que las historias televisivas son recontadas (Harris, 2002: 192). De ahí que la ideología presentada por esta ficción pueda ser adaptada e integrada en las culturas que las reciben. Del mismo modo, el éxito de un programa no puede ser explicado apropiadamente sin considerar la historia social y política del género en cada lugar, lo que define las estructuras de identificación de las audiencias para crear sus focos de placer (Ang, 1996).

Los estudios sobre la recepción local y regional de este producto señalan cómo, en muchos casos, y lejos de incentivar debates en relación con la igualdad de géneros o la promoción de las mujeres, el relato es utilizado, por ejem-

plo, por los estratos juveniles femeninos, para clarificar sus propias trayectorias vitales en ese período de transición (Vidmar-Horvat, 2005). En cualquier caso, las tramas y los temas románticos son absolutamente centrales para las espectadoras como parte indispensable para entender su apego y su compromiso con el relato, por encima de sus connotaciones ideológicas. Aquellas que adoptan una lectura dominante son las más proclives a mostrar actitudes y posiciones claramente feministas, que facilitan su adhesión e identificación con la protagonista, condición que también incrementa la probabilidad de compromiso con el relato (Cohen, 2002).

4. *Sex and the City*: feminidad versus feminismo

Sex and the City (traducido en España como *Sexo en Nueva York*) es un formato en el que confluyen elementos de *sitcom* y drama, que narra los avatares de cuatro amigas (Carrie, Charlotte, Miranda y Samantha). Solteras, entradas en la treintena, comparten confidencias e informaciones sobre sus relaciones con los hombres. Transmitida desde el canal HBO desde 1998 hasta 2004, está basada en un libro de Candace Bushnell (1996) fruto de la compilación de la conocida columna del *New York Star*, titulada con nombre análogo al de la teleserie. La narración privilegia el escenario de la ciudad de Nueva York, presenta con nitidez sus calles y avenidas, así como locales de moda de la ciudad. Del mismo modo, sus numerosos cameos, así como su halo atractivo y glamuroso, contribuyeron a incrementar su popularidad.

Su buen resultado de público explica su prolongación a lo largo de seis temporadas, así como su emisión en diferentes cadenas europeas y latinoamericanas. De hecho, su popularidad, así como la de sus protagonistas, permitió la producción de dos películas que, a modo de secuelas, se dirigían al numeroso público de la teleserie. La primera de ellas consiguió muy buenos resultados de taquilla (*Sex and the City 1*, 2008). Los beneficios de la segunda entrega cinematográfica (*Sex and the City 2*, 2010), mucho más limitados y por debajo de las expectativas de Warner Bros, son congruentes con la dudosa calidad del producto, ganadora de un premio Razzie (los «antioscar» de la interpretación) al «peor elenco de actrices» de 2010, y nominada en la categoría de «peor película». En cualquier caso, la HBO ha estudiado la producción de una precuela de la teleserie (basada en *Carrie Diaries*, libro de Candace Bushnell) (<http://ocio.farodevigo.es>).

La teleserie mantiene el estilo de narración en primera persona, articulado ya en el libro y en la columna periodística. En términos narrativos, la estructura de los capítulos es clónica. Comienzan con el planteamiento de alguna pregunta, de índole emocional, amoroso, sexual o erótico. A partir de ahí se articulan varias tramas, que van dando forma a una suerte de investigación periodística que, utilizando las experiencias de las protagonistas, pretende llegar a alguna conclusión. Cada uno de los cuatro personajes principales ofrece una respuesta diferente a la pregunta de la semana, del mismo modo que los artículos de las revistas femeninas despliegan una galería de anecdotarios para

mostrar y ejemplificar un tema. La voz de Carrie aporta las conclusiones finales (siempre enunciadas en torno a un *maybe* o 'tal vez'). De este modo, el cierre del episodio televisivo abre un debate que las espectadoras pueden continuar a través de la página web de la teleserie, donde volcar sus juicios y opiniones. Una vez más, la red de redes es utilizada como soporte auxiliar de la televisión, con lo cual se superan las limitaciones de ésta última en términos de interactividad.

En lo que a los escenarios se refiere, la clásica dicotomía entre espacio laboral y espacio privado queda subsumida en la medida en que el lugar de trabajo se integra en el personal y privado. Tres de los cuatro personajes principales o bien trabajan en casa, o su trabajo tiene mucho de afición o *hobbie*, o llega a ser, incluso, el medio para establecer relaciones interpersonales. El trabajo es presentado, sobre todo, como una fuente de realización y no como un lugar de tensión o de contradicciones. De este modo, se evita abordar los conflictos cotidianos y materiales más convencionales, para así articular las tramas en torno a preocupaciones de índole social o estrictamente personal que puedan formar parte del imaginario femenino contemporáneo.

Cada uno de los personajes presentados encarna un estereotipo femenino diferente, construido, sobre todo, en torno a características como la orientación al sexo, el romanticismo, la confianza en el género masculino o en la pareja como institución emocional de referencia. Así, se ofrece una galería de actitudes posibles que van desde las más pragmáticas e instrumentales, encarnadas en Samantha (Kim Cattrall), hasta las más emocionales y románticas, descritas por Charlotte (Kristin Davis), pasando por la figura equilibradora de Carrie (Sarah Jessica Parker), que combina novedad y tradición. El personaje de Miranda (Cynthia Nixon) es, por otro lado, el que más claramente se distingue por su vinculación con el trabajo y el éxito laboral y, al mismo tiempo, será el que más adelante ejemplifique la condición de la maternidad.

Una vez más, las lecturas e interpretaciones en torno a la teleserie han sido ciertamente variadas. Para quienes la perciben como estandarte del postfeminismo, se trata de un relato que exalta, con sinceridad y sin reparos, la dimensión más hedonista de la mujer una vez alcanzados los logros de los movimientos feministas de la primera y segunda olas. Desde esta perspectiva, *Sex and the City* sería una suerte de documento etnográfico en el que se recoge el estilo de vida de la mujer urbana, independiente, situada laboralmente, estable económicamente y que ha relegado el matrimonio o la maternidad (Santaulària, 2005).

Entre tanto, lecturas más críticas de la teleserie hacen hincapié en su función de modelaje y sus contenidos educativos. Desde esta perspectiva, el texto pretende ofrecer una imagen de feminidad sofisticada y vanguardista, cuando en la práctica su construcción responde a intereses comerciales, puesto que promueve actitudes eminentemente consumistas o refuerza algunas de las imágenes de mujer más tradicionales. En este sentido, es importante recordar el contexto productivo y empresarial en el que nace *Sex and the City*. Pensado para sus emisiones a través de los canales temáticos de la televisión por cable, es presentada como una suerte de extrapolación de los contenidos de las revistas femeninas a la sintaxis propia de la ficción televisiva.

De ahí que, en la práctica, los personajes sean utilizados como recursos de *product placement*⁵ a través de los que mostrar y crear necesidades. Como si de una revista se tratara, el texto televisivo hace las veces de escaparate de ropa, zapatos y accesorios de diseño dirigidos a mujeres blancas, trabajadoras y acomodadas. De ahí la importancia de la estética y la imagen como temas axiales en las tramas, así como indispensables para la construcción psicológica de los personajes. El gusto por la moda, así como su consumo, es planteado como un indicador de seguridad personal y de progreso femenino, además de como un reflejo de estatus. De hecho, la apariencia es entendida como una condición indispensable para ejercer de mujer urbana, libre y liberada, capaz de mantener relaciones sexuales con los varones sin establecer conexiones emocionales (McRobbie, 2008).

Así, esta visión de la sexualidad forma parte de un estilo de vida y de actitudes ejemplificadas en los personajes. El objetivo es el de conectar con algunos de los grupos dominantes en la sociedad americana de los años noventa y que han sido tildados en términos de «burguesía bohemia», lo cual da a entender que en torno a este grupo se aúnan valores considerados previamente irreconciliables (Brooks, 2000). Concretamente, principios como la permisividad sexual, ligados a las reivindicaciones feministas de los años sesenta y setenta, confluyen con prioridades como el consumo. Por extensión, el texto es capaz de explotar el acercamiento consumista que las revistas de moda realizan hacia la sexualidad, dramatizando los consejos eróticos planteados en el papel cuché (Arthurs, 2003).

La sexualidad es dibujada, sobre todo, como un foco de placer. Y esa dimensión hedonista se alcanza, como en cualquier otro producto de consumo, sabiendo elegir el adecuado. De ahí que, tanto las tramas principales como sobre todo las conversaciones entre las cuatro amigas mencionen, muy a menudo, a los varones a modo de objetos, que, no obstante, generan una frustración constante entre el grupo de amigas. En las relaciones entre géneros, el cuerpo femenino es presentado como un arma poderosa frente al varón, y sobre la que éste no tiene control. Contrariamente a los postulados del feminismo más clásico, la estética y el cuerpo de la mujer, en tanto que foco de deseo para el varón, son sinónimos de autoestima, autonomía y poder frente al otro género (Arthurs, 2003). Según las lecturas más positivas de la teleserie, en algunos casos, la temática del sexo puede ser leída en clave informativa y pedagógica, de ahí su potencial socializador, así como su capacidad para preconizar el sexo saludable, haciendo hincapié en los riesgos sexuales y las responsabilidades («paciencia sexual», efectos negativos, precauciones, etc.) (Jensen y Jensen, 2007).

Las visiones más críticas en torno a la semántica de *Sex and the City* señalan como algunos de los discursos que se recogen no son, en cambio, todo lo constructivos que debieran para las audiencias femeninas. En primer lugar, precisa-

5. Se denomina *product placement* a la práctica publicitaria que consiste en emplazar o mostrar productos en lugares visibles para el espectador de televisión, ya sea en formatos informativos o de ficción.

mente, es en los entornos de la temática del sexo y de las emociones cuando el relato incurre en algunas contradicciones en relación con su aparente espíritu renovador. Los mensajes en torno a la representación de la pareja y los procesos de comunicación dentro de ésta son en ocasiones incongruentes. Mientras que la personalidad de Samantha viene a representar una suerte de inversión de los roles de género, puesto que ofrece actitudes tradicionalmente masculinas e incluso tildadas de machistas, la de Carrie parece moverse en el terreno de la ambigüedad, puesto que en ocasiones adopta actitudes trasgresoras y, en otras, convencionales (Lorié, 2011). En la misma dirección, la exhibición del cuerpo femenino desnudo, a través del personaje de Samantha, respondería, una vez más, a las necesidades de la «mirada masculina», a las expectativas y a los deseos de este segmento del público, lo cual refuerza las tradicionales fórmulas de desnudo (Mulvey, 1989). Mantiene entonces las connotaciones eróticas tradicionales, inherentes a tantos relatos audiovisuales convencionales. Frente a éste, el desnudo masculino, mucho más limitado, es utilizado para añadir significados médicos o artísticos al relato.

La segunda de las críticas más visibles tiene que ver con la centralidad y el tratamiento de la moda. Aunque símbolo de empoderamiento femenino, sobre todo, añade connotaciones tradicionales a los personajes, en la medida en que es dibujado como seña de identidad del género (Lorié, 2011). Es más, metafóricamente, se puede considerar la moda como un quinto personaje, que al mismo tiempo que ayuda a perpetuar algunos estereotipos, también trivializa y oscurece asuntos importantes (Kuruc, 2008). Sus protagonistas, lejos de compensar su orientación hacia la estética con otro tipo de inquietudes culturales e intelectuales (la participación política o incluso el manejo de información sobre asuntos públicos), están centradas en aficiones mundanas y ávidas de informaciones privadas, a modo de personajes de revista femenina. Desde una perspectiva narrativa, el estilo de vestir será uno de los elementos que confiere identidad diferencial a cada uno de los personajes femeninos. Sin embargo, los personajes masculinos, aunque también descritos en estos términos, son definidos, sobre todo, por sus carreras profesionales.

En tercer lugar, el papel concedido al grupo de pares ha suscitado también lecturas de resistencia. Si bien la sólida red de amistad forjada entre los personajes aparece como símbolo de empoderamiento de las mujeres, al tiempo, contribuye a reforzar las diferencias entre géneros de la manera más tradicional, rígida y binaria. Las protagonistas vienen a presentar su relación de amistad a modo de construcción familiar, que, sin embargo, es utilizada para ensalzar su identidad de género y contraponerla a la masculina.

De ahí que la valoración del texto después de una lectura minuciosa se resuelva señalando como el contenido latente de la teleserie es ciertamente distinto del manifiesto. Si bien *Sex and the City* parece intentar transmitir la idea de la fortaleza, el poder y la promoción femenina, lo cierto es que su discurso manifiesta un conflicto entre las nuevas y viejas pautas de género, y envía información ambigua en relación con el deber ser de las relaciones heterosexuales. Continúa objetivando y sexualizando a la mujer, no deja de

redundar en algunas de las características de la feminidad más tradicional (la imagen, la orientación hacia el varón, el desinterés por los asuntos públicos, el interés por la esfera privada, etc.) y señala una clara división de géneros, por lo que refuerza viejos modelos (Lorié, 2011).

De ahí que este relato represente muy bien la difuminación de la frontera entre lo femenino (personalidad y comportamiento atribuido tradicionalmente a las mujeres en su acepción más tradicional) y lo feminista (o reivindicaciones igualitarias de la segunda ola) (Nayak y Kehily, 2008: 59). Sus protagonistas parecen encarnar ambas categorías axiológicas. De ahí que este producto ofrezca tanto lecturas feministas como lecturas postfeministas, que nos hablan de personajes reaccionarios o de personajes que se empoderan. Quizás hablar de un relato postfeminista con elementos de feminismo sea la descripción más válida (Baxter, 2009).

5. *Desperate Housewives* o las intrigas del espacio doméstico

Creada por Marc Cherry y producida por los estudios de ABC y Cherry Productions, *Desperate Housewives* (literalmente *Amas de casa desesperadas*, presentado al espectador como *Mujeres desesperadas*) viene siendo emitida por la cadena ABC desde 2004 hasta la actualidad. En su primera temporada, alcanzó, en los Estados Unidos, los 25 millones de espectadores cada semana, popularidad avalada además por el sólido apoyo de la crítica.

En términos de género, se sitúa en los entornos de la *soap opera*, a lo que añade elementos de dramedia. De acuerdo con las características semánticas y sintácticas que impone esta combinación, los personajes y las historias se multiplican transportando al espectador a través de un hilo conductor general que va dando paso a los episodios sucesivos, dejando tramas abiertas y planteando incertidumbres de entrega en entrega. De presentación realista, el discurso hace hincapié en la conversación y el diálogo, al tiempo que introduce tanto problemas personales como preocupaciones sociales. Explora las soluciones a través de las reacciones de los diferentes personajes, reflexionando sobre las consecuencias de sus acciones, tanto en términos individuales como comunitarios. Entre tanto, se ve aderezado por recursos góticos que, a través de temas como la muerte, el asesinato, la perversión, el secreto, etc., añaden atractivo a la historia.

La acción sitúa al espectador en una próspera área residencial de nombre Wisteria Lane, en la imaginaria ciudad de Fairview (Buenavista). Este escenario de fondo, poblado de pulcras y ajardinadas avenidas que conectan viviendas unifamiliares, evoca significados de limpieza, luminosidad, respetabilidad, orden, privacidad, etc., en tanto que valores consistentes con los miembros de estratos medios que los habitan. Al mismo tiempo, y realizando un tratamiento metafórico de la luz, esta apariencia brillante y transparente del espacio extramuros contrasta con los tonos oscuros de los momentos en los que se asoma a las penumbras y opacidades propias de las tensiones y avatares intrahogar.

En principio, la teleserie muestra el encuentro de los cuatro personajes protagonistas, Susan Delfino (Teri Hatcher), Lynette Scavo (Felicity Huff-

man), Bree Hodge (Marcia Cross) y Gabrielle Solis (Eva Longoria) a raíz del suicidio de su amiga y vecina Mary Alice Young (Brenda Strong). La dulce y serena voz de Mary Alice se encargará de conducir las diversas tramas, durante las cuales desvelará los secretos y la realidad de la vida doméstica de Wisteria Lane. La narradora irá entretrejiendo las historias de las cuatro protagonistas, quienes, a través de sus revelaciones mutuas, van trasladando a la audiencia la complejidad de sus vidas y de sus relaciones interpersonales sobre todo en el espacio privado, aunque también en el comunitario.

De este modo, y tras su fachada de madres y esposas, estos cuatro personajes femeninos, así como los masculinos que dan vida a buena parte de las subtramas, ofrecerán una variada galería de fuentes de identificación para sus públicos. De ahí que las relaciones entre hombres y mujeres sean, por extensión, uno de los pilares estructurales y temáticos de la teleserie. Así lo revelan las historias que se van presentado, si bien las referencias de la cabecera del formato apuntan ya en esa dirección. *Adán y Eva*, de Lucas Cranach, *Giovanni Arnolfini y su mujer*, de Jan Van Eick, *Campbell soup's cans (Latas de sopa Campbell)*, de Andy Warhol, etc., imágenes convenientemente animadas y dramatizadas, evocan, utilizando algunos de los significantes de la cultura popular norteamericana, el diálogo entre géneros. El amor, el matrimonio, las apariencias, la interacción humana, las expectativas forjadas culturalmente, la transgresión de las normas, etc. son algunos de los temas ciertamente presentes.

Las representaciones femeninas constituyen el núcleo narrativo y semántico de un relato que explora modelos de mujer utilizando una perspectiva también femenina. Cherrys, el creador de la teleserie, a la hora de explicar su título, señala como «todas estas mujeres han realizado alguna clase de elección en su vida y están, de alguna manera, lamentándola» (Peysner y Jefferson, 2004: 50). La historia no se refiere a mujeres, amas de casa, necesitadas sexualmente, como se podría pensar a priori. El propio título tiende a subvertir estereotipos femeninos, puesto que menciona un tipo de desesperación no prevista en los imaginarios de los espectadores. Tanto la denominación, como la propia mención a la condición de ama de casa (*housewives*) no es sino una proclama postfeminista, puesto que señala esta ocupación como una opción más a considerar y reta al discurso feminista que tan crítico se ha mostrado con esa condición (Hill, 2010).

El rol de amas de casa vincula a las protagonistas, quienes, por otro lado, representan psicologías, características sociodemográficas y relaciones intrahogar e intergénero bien diferentes. Bree Van de Kamp realiza el papel de feliz heroína dedicada a las labores domésticas. Viuda de un hombre extraño, su íntegra dedicación al hogar no es óbice para que sus hijos se muestren ingratos. Ni su perfecta manicura, ni sus deliciosos bollos caseros logran evitar, sin embargo, sus ataques de nervios o sus abusos con el alcohol. Entre tanto, Susan Delfino es una sexy divorciada. Aunque económicamente exitosa y físicamente atractiva, está desesperada por encontrar un marido, de ahí su agitada vida amorosa. Lynette Scavo abandona su flamante carrera, en la que conoce accidentalmente a su marido, para convertirse en

una suburbana ama de casa. Activa, a la par que neurótica y desastrosa en el plano doméstico, recobra energías cuando regresa al trabajo. Se enfrenta a su marido, quien, aunque quiere ejercer de cabeza de familia tradicional, carece de su brillantez y su talento intelectual. Gabrielle Solis, a pesar de su atractivo y su lujoso estilo de vida, dista mucho de ser feliz. Abandonó su condición de modelo de pasarela para ser la mujer de un acaudalado hombre de negocios, aunque ex convicto y sin escrúpulos legales y morales. Sus deseos maternos, que muestran como hay algo más detrás de su materialismo, le llevan a buscar una madre de alquiler, con la que su marido acaba teniendo una aventura.

Como en los casos anteriores, el formato hace hincapié en las contradicciones y las dificultades que algunos estratos femeninos tienen para alcanzar dosis razonables de satisfacción. Al mismo tiempo, integra una imagen femenina renovada ensayada ya por *Ally McBeal* y *Sex and the City*. Como éstas, rompe con las tradicionales nociones de sexualidad y feminidad, y presenta a mujeres que adquieren poder, sobre todo gracias a su propia determinación personal. Sin embargo, esta última apuesta incluye la representación de algunos espacios e instituciones sociales apenas visibles en los casos anteriores. Así, por ejemplo, el hogar, personalizado en los espacios familiares de cada una de las protagonistas, es aquí el referente espacial central. *Desperate Housewives* retoma la representación de la mujer en el escenario doméstico, con lo cual enlaza con una dilatada tradición de la ficción televisiva norteamericana: desde *I love Lucy* (*Quiero a Lucy*, 1951-1957) hasta *Roseanne* (1988-1997), pasando por *I dream of Jeannie* (*Sueño con Jeannie*, 1965-1970). Así, el lugar de trabajo apenas tiene presencia visual y narrativa. Lynette ejerce de mujer trabajadora sólo en una parte del relato y Susan hace de su casa su espacio de trabajo extradoméstico. Las referencias laborales tienen por objeto, básicamente, matizar y adjetivar, a través de la contraposición, el auténtico escenario protagonista: el privado.

La contraposición con otros espacios es igualmente la estrategia utilizada para articular la construcción del hogar familiar. De este modo, la comparación intrahogar y extramuros remite al juego entre realidad y apariencia e incide en el valor que para la identidad personal y social tiene la familia. Habla, en consecuencia, de la necesidad humana de articular estrategias de representación que censuren sus contradicciones y que proyecten a otros la idea del hogar como institución armónica. El caso más obvio es el encarnado por el personaje de Breed, cuya preocupación por la perfección señala su necesidad de controlar problemas importantes que afectan tanto a sus relaciones familiares como a su integración en la comunidad. El peso de las apariencias también afecta a la definición de las otras tres protagonistas, sobre todo si se revisa su trayectoria profesional. De este modo, Susan es ilustradora de libros para niños, lo cual refleja su cualificación para construir ilusiones. Las ocupaciones de Lynette (ejecutiva en una agencia de publicidad) y Gabrielle (modelo de pasarela) señalan igualmente la importancia de las imágenes articuladas en el espacio público (Di Gregorio, 2005).

Entre tanto, la comparación entre los cuatro hogares ofrece al espectador variedad de familias y de personalidades. Desde el aparentemente más convencional (Breed y Lynette), integrado por una familia media americana con forma nuclear, hasta el hogar monomarental (Susan), pasando por la joven pareja sin hijos, centrada en su propio disfrute y autorrealización (Gabrielle). El alcoholismo, el sadomasoquismo, el suicidio, la soledad, el amor romántico, el estrés, la insatisfacción sexual, la infidelidad, la enfermedad, la maternidad, el delito, etc. son algunos de los conflictos que permiten al espectador conocer la psicología y las reacciones de los personajes principales. La sentimentalidad y la ingenuidad de Susan, la competitividad y la fortaleza de Lynette, la rigidez y el formalismo de Bree o el materialismo y la sensualidad de Gabrielle se van haciendo evidentes en su relación con estos espacios y con estos temas.

Desde una perspectiva narrativa, las diferencias entre los hogares presentados conducen al espectador por significados variados. Los más convencionales permiten referenciar los conflictos entre padres e hijos (diferencias intergeneracionales, obligaciones asociadas a los cuidados infantiles, dificultades de los adultos para mantener su autoridad, diferencias entre los roles paterno y materno frente a los hijos, etc.). Del mismo modo, dan cabida a la descripción y explicación de las relaciones y los conflictos de pareja (incomunicación, distancia, intereses encontrados, reparto de tareas domésticas y labores de crianza, infidelidad, etc.). El hogar con forma de pareja focaliza la tensión narrativa en los triángulos amorosos o los conflictos y separaciones. En el monomarental se desarrollan tramas y se observan comportamientos y actitudes más cercanos a los expresados por personajes como Ally (*Ally McBeal*), Charlotte o Carrie (*Sex and the City*). El amor romántico o las expectativas de realización personal en torno a la institución de la pareja se explicitan aquí en su máxima expresión.

La utilización del espacio doméstico como referencia narrativa apunta las dificultades de las mujeres para alcanzar la estabilidad y la satisfacción desde este entorno. Hogares, hijos, maridos, etc. son insuficientes focos de felicidad. El desarrollo de un rol significativo en el espacio público (Lynette), así como el amor romántico (Susan) aparecen también como requisitos para una existencia más plena. Feminismo (*feminist mysticism*) y feminidad (*feminine mysticism*) en ocasiones se contraponen, lo cual pone de manifiesto cómo la integración de la mujer en el espacio público plantea serias limitaciones a la realización de sus objetivos conyugales y familiares (Kaufer, 2009). Por lo tanto, se explicita la voluntad de construir personajes femeninos que se muestren como personas libres y autónomas, con capacidad para (des)enamorarse y para consolidar vínculos afectivos, pero sin renunciar a su identidad personal ni profesional. De ahí la importancia que adquiere en el relato la paradoja y la tensión provocadas en aquellas mujeres que desean ser madres a la vez que anhelan (o cuestionan) su realización profesional. En la mayoría de estos casos, las protagonistas enfatizan sus sentimientos de ambivalencia o de queja, en detrimento de sentimientos de culpabilidad, más puntuales, y hegemónicos en la construcción de personajes femeninos del pasado (Medina et al., 2009).

6. Conclusiones

La ficción televisiva puede reflejar algunas de las imágenes y de los estereotipos sociales hegemónicos en las cosmovisiones de los públicos. En este sentido, los personajes, las tramas, los conflictos, los escenarios y las situaciones presentadas por las teleseries más populares son un buen indicador de los modelos de mujer más visibles, así como de la claves de feminidad con las que las espectadoras se sienten más identificadas.

Ally McBeal, *Sex and the City* y *Desperate Housewives* son productos de la cultura televisiva popular que dan buena cuenta de las propuestas de mujer dominantes en las sociedades occidentales contemporáneas. Responden, por un lado, al auge de un movimiento intelectual crítico frente a algunas de las posiciones feministas más tradicionales y ponen de manifiesto, por otro, cómo esa réplica desde las élites ideológicas ha trascendido los foros más académicos y minoritarios para integrarse en los presupuestos culturales de amplios grupos sociodemográficos, así como en la cultura popular y de masas.

Desde los discursos analizados, el retorno a valores entendidos popularmente como «antifeministas» (romanticismo, pareja, maternidad, matrimonio, trabajo doméstico, etc.) se presenta como parte de una estrategia de recuperación de una identidad femenina que podría requerir de estas instituciones para su satisfacción. Entre tanto, la cualificación y la presencia en el espacio laboral se mantienen como señas de identidad de una mujer que no renuncia a algunas de sus conquistas más significativas en el siglo XX. El ocio, el placer, el hedonismo, el consumismo o la sexualidad son algunos de los elementos que se incorporan a esta definición ambiciosa, maximalista e inclusiva de lo femenino, en la que las aspiraciones integran objetivos públicos y privados.

Resta observar como nuevos formatos encadenados van añadiendo, construyendo y reconstruyendo la imagen cambiante de la feminidad más visible en las sociedades occidentales contemporáneas. Ese mismo proceso de redefinición constante, tan perceptible en los relatos de ficción televisiva, no deja de ser reflejo de la necesidad de este colectivo de ajustarse a los cambios estructurales y culturales, así como de construir e institucionalizar un lugar propio en el espacio social. Así, se articulan buena parte de los productos emergentes en las parrillas norteamericanas (*Pam Am*, ABC, *New Girl*, Fox, *2 Girls*, CBS, *Suburgatory*, ABC, etc.) en torno a la mujer y sus representaciones. De ahí se desprende el interés que este tipo de relatos despierta para los públicos femeninos en particular, deseosos de guías y de referencias cognitivas, actitudinales y conductuales.

Del mismo modo, serían igualmente esclarecedores estudios más sectoriales que señalaran cómo los postulados del postfeminismo se materializan en productos de ficción televisiva más locales, vinculados con identidades nacionales o regionales concretas y con menor repercusión internacional. Este tipo de análisis permitiría observar los matices que este movimiento ideológico adquiere en culturas que, ante la dinámica de la globalización, articulan vías para reafirmarse, distinguirse y reproducirse (Harris, 2002: 192; Castells, 1999).

Por último, cabe señalar que los relatos analizados representan, tan sólo, algunas propuestas concretas en torno al deber ser de la feminidad, que conectan con estratos sociodemográficos particulares de las sociedades postindustriales avanzadas. Otros espacios culturales y geográficos quedan, sin embargo, desconectados de éstas y utilizan referencias de mujer con otros significados y connotaciones que reproducen a través de sus propios instrumentos sociales (familia, grupo de pares, escuela, medios de comunicación propios, etc.). Resta, por lo tanto, analizar estos otros arquetipos superando los estudios de corte etnocéntrico.

Referencias bibliográficas

- ANG, Ien (1996). *Watching Dallas*. London, Routledge.
- APPELO, Tim (1999). *Ally McBeal: The Official Mini Guide*. Los Angeles, CA: Twentieth Century Fox Home Entertainment.
- ARTHURS, Jane (2003). «Sex and the City and Consumer Culture: Remediating Post-feminism Drama». *Feminist Media Studies*, 3 (1), 83-98.
- BAINBRIDGE, Jason (2009). «The Bodies of Law: Performing Truth and the Mythology of Lawering in American Law Shows». *European Journal of Cultural Studies*, 12 (4), 395-413.
- BAXTER, Judith (2009). «Constructions of Active Womanhood and New Femininities: From a Feminist Linguistic Perspective, is Sex and the City a Modernist or a Post-Modernist TV Text?». *Women and Language*, 30 (2), 91-97.
- BROOKS, David (2000). *Bobos in Paradise: The New Upper Class and how they Got There*. Nueva York: Simon and Schuster.
- CASTELLS, Manuel (1999). *La era de la información: El poder de la identidad*. Vol. II. México: Siglo XXI.
- CERVANTES, Ana Cecilia (2010). «De emociones y realidades. La representación en el cine de la vida íntima de las mujeres de Barranquilla». *Folios*, 24, 81-98.
- COHEN, Jonathan (2002). «Deconstructing Ally: Explaining Viewers' Interpretation of Popular TV». *Mediapsychology*, 4, 253-277.
- DI GREGORIO, Luciano (2005). «Disconcerting Truths: Uncovering Values in *Desperate Housewives*». *Screen Education*, 43, 62-65.
- DOW, Bonnie (2002). «Ally McBeal, Lifestyle Feminism, and the Politics of Personal Happiness». *Communication Review*, 5, 259-264.
- DUBROFSKY, Rachel (2002). «Ally McBeal as Post-feminist Icon: The Aestheticizing and Fetishizing of the Independent Working Woman». *Communication Review*, 5, 265-284.
- FERNÁNDEZ MORALES, Marta (2009). «Illness, Gener and Gender in Contemporary Television Fiction: Representations of Female Cancer in *Sex in the City* and *Desperate Housewives*». *Women's Studies*, 38, 670-691.
- FISKE, John (1989). *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyam.
- GOUGH-YATES, Anna (2003). *Understanding Women's Magazines: Publishing, Markets and Readerships*. Londres: Routledge.
- HALL, Stuart (1993). «The Television Discourse. Encoding and Decoding». *Education and Culture*, verano, 8-14, 1973.
- HARRIS, Erika (2002). *Nationalism and Democratisation. Politics of Slovakia and Slovenia*. Burlington: Ashgate.

- HILL, Lisa (2010). «Gender and Genre: Situating Desperate Housewives». *Journal of Popular film and television*, 38 (4), 162-169.
- HOLMLUND, Chris (2002). *Impossible Bodies: Femininity and Masculinity at the Movies*. Londres: Routledge.
- JENSEN, Robin E. y JENSEN, Jacob D. (2007). «Entertainment Media and Sexual Health: A content Analysis of Sexual Talk. Behaviour and Risk in a Popular Television Series». *Sexual Roles*, 56, 275-284.
- KAUFER, Elisabeth (2009). «Ally McBeal to Desperate Housewives. A Brief History of the Postfeminist Heroine». *Perspectives in Political Science*, 38 (2), 87-97.
- KURUC, Katarina (2008). «Fashion as Communication: a Semiotic Analysis of Fashion on *Sex and the City*». *Semiotica*, 171 (1/4), 193-214.
- «La precuela de “Sexo en Nueva York”, serie de televisión». *Farodevigo.es* [en línea]. <<http://ocio.farodevigo.es/tv/noticias/nws-27584-la-precuela-sexo-nueva-york-serie-television.html>> [Consulta: 16 noviembre 2011].
- «Las chicas de “Sexo en Nueva York” se llevan el antioscar». *Farodevigo.es* [en línea]. <<http://www.farodevigo.es/sociedad-cultural/2011/02/28/chicas-sexo-nueva-york-llevan-antioscar/522721.html>> [Consulta: 16 noviembre 2011].
- LORIÉ, Ànie F. (2011). «Forbidden Fruit or Conventional Apple Pie? A Look at *Sex and the City*'s Reversal of the Female Gender». *Media, Culture and Society*, 33 (1), 35-51.
- MAREK, Joan Gershen (1999). «The Practices and Ally McBeal: A New Image for Women Lawyers on Television». *Journal of American Culture*, 22 (1), 77-84
- MCROBBIE, Angela (1994). *Postmodernism and Popular Culture*. Londres: Routledge.
- (2004). «Postfeminism and Popular Culture». *Feminist Meida Studies*, 4 (3), 255-264.
- (2008). «Young Women and Consumer Culture. An Intervention». *Cultural Studies*, 22 (5), 531-550.
- MEDINA, Pilar et al. (2009). «La representación de la maternidad en las series de ficción norteamericanas: Propuesta para un análisis de contenido. *Desperate Housewives y Brothers & Sisters*». *Actas del congreso AIC*. Málaga.
- MULVEY, Laura (1989). «Visual Pleasure and Narrative Cinema». En: *Visual and Other Pleasures*. Indiana, IN: Indiana University Press.
- MURPHY, Sheila T. et al. (2011). «Effects of Involvement, Transportation and Emotion. Involved, Transported or Emotional? Exploring the Determinans of Knowledge, Attitudes and Behavior, in Entertainment Education». *Journal of Communication*, 61 (3), 407-431.
- NAYAK, Anoop y KEHILY, Mary Jane (2008). *Gender, Youth and Culture: Young, Masculinities and Femininities*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- PAGLIA, Camille A. (1994). *Vamps and Tramps. New Essays*. Nueva York: Vintage Books.
- PEYSER, Marck y JEFFERSON, David, J. (2004). «Sex and the suburbs». *Newsweek*, 144 (22), 48-53.
- SANTAUÀRIA, María Isabel (2005). «“Sexo en Nueva York” o como ser soltera y no morir en el intento». *Lectora*, 11, 143-155.
- VIDMAR HORVAT, Ksenija (2005). «Ally McBeal in Post-Socialist Slovenia». *European Journal of Cultural Studies*, 8 (2), 239-255.