

Las mujeres y el trabajo en las series de ficción. Cambio social y narraciones televisivas

Irene García Rubio¹

Introducción

El objetivo de esta ponencia, basada en una investigación de doctorado desarrollada en el curso 2000-2003, consiste en dar cuenta de cómo la ficción televisiva aborda y da sentido a las transformaciones sociales. En concreto, se observan dos transformaciones que se han desarrollado durante los últimos treinta años: por un lado, el vuelco que ha experimentado el papel de las mujeres en la sociedad, gracias al avance del movimiento feminista. ¿Influyen estos cambios en el tratamiento que hace la ficción de las mujeres? La hipótesis de partida nos llevaba a pensar que se ha producido una evolución, dado que, a simple vista, la presencia de las mujeres en la ficción es cada vez más variada y más compleja.

Por otro lado, las transformaciones producidas en los entornos laborales a partir de los cambios socioeconómicos, que se han materializado en lo que se denomina capitalismo conexionalista, en red o acumulación flexible. ¿Cómo se representan estos cambios en las ficciones y qué discursos hay sobre el capitalismo, y en concreto, sobre el trabajo? Nuestro interés en esta cuestión, además, está motivada por el hecho de que estos cambios sociales no sólo modifican la forma de trabajar o los procesos de acumulación, sino que también influyen y modifican nuestras formas de percibir y dar sentido al mundo.

Para llevar a cabo esta investigación se escogieron dos series de televisión que han gozado de bastante popularidad en los últimos años, la norteamericana *Ally McBeal*² y la colombiana *Yo soy Betty la fea*³. ¿Por qué escoger dos series en principio tan dispares? El contar con dos mujeres profesionales como protagonistas, y con tramas que se desenvuelven principalmente en el ámbito laboral hacía de ellas escenarios privilegiados para estudiar los cambios sociales señalados.

Así mismo, tuvimos en cuenta la observación de la investigadora italiana Milly Buonanno⁴, que señala a las series de televisión como un vehículo idóneo para la representación del cambio y para consolidar determinadas situaciones, ya que actúan como mecanismos de normalización.

En este sentido, consideramos, como señala Cristina Peñarín, que el interés de las narraciones de ficción está

“en su capacidad de proporcionar modelos del mundo que los receptores pueden elaborar cognitivamente para conocer la estructura interna de los procesos que les resultan problemáticos, como son los que implican las relaciones y los afectos humanos”⁵.

En un nivel más general, creemos que hay que concebir los medios de comunicación como una instancia de configuración de la experiencia; experiencia que remite al *ser en el mundo*, a la construcción de la identidad en la relación sujeto / mundo⁶.

Los productos analizados, a su vez, se caracterizan por su pertenencia a la cultura de masas. La aportación de los estudios culturales en este campo, herederos de la tradición crítica de la Escuela de Frankfurt, es también de gran interés, ya que consideran fundamental estudiar las culturas masivas, la experiencia y los procesos de recepción como *espacios de negociación*. Esta corriente recupera la noción de hegemonía propuesta por Gramsci, para referirse al funcionamiento de la cultura como un contexto ambiguo, “en el que coexisten, contradictoriamente, el reconocimiento de la experiencia popular y su expropiación”⁷. Este mecanismo, como explica Jesús Martín Barbero⁸, tiene lugar porque la cultura de masas supone un paso de los dispositivos de sumisión a los del consenso, de forma que se convierte en un espacio de integración y de *mediación*.

La articulación del relato: el programa narrativo

Una primera aproximación a las series estudiadas es la aplicación del análisis semiótico de la narración, siguiendo la propuesta de Greimas y Courtés y del grupo de Entrevernes⁹. A través de la elaboración del programa narrativo de cada serie, se consigue dar cuenta de *cómo dice el texto lo que dice*, abstrayendo los nexos que unen unos acontecimientos con otros. Este análisis nos permite iluminar una serie de aspectos que nos pondrán sobre la pista de elementos fundamentales para el análisis.

Pasaremos, entonces, a dar cuenta del programa narrativo de cada serie, resumiendo antes de forma breve su argumento. *Yo soy Betty, la fea* cuenta la historia de Beatriz Pinzón, una joven de origen humilde y poco agraciada, inteligente y trabajadora, que entra a trabajar en una reconocida empresa de moda. Betty pronto se enamora de su jefe Armando Mendoza, presidente de la compañía, y comienza una andadura problemática en la empresa: sufre el desprecio de los directivos, que se burlan de su fealdad e ignoran su gran valía profesional, al tiempo que encuentra amistad y consuelo en las componentes del llamado *cuartel de las feas*, las secretarías y trabajadoras de la empresa. Después de toda una serie de sucesos y avatares, su situación sufrirá un vuelco: Betty acabará dirigiendo la compañía con gran éxito, conquistando a su antiguo jefe y transformándose en una joven y bella profesional.

Híbrido entre la telenovela y la comedia de situación, *Yo soy Betty, la fea* presenta el programa narrativo de un ascenso social, de un personaje que pasa de un estado de humillación a un estado de elevación. La trama se divide en tres fases: el relato de la humillación; el relato de la elevación; y entre ambos, el relato de una ruptura con el estado de humillación, que prepara al sujeto para la elevación. La protagonista, en un primer momento, se encuentra en un estado de humillación porque carece de una serie de capacidades como la autoestima, la belleza o la capacidad de enamorar. De la descripción de este estado se pasa a la siguiente fase del relato, de ruptura, que consiste en la

adquisición de los *objetos calificantes* o capacidades que le preparan para la elevación, como son la belleza o el reconocimiento de su valía personal y profesional. La última fase consiste en la superación de una serie de obstáculos: Betty acaba siendo presidenta de la compañía en la que trabajaba de secretaria y culmina su gestión con éxito; asimismo, su relación con Armando termina felizmente en boda.

Por su parte, *Ally McBeal* narra la historia de una joven abogada que trabaja en un disparatado bufete de abogados. El bufete pronto será conocido por sus excentricidades y por los insólitos casos en los que interviene y suele ganar. Profesional de éxito, Ally sin embargo no tiene tanta suerte con las relaciones amorosas, lo que la enfrenta al temor de la soledad y la imposibilidad de encontrar el amor de su vida. El programa narrativo del que da cuenta la serie es, por tanto, el del fracaso en la búsqueda del amor romántico, un programa inconcluso ya que la protagonista no llega a alcanzar su objeto de deseo.

El trabajo: la compleja transición hacia el nuevo espíritu del capitalismo

Para desentrañar cómo cada serie da cuenta de los cambios socioeconómicos del capitalismo, y más en concreto del trabajo, nos basamos en las categorías desplegadas en *El nuevo espíritu del capitalismo*, de Luc Boltanski y Éve Chiapello¹⁰. Según estos autores, las personas, para adherirse al capitalismo, necesitan razones y argumentaciones que justifiquen no sólo los beneficios individuales, sino que hablen también en términos de justicia y bien común. De este modo, el *espíritu del capitalismo* no es otra cosa que “la ideología que justifica el compromiso con el capitalismo”¹¹. Término acuñado por Weber, para quien el surgimiento del capitalismo supuso la instauración de una nueva relación moral de los seres humanos con su trabajo, el espíritu del capitalismo hace referencia al conjunto de elementos éticos que, si bien ajenos en su finalidad a la lógica capitalista, se invocaban para favorecer la acumulación de capital.

De este modo, cada espíritu debe responder a tres tipos de cuestiones: el

capitalismo como fuente de *entusiasmo*, de *seguridad*, y una justificación en términos de *bien común*. Como el capitalismo no puede generar las justificaciones por sí sólo, necesita la “ayuda” de la crítica¹² para incorporar dispositivos de justicia; así, el espíritu del capitalismo evoluciona, además de en función de la organización de la producción y las posibilidades técnicas de cada época, a partir de las críticas que se le hacen y que le obligan a justificarse. La crítica juega un papel fundamental en los cambios del espíritu del capitalismo, ya que puede deslegitimar sus presupuestos, o ser incorporada parcialmente, y obligarle a adoptar dispositivos que garanticen una mejora en términos de justicia.

Boltanski y Chiapello señalan tres tipos de espíritu, asociados a tres tipos de capitalismo. El primero está asociado a lo que denominan capitalismo familiar o de pequeñas empresas, que surge a finales del siglo XIX, basado en la figura del burgués emprendedor y asentado en una fe en el progreso. La promesa de seguridad está basada en la caridad y en el paternalismo, mientras que se tiene una concepción doméstica de la justicia. Alrededor de la segunda Guerra Mundial surge el segundo espíritu, ligado al capitalismo de grandes empresas y a la producción masiva. Las justificaciones se apoyan en las oportunidades que brinda la meritocracia y la seguridad que proporciona el Estado del Bienestar, así como en la confianza en la planificación a largo plazo. Por último, tras la crisis de 1973, comienza a gestarse un nuevo espíritu, con el desarrollo de lo que los autores llaman *capitalismo conexcionista*, que se asienta en una crítica a la jerarquía y a la burocracia en pro de la flexibilidad, la movilidad y la creatividad. Aun así, los autores señalan que se trata de un espíritu poco consolidado, por sus deficiencias en materia de seguridad y de justicia¹³.

A partir de estas consideraciones, en el análisis se trató de dar cuenta de cómo se representaba el capitalismo, y de identificar a qué tipo de espíritu del capitalismo se hacía referencia. Así, una de las cuestiones que llaman la atención de *Yo soy Betty, la fea*, es la abundancia de referencias al capitalismo industrial. A pesar de desarrollarse en una empresa de modas, la representación del

trabajo tiene poco que ver con la creatividad y lo artístico (algo que sería propio del nuevo espíritu del capitalismo) y mucho con un trabajo ligado al esfuerzo y al sacrificio. Las justificaciones normativas que se ponen en juego están sobre todo relacionadas con el segundo espíritu del capitalismo, de modo que se presenta a Betty como paradigma de la trabajadora eficiente, con una sólida ética del trabajo, y que verá recompensado su esfuerzo ascendiendo en la empresa. Así, se hace justicia en base a una concepción meritocrática, que se plasma, como vimos, en el programa narrativo de la serie: un personaje que consigue llegar a un estado de elevación gracias a su tesón y esfuerzo. De este modo, están presentes las promesas de justicia del capitalismo industrial, aunque de forma incompleta, ya que la confianza en la racionalidad, en la planificación a largo plazo, y la creencia en la productividad y la eficacia (virtudes que forman parte del buen hacer de Betty), no encuentran la contrapartida de un Estado del Bienestar, de una acción institucional que incida en la redistribución y en la justicia social. En *Yo soy Betty, la fea* no existe una creencia en la acción estatal, sino, por el contrario, una desconfianza, pues son continuas las referencias a la corrupción.

Sin embargo, esto no debería llevarnos a pensar que en *Yo soy Betty, la fea* se represente un tipo de capitalismo “desfasado”, ya que los cambios socioeconómicos de la posmodernidad estén presentes en la serie, sólo que en forma de crisis: las empresas locales se ven amenazadas por la globalización, el paro es un horizonte cercano, el nivel de vida de la clase media se ha resentido profundamente, etc.

Por su parte, en *Ally McBeal* nos encontramos con un capitalismo en red, conexcionista. La flexibilidad, la movilidad, la capacidad de improvisación, son todas ellas cualidades del trabajo que ejercen los protagonistas, que tiene poco que ver con una actividad dura que se realiza para ganarse un salario, y más bien parece una “experiencia” que se realiza por vocación y por gusto. El trabajo se caracteriza por ser creativo, entretenido, y una fuente de placer, algo que para Zigmunt Bauman¹⁴ es propio de la concepción del trabajo de las elites de la sociedades de consumo¹⁵. Es más, no

parece haber una separación entre los momentos de trabajo y los de no trabajo, ya que se produce una disolución de las fronteras entre el ámbito público y el privado, que se presentan como un continuo sin diferenciación¹⁶. Es así como la promesa *excitante* del espíritu del capitalismo se ve ampliamente cumplida, algo que no ocurre con las de *justicia* y *seguridad*, cuestiones que se ignoran, que no parecen una fuente de preocupación. Los personajes de la serie se mueven con gran soltura en la red, son capaces de establecer todo tipo de conexiones y vínculos, de emprender proyectos muy diversos, por lo que el miedo a la precariedad o a la exclusión no tiene cabida.

Por otra parte, cabe hacer referencia a cómo se han modificado las condiciones de “producción” de *identidad* en el contexto del capitalismo conexionista y la sociedad en red. Según Bauman¹⁷, si bien la modernidad se caracterizaba por establecer una serie de anclajes estables para la construcción de la identidad, entre los cuales ocupaba un lugar privilegiado el trabajo, en la posmodernidad nos encontramos con que esos anclajes, que constituían una red de seguridad para el desarrollo de cada proyecto de vida, son cada vez más débiles. Más aún: hoy en día de poco nos sirve tener una identidad estable y consistente, ya que el capitalismo flexible, móvil y cambiante exige individuos con un yo igualmente flexible, capaz de adaptarse a los continuos vaivenes y de cambiar continuamente de trabajo y de proyecto vital. Sin embargo, esto implica que se producen *procesos de individualización*, que plantean unas exigencias de autonomía y autodeterminación a las que muchas personas no pueden hacer frente, ya que carecen de recursos con que construirlas.

En este sentido, la trayectoria de la protagonista de *Yo soy Betty, la fea* se puede leer como el esfuerzo por hacerse con una identidad, una tarea, según Bauman, característica de la modernidad. La autoconstrucción que emprende Betty se basa en un proyecto vital que tiene al trabajo como uno de sus principales puntos de anclaje. De este modo, las referencias identitarias de la serie son típicamente modernas, ya que los personajes se identifican con instancias colectivas como la clase social y la familia.

Así, la clase social, un elemento fundamental del capitalismo industrial, se convierte en la serie en un eje fundamental de la vida social: los personajes se definen por su pertenencia al grupo de los pobres o de los ricos, grupos que se mueven en mundos totalmente distintos y sólo coinciden en la gran empresa. También la familia es un elemento central en la serie, al ser a la vez grupo de referencia de cada personaje e instancia que ayuda a contextualizar la personalidad de cada uno.

Hay que señalar, además, que otro tipo de identidades no basadas ya en el trabajo, la clase o la familia, no merecen consideración, como ocurre con Hugo Lombardi, el diseñador homosexual de la empresa, personaje objeto de burla y cuyas reivindicaciones (que se podrían identificar con lo que Boltanski y Chiapello denominan crítica artista) se presentan como frivolidades.

Ally McBeal, en cambio, cuenta con unos personajes que encarnan plenamente lo que Bauman define como *identidad palimpsesto*: cambiante, movable, flexible. Los abogados de la serie tienen valores “de quita y pon”: son capaces de defender unos principios en un juicio y lo contrario en el siguiente, siempre con la misma convicción. En este sentido, se podría decir que los problemas sentimentales de la protagonista vienen porque tiene una concepción demasiado rígida del amor: un amor único, estable, para toda la vida, no tiene sentido en un mundo conexionista en el que los vínculos son siempre frágiles y temporales.

Nos encontramos, asimismo, con una concepción individualista que impregna el desarrollo de la serie: todos los rasgos de la protagonista, sus valores, su forma de ser, etc., son producto de *elecciones*¹⁸ *nindividuales*; no, como ocurría con *Yo soy Betty, la fea*, de la influencia de instancias colectivas. De este modo, todo lo que le ocurre a Ally McBeal, parece ser responsabilidad suya. Las instituciones colectivas no tienen apenas relevancia en el relato de la serie: no existen las diferencias de clase entre ricos y pobres (que en cualquier caso son tratados como *excluidos*), y los conflictos entre personajes de distinto nivel social (por ejemplo, de los abogados

del bufete con la secretaria) se tematizan como cuestiones personales, de forma que, como señala Ulrich Beck¹⁹, los problemas sociales se convierten en disposiciones psicológicas.

La construcción del género: dinámicas de clase frente a elecciones individuales

El interés del movimiento feminista hacia los géneros audiovisuales surge con la denominada “segunda ola” del feminismo, a finales de la década de 1960, a partir del reconocimiento de la importancia que tienen los factores culturales en la construcción del sistema de sexo/género. Diversas autoras darán cuenta de cómo en nuestra cultura se representa a la mujer como *imagen*, es decir, objeto de contemplación, cuyo cuerpo se convierte en sede de la sexualidad y en reclamo para la mirada (de Lauretis²⁰). Laura Mulvey, en su famoso artículo “Visual pleasure and narrative cinema”²¹, afirma que, en el cine, el placer de mirar se apoya en una división genérica: las mujeres son el objeto de la mirada, mientras que el hombre es el sujeto de esa mirada. Así, mientras que los personajes masculinos son los encargados de mover la acción, los personajes femeninos son un elemento de espectáculo en el relato, cuya presencia interrumpe el desarrollo de la acción en favor de una contemplación erótica. Esto implica que la presencia en la pantalla de ambos es distinta: mientras que el cuerpo de la mujer, dispuesto para la mirada masculina, se muestra fragmentado y aislado, el cuerpo del hombre elude ser objeto de la mirada y se presenta siempre contextualizado, es “una figura en un paisaje”. Si la figura femenina se expone para el disfrute masculino (tanto del espectador como del protagonista) y connota una fantasía masculina, el protagonista se presenta como el ego ideal con el que el espectador masculino se puede identificar.

Mucho ha llovido desde que Mulvey escribiera estas observaciones, lo que nos lleva a preguntarnos si hoy en día la representación de las mujeres sigue adecuándose a estos parámetros o ha sufrido una evolución más positiva. La respuesta es sin duda bastante compleja. En el cine actual, por ejemplo, podemos observar cómo se

combinan viejos estereotipos y lugares comunes (como la asignación del ámbito público a los hombres y el privado a las mujeres, la persistente exigencia de belleza para las actrices, etc.) junto con nuevas formas de representar a las mujeres²². Es por esto que nos parecía interesante explorar cómo se articulan todas estas cuestiones en dos series de ficción que, a priori, representan a mujeres modernas y profesionales. La tematización de la belleza en el caso de *Yo soy Betty, la fea*, y el tratamiento de las relaciones de género en *Ally McBeal* focalizaron nuestro análisis.

La tematización de la belleza, elemento central en *Yo soy Betty, la fea*, es una de las cuestiones más llamativas de la serie, por la asignación aparentemente arbitraria o cuanto menos sorprendente de los calificativos de lo bello y lo feo entre los personajes. Una mirada más profunda, sin embargo, nos permite desentrañar la lógica que subyace a estas categorías estéticas, de forma que la belleza y la fealdad se definen en dos niveles. En primer lugar, en *Yo soy Betty, la fea*, lo feo es lo *popular*, entendiendo este término en dos sentidos: popular por pertenecer a la clase trabajadora, y popular por la preeminencia de lo excesivo frente a moderación burguesa. En efecto, todos los personajes de la serie considerados feos eran excesivos en algún sentido (demasiado peso, altura, *sexualidad*...), al tiempo que Betty era una suma de un exceso de *mal gusto*. En segundo lugar, la belleza está relacionada con el gusto burgués, es decir, es un *habitus* de clase, una serie de disposiciones aprendidas²³. Es por esto que Betty alcanza la belleza aprendiendo una serie de disposiciones y “mejorando” su aspecto gracias a los consejos de Catalina Ángel, una mujer refinada que educa su sentido del gusto. Esta experiencia lleva a Betty a propugnar como estrategia empresarial una especie de democratización de la belleza, consistente en que, en las tiendas de la empresa, haya un esteticista que asesore a las mujeres “feas” para que saquen mayor partido de su físico – estrategia que, además, será todo un éxito de ventas. De este modo, la cuestión de la belleza se tematiza como una cuestión de clase (las feas lo son por pobres) que se pueden resolver a base de esfuerzo y trabajo (apropiándose de las

disposiciones de “producción” de belleza que poseen las mujeres de clase alta).

De alguna manera, este conflicto se resuelve con una alianza entre clases (en este caso, de Catalina con Betty), y no, por ejemplo, con una reivindicación de otros modelos de belleza. En este sentido, también se podría decir que el amor es una mediación entre clases, ya que une a dos personas de distinto origen como Beatriz y Armando; esta alianza, además, consigue solventar los conflictos entre pobres y ricos en la empresa y beneficia a ambas partes (los primeros consiguen unos jefes más comprensivos y amables, y los segundos una gestión eficaz). Este tipo de mecanismo es característico, según Martín Barbero, de la cultura de masas, una cultura que pasa a mediar, a reconciliar las diferencias, de forma que

“cubre el conflicto entre las clases produciendo su resolución en el *imaginario*, asegurando así el consentimiento activo de los dominados”²⁴.

En otro sentido, Bauman²⁵ afirma que este tipo de pactos entre capital y trabajo²⁶ son característicos del capitalismo industrial, donde el destino de trabajadores y empresarios estaba íntimamente ligado y se consideraba como indispensable para el buen funcionamiento de la sociedad.

La concepción individualista que se despliega en *Ally McBeal*, a la que anteriormente hacíamos referencia, vuelve a ponerse en juego en lo que respecta a las relaciones de género. Los numerosos capítulos en los que los abogados de la serie actúan en demandas relativas a cuestiones de género (acoso sexual, discriminación a las mujeres, etc.) no se traducen, sin embargo, en una denuncia de la desigualdad, sino, más bien, al contrario, en un tratamiento individualista que hace que estos conflictos se acaben revelando no como una cuestión estructural, sino personal y psicológica. Esta concepción también se puede observar en el tratamiento de la belleza, que pasa de ser una imposición social a una elección individual, casi hasta un derecho. Este énfasis en la capacidad de elección se conjuga con

la importancia concedida al deseo, algo característico de las sociedades de consumo según Bauman²⁷. Así, la relación contradictoria que mantiene Ally McBeal con su objeto de deseo, el amor romántico (un amor que ansía tremendamente pero que a la vez le asusta que se concrete) es para este autor la maldición que arrastra la sociedad de consumidores: la eterna insatisfacción, el desear el deseo en sí.

Por otra parte, la temática de la conexión y de la red presente en *Ally McBeal* se aplica también a las relaciones amorosas, de forma que estas tienen lugar en un mundo en el que la gente se conoce, se conecta y se desconecta. Es por eso que otro de los obstáculos con los que se encuentra la protagonista para concretar su deseo es la movilidad de las personas en un mundo en red: en más de una ocasión, la relación sentimental que ha entablado se trunca porque su pareja se ve obligada a cambiar de ciudad por su trabajo.

Conclusiones

Podemos aventurar que, en lo que respecta al trabajo, vivimos en un momento en el que se están consolidando una serie de transformaciones en el capitalismo y en el mundo del trabajo; en este escenario, tal y como afirman Boltanski y Chiapello²⁸, asistimos a la formación de un *nuevo espíritu del capitalismo* o ideología que justifica el compromiso con el capitalismo. Sin embargo, estas justificaciones son todavía débiles, porque no consiguen satisfacer las exigencias de justicia y seguridad. Esto es lo que ocurre en el caso de *Ally McBeal*, serie en la que se ignora o se hace caso omiso de los problemas relacionados con la seguridad y la justicia social. Esta falta de consolidación hace que *Yo soy Betty, la fea*, prefiera aferrarse a configuraciones y temáticas propias del segundo espíritu del capitalismo. De este modo, creemos que cada serie se enfrenta a las transformaciones socioeconómicas acaecidas durante los últimos treinta años de forma distinta: *Yo soy Betty, la fea* lo hace con desconfianza, mientras que *Ally McBeal* lo hace con entusiasmo y de forma apologetica.

Sin duda, el contexto social y económico del que parten y en el que han sido producidas es muy distinto: las transformaciones del capitalismo no van al mismo ritmo y ni se implantan en la misma medida en los Estados Unidos y en Colombia. En este sentido, es necesario tener en cuenta que la modernidad en América Latina es una *modernidad otra*, en la que muchas de las categorías y espacios simbólicos occidentales no se pueden aplicar de la misma manera.

Por otra parte, las series analizadas prueban que se ha producido una evolución en la representación de las mujeres en las obras de ficción: la presencia de las mujeres se ha diversificado y ampliado. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la cultura de masas funciona como un *dispositivo de reconocimiento y expropiación* de la experiencia popular y de los grupos dominados; en el interior de la cultura de masas, como señala Martín Barbero,

“coexisten productos heterogéneos, unos corresponden a la lógica del arbitrario cultural dominante y otro a demandas simbólicas que vienen del espacio cultural dominado”²⁹.

Este dispositivo también se pone en marcha en lo que respecta a las demandas

de los movimientos feministas; y se puede apreciar tanto en *Ally McBeal* como en *Yo soy Betty, la fea*. De este modo, el hecho de que las mujeres sean las protagonistas, que se muevan en ámbitos laborales, en los que son profesionales y competentes, y la representación de algunas situaciones de precariedad o abuso que sufren las mujeres, forma parte del *reconocimiento* de muchas exigencias formuladas por la crítica feminista. Sin embargo, que estas mujeres trabajadoras sigan considerándose incompletas si no tienen pareja, que la belleza siga siendo una exigencia para la mujer, y que determinadas temáticas de género o bien se ignoren, o se resignifiquen como problemas individuales o de clase, forma parte de la *expropiación* y de un tratamiento que no deja de estar atravesado por una lógica patriarcal.

En un nivel más general, estas transformaciones se pueden enmarcar dentro de las rearticulaciones en las formas de dominación de las mujeres. Siguiendo la perspectiva de Boltanski y Chiapello³⁰, las formas de dominación, gran parte de cuyos presupuestos han sido deslegitimados por obra de la crítica – feminista, en este caso-, incorporan elementos provenientes de ella para renovarse, dando satisfacción a algunas de sus demandas, y poniendo otras al servicio de la dominación.

Bibliografía

Abril, Gonzalo, *Teoría general de la información. Datos, relatos y ritos*, Madrid, Cátedra, 1997.

Aguado, Juan José, “La gorgona y el espejo: sobre las implicaciones socioculturales de la representación de la violencia”, en *Trípodos*, Barcelona, Universitat Ramon Llull, 2003.

Bauman, Zigmunt, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Barcelona, Gedisa, 1999.

Bauman, Zigmunt, *La sociedad individualizada*, Madrid, Cátedra, 2001.

Bauman, Zigmunt, *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Akal, 2001.

Beck, Ulrich, “Vivir nuestra propia vida en un mundo desbocado: individuación, globalización y política”, en **Giddens**, Anthony y **Hutton**, Will (eds.), *En el límite. La vida en el capitalismo global*, Barcelona, Tusquets, 2001.

Bernárdez Rodal, Asunción, **García Rubio**, Irene y **González Guerrero**, Soraya, *La violencia de género en el cine español (1998-2002)*, proyecto de investigación, Dirección General de la Mujer, inédito, 2003.

Boltanski, Luc y **Chiapello**, Éve, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal, 2002.

Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Madrid, Anagrama, 2000.

Buonanno, Milly, *El drama televisivo*, Barcelona, Gedisa, 1999.

Courtés, Jean, *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*, Buenos Aires, Hachette, 1980.

De Lauretis, Teresa, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, Madrid, Cátedra, 1992.

Grupo de Entrevernes, *Análisis semiótico de los textos. Introducción, teoría y práctica*, Madrid, ediciones Cristiandad, 1982.

Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1987.

Martín Barbero, Jesús, “Matrices culturales de la telenovela”, en **Peñarín**, Cristina y **López Díez**, Pilar, *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, 1995.

Mulvey, Laura, “Visual pleasure and narrative cinema”, en **Kaplan**, E. Ann, *Feminism and film*, Oxford University Press, 2000.

Peñarín, Cristina, “Ficción televisiva y pensamiento narrativo”, *I Jornadas sobre televisión* (diciembre de 1999), Instituto de Cultura y Tecnología Miguel de Unamuno, Universidad Carlos III, Madrid, 1999.

¹ Universidad Complutense de Madrid.

² Emitida en España por Tele5 (2000-2003). Para el análisis hemos escogido la primera y segunda temporadas.

³ Emitida en España por Antena3, de septiembre de 2001 a mayo de 2002. Se analizó la totalidad de la serie.

⁴ Milly Buonanno, *El drama televisivo*, Barcelona, Gedisa., 1999, p. 66.

⁵ Cristina Peñarín, “Ficción televisiva y pensamiento narrativo”, *I Jornadas sobre televisión*, Madrid, Universidad Carlos III, 1999, p. 4.

⁶ Juan José Aguado, “La gorgona y el espejo: sobre las implicaciones socioculturales de la representación de la violencia”, en *Trípodos*, Barcelona, Universitat Ramon Llull, 2003, p. 6.

⁷ Gonzalo Abril, *Teoría de la información*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 203.

⁸ Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*; Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

⁹ Jean Courtés, *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*, Buenos Aires, Hachette, 1980, y Grupo de Entrevernes, *Análisis semiótico de los textos. Introducción, teoría y práctica*, Madrid, ediciones Cristiandad, 1982.

¹⁰ Luc Boltanski y Éve Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal, 2002.

¹¹ *Op. Cit.*, p. 41.

¹² Para estos autores, hay varias fuentes de indignación que alimentan la crítica al capitalismo, y que se concretan en dos tipos de crítica, la *artista* y la *social*. La primera se refiere al capitalismo como fuente de inautenticidad, y de opresión a la autonomía y a la creatividad de las personas. La segunda se refiere al capitalismo como causante de la miseria de los trabajadores y como favorecedor de intereses particulares.

¹³ La seguridad parece asequible sólo a los *móviles*, es decir, aquellos que son capaces de desplazarse continuamente por la red, estableciendo conexiones y emprendiendo proyectos; aquellos que, en definitiva, son considerados los fuertes, frente a lo débiles, que serían los *inmóviles*. Por su parte, no parece haber

una concepción definida de justicia, ya que las normas y pruebas del capitalismo industrial ya no tienen valor, pero aún no han sido sustituidas por unas nuevas.

¹⁴ Zigmunt Bauman, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Barcelona, Gedisa, 1999.

¹⁵ Bauman (*op.cit.*, p. 57-58) señala que en la sociedad de consumo el trabajo es juzgado “según su capacidad de generar experiencias placenteras”, un criterio que “eleva a ciertas profesiones a la categoría de actividades fascinantes y refinadas capaces de brindar experiencias estéticas – y hasta artísticas – al tiempo que niegan todo valor a otras ocupaciones remuneradas que sólo aseguran la subsistencia”. Así, algunas profesiones adquieren la categoría de “entretenimiento supremo”, y desaparecen las fronteras entre las actividades productivas y las de disfrute, entre el trabajo y el hobby.

¹⁶ De hecho, nos encontramos con una metáfora muy potente en el espacio del cuarto de baño del bufete de abogados, lugar de confidencias privadas en el trabajo que siempre se acaban haciendo públicas, de forma que se resalta la imposibilidad de mantener ambos ámbitos como instancias separadas.

¹⁷ Zigmunt Bauman, *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Akal, 2001.

¹⁸ Bauman (1999) y Beck (2001) destacan como uno de los rasgos de las sociedades de consumidores el énfasis en la elección, en la capacidad de decidir y construirse cada uno su propia vida, de modo que la elección se convierte

casi en un modo de vida. Como irónicamente señala este último, “hoy, hasta al propio Dios hay que escogerlo” (2001: 235).

¹⁹ Ulrich Beck, “Vivir nuestra propia vida en un mundo desbocado: individuación, globalización y política”, en A. Giddens. y W. Hutton (eds.), *En el límite. La vida en el capitalismo global*, Barcelona, Tusquets, 2001, p. 237

²⁰ Teresa de Lauretis, *Alicia ya no*, Madrid, Cátedra, 1992.

²¹ Laura Mulvey, “Visual pleasure and narrative cinema”, en E. A Kaplan, *Feminism and film*, Oxford University Press, 2000 (v.o. 1975).

²² Asunción Bernárdez Rodal, Irene García Rubio y Soraya González Guerrero, *La violencia de género en el cine español (1998-2002)*, proyecto de investigación, Dirección General de la Mujer, inédito, 2003

²³ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Madrid, Anagrama, 2000.

²⁴ *Op. Cit.*, p. 135.

²⁵ Zigmunt Bauman, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 37

²⁶ Además de los ya señalados, en la serie ocurren otros pactos, como una alianza entre el padre de Beatriz y el de Armando, por la que ambos se comprometen a velar por que sus hijos lleven a buen camino a la empresa.

²⁷ *Op. Cit.*

²⁸ *Op. Cit.*

²⁹ *Op. Cit.*, p. 249

³⁰ *Op. Cit.*