

Género y Comunicación

Nº 8

Publicación de la Red Internacional de Mujeres de la Comunicación.

Julio 2006



Mujeres en serie

*Discursos de género en la ficción
televisiva del nuevo milenio*

Mujeres **en serie**

Discursos de género
en la ficción televisiva
del nuevo milenio

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Cristina Fraga, Marta Ortiz, Carlota Garrido, M.^a Isabel Menéndez,
Rosalina Lorente

AUTORAS:

Marta Fernández Morales, M.^a Isabel Menéndez Menéndez, Meri Torras Francés,
Patricia Trapero Llobera

EDITA:

AMECO, Asociación de Mujeres Profesionales de los Medios de Comunicación.
C/ Almagro, 28, Bajo Dcha.
28010 MADRID
Tfno.: 91 319 08 52
N.I.F.: G-80899487

AÑO: 2006

DISEÑA, MAQUETA Y REALIZA: PardeDos

IMPRIME: Seg. Color

DEPÓSITO LEGAL: M-37748-2006

Índice

Introducción	5
---------------------	----------

Damas del *Prime Time* Nuevos modelos de mujer en el siglo XXI

Bienvenid@s a Histeria (?) Lane. Género y estereotipia en <i>Mujeres Desesperadas</i>	9
--	----------

Marta Fernández Morales

Sexo oral: transgresiones y sororidad en <i>Sexo en Nueva York</i>	43
---	-----------

M^a. Isabel Menéndez Menéndez

Cuerpos en acción. Entre el crimen y el terrorismo

Cuerpos en serie: roles, géneros y sexualidades en <i>CSI</i>	79
--	-----------

Meri Torras Francés

24: del <i>thriller</i> a las teorías conspirativas	103
--	------------

Patricia Trapero Llobera

Las autoras	157
--------------------	------------

Introducción

En el presente volumen, y por primera vez, hemos decidido abordar el lenguaje audiovisual desde una perspectiva de género, a través de las “series y comedias de situación” en la televisión.

Los parámetros que han definido la televisión han ido evolucionando desde su origen hasta hoy. En España, con la llegada de los canales privados y, más tarde, con la aparición de televisión digital y por cable, se introducen nuevos discursos y formatos que van a romper con una programación que, hasta entonces, estaba limitada a la televisión pública nacida y desarrollada durante la Dictadura. En este marco, va a ser importante la irrupción de productos mediáticos elaborados desde fuera del mercado local, entre los que sin duda tiene especial relevancia la producción televisiva norteamericana, una de las más fértiles y quizá más influyentes del mundo.

De forma casi simultánea, aunque por razones distintas, la ficción televisiva realizada en Estados Unidos también ha asistido a su propia evolución, marcada por la desaparición de un monopolio que, en origen, estaba en manos de las grandes cadenas (*networks*) y que luego tendrá que compartir espacio con nuevos canales, favoreciendo así la aparición de producciones más arriesgadas y originales tanto desde el punto de vista formal como estético o discursivo. Entre ellas, las series de ficción producidas a caballo entre el siglo XX y el XXI serán algunas de las elaboraciones simbólicas más interesantes para el análisis.

En efecto, las series televisivas constituyen un sugestivo objeto de estudio por sí mismas pero, además, permiten acceder a construcciones simbólicas de los imaginarios colectivos especialmente relevantes desde una perspectiva de género. Sin embargo, la ficción es un campo de análisis relativamente poco explorado desde el ámbito científico y poco considerado desde la opinión pública. La ausencia de interés por estos productos de cultura popular impide la reflexión sobre unos discursos relevantes desde todos los aspectos: económicos, culturales, estéticos, sociales y, desde luego, ideológicos.

Se han escogido de forma reflexiva producciones americanas por su intencionalidad explícita de destacar de forma positiva y a veces controvertida a la figura femenina, y por no encontrar en la programación televisiva española series autóctonas en la que se aborden estos aspectos.

Conscientes de la necesidad de paliar esa escasez de textos analíticos, el presente volumen realiza un acercamiento a cuatro series televisivas del nuevo milenio. Utilizando la perspectiva de género, las autoras han realizado una novedosa y original aportación al estudio mediático de la ficción televisiva. A través de sus textos, facilitarán una nueva forma de mirar, reflexionar y disfrutar de las populares *24*, *Sexo en Nueva York*, *C.S.I.* y *Mujeres desesperadas*.

Ameco, julio de 2006

Damas del

Prime Time

Nuevos modelos

de **mujer**
en el **siglo XXI**

Bienvenid@s a Histeria (?) Lane. Género y estereotipia en *Mujeres Desesperadas*

Marta Fernández Morales

Introducción: ¿Realmente somos muchas, o será que nos ven dobles?

A partir de los años 70 del siglo XX se ha venido observando una creciente producción de estudios sobre medios de comunicación con perspectiva de género. Los objetos de análisis de este movimiento cada vez más importante y capitaneado, como suele ser habitual, por los académicos y académicas de los Estados Unidos, han sido variopintos, aunque se observan algunas tendencias claramente dominantes. Así, por ejemplo, han aparecido muchos más estudios sobre información (prensa escrita, programas de noticias en radio y TV) que sobre ficción; y el centro del análisis tiende más a ser el contenido de los textos periodísticos (*content-centered studies*) que su forma. Igualmente, según expertas como Bonnie J. Dow y Celeste M. Condit, han venido surgiendo muchos más trabajos sobre la representación del género femenino que sobre el masculino, reforzando hasta cierto punto la idea errónea de que “género” es equivalente a “mujer”, y sobre cuestiones de representación en general más que sobre estrategias concretas de empoderamiento de los grupos discriminados en los procesos de comunicación.¹

¹ Para un análisis más detallado de las publicaciones sobre género y comunicación en las últimas décadas, véase su artículo “The State of the Art in Feminist Scholarship in Communication” (referencia completa en sección Bibliografía).

Una de las conclusiones recurrentes en los estudios publicados en Estados Unidos a finales del siglo XX era la escasa presencia de mujeres como sujetos en los medios de comunicación de masas, así como la prevalencia de los estereotipos de género en sus representaciones (Dow & Condit, 2005: 448). Esta tendencia fue en su momento confirmada por investigadoras de Europa y América Latina, y la denuncia de esta desigualdad ha sido una de las puntas de lanza del movimiento feminista en los últimos años. El auge de los Estudios Culturales también ha contribuido a visibilizar la problemática de las mujeres en los medios, con su énfasis en las minorías y su ejercicio activo de des-centralización de los discursos. La alianza entre la investigación en Comunicación y en Estudios Culturales ha abierto nuevas puertas a las expertas feministas, que conciben sus trabajos como argumentos en un proceso de transformación social y política. Lidia Curti, especialista en producciones textuales minoritarias, destaca cómo efectivamente los Estudios Culturales han prestado atención a los márgenes desde sus inicios; “podríamos decir,” afirma Curti, “que [la propia disciplina] nació en los márgenes” (1992: 135; *traducción mía*).

Con la entrada del siglo XXI parece haberse iniciado, tomando casi siempre como modelo las producciones norteamericanas, un camino de corrección de la tendencia denunciada por las expertas, especialmente en lo que se refiere a la ficción televisiva. A partir de mediados de los 90, y especialmente desde el año 2000, han aparecido decenas de nuevos productos en distintas cadenas con una importantísima presencia de mujeres en las tramas, e incluso con hegemonía de lo femenino en la propia concepción de las series. De esta forma, han alcanzado un gran éxito en varios países cintas en las que las mujeres profesionales tienen una presencia clave, como *Expediente X* (1993-2002), *Urgencias* (1994-actualidad), o *C.S.I.* (2000-actualidad); series rompedoras y muy explícitas en lo erótico como *Sexo en Nueva York* (1998-2004); e incluso dramas centrados en la vida de un grupo de lesbianas, como *L* (2004-actualidad). Podría parecer que la fusión entre feminismo y posmodernidad, donde interseccionaría la crítica al discurso patriarcal de aquél con la crítica de la representación en general de ésta (Curti, 1992: 140) está empezando a dar sus frutos. En principio, pues, la nueva

centuria habría traído consigo el fin de la invisibilidad femenina y la igualdad en el mundo de la creación para la pequeña pantalla.

Sin embargo, aplicando lo que Celia Amorós denomina “la hermenéutica de la sospecha”, y teniendo en cuenta la situación de desigualdad de facto que aún existe en nuestra sociedad y nuestros medios de comunicación de masas en general, la pregunta que cabe plantearse al adentrarse aquí en el análisis de las series más recientes vistas en nuestra televisión es si no se estará llevando a cabo mediante su emisión un proceso de *compensación* inicial y de subsiguiente *recuperación*. Estos términos proceden de la teoría feminista, y tienen que ver con la escenificación del género y la construcción de los discursos en manifestaciones culturales como es, en este caso concreto, la televisión. Adaptando al contexto de la ficción televisiva la definición que Michele Barrett hace de estos conceptos en su artículo “Ideology and the Cultural Production of Gender”, se trataría, mediante la puesta en primer plano del género femenino, de presentar un conjunto de valores y situaciones de forma que pareciera situarse a las protagonistas, mediante una especie de “acción positiva” simbólica, en un plano de igualdad real con los varones, hasta ahora en clara posición de privilegio en todos los ámbitos (*compensación*). Después, mediante trampas discursivas y juegos dialécticos, pero conservando la apariencia de progresismo, se retomaría el *statu quo* original, sin llegar a llevarse a cabo una transformación real de los papeles, los discursos y el trasfondo político y social (*recuperación*). Esto último se haría evidente, por ejemplo, en tramas donde las heroínas supuestamente liberadas acaban por rendirse al mito del amor romántico, y con él al modelo de matrimonio y familia tradicional (el caso de Miranda o Charlotte en *Sexo en Nueva York*), o donde se castiga de forma más o menos sutil a las mujeres sexualmente activas y transgresoras (el ejemplo del cáncer de mama de Samantha en la misma producción americana).

Este artículo, en la línea de otros incluidos en este volumen, pretende explorar las posibilidades reales de ruptura con los estereotipos y de re-escritura de los discursos sobre el género femenino en una serie de gran actualidad en varios países del mundo: *Mujeres desesperadas*. Tomándola como ejemplo relevante en la línea de

producciones aparentemente feminizadas de los últimos años, se analizarán los personajes de Mary Alice, Bree, Lynette, Gabrielle, Susan y Edie en el contexto ficticio de Wisteria Lane, y se apuntarán posibles dinámicas de recepción por parte de las espectadoras habituales del programa. El objeto de estudio será fundamentalmente la primera temporada de la serie (la única emitida en su totalidad hasta ahora en nuestro país), con algunas referencias a la segunda (en emisión semanal de Televisión Española en el momento de escribirse este artículo). Privilegiando la perspectiva de género como enfoque epistemológico, en este trabajo se utilizarán herramientas teóricas procedentes de los Estudios de Comunicación y los Estudios Culturales con prisma feminista. Las fuentes primarias serán tanto las grabaciones en vídeo de los episodios transmitidos por Televisión Española como las versiones en DVD ya disponibles en el mercado de nuestro país. Las fuentes secundarias incluirán bibliografía y referencias electrónicas recientes en lengua inglesa y española, incorporando en la medida de lo posible la (escasa) producción crítica sobre series de televisión publicada hasta ahora con perspectiva de género en el mundo académico.

I. Entrando en Wisteria Lane, hogar de las mujeres desesperadas

Lo primero que llama la atención al acercarse a la serie *Mujeres desesperadas* es la traducción al español del título original: *Desperate Housewives*, que literalmente significa “amas de casa desesperadas”. Parece que a la hora de vender el producto al público hispanohablante, “mujer” y “ama de casa” se han considerado equivalentes, con todo lo que ello implica en términos socioculturales. Aunque es cierto que algunas de las protagonistas de la serie tienen empleos remunerados, es igualmente verdad que la mayor parte del tiempo sólo se nos permite acceder a su vida doméstica y sus actividades cotidianas no profesionales (cuidado de hijos e hijas, preparación de comidas, reuniones sociales, etc.). Este punto de partida puede tal vez ser parte de la explicación al rechazo inicial de las cadenas televisivas al producto presentado por Marc Cherry, su creador y artífice

también de la exitosa comedia de situación *Las chicas de oro*, que se centraba en la vida de cuatro jubiladas en Miami y que se mantuvo en antena entre 1985 y 1992. El propio Cherry reconoce cómo inició negociaciones con los canales HBO, CBS, NBC, Fox, Showtime y Lifetime, y todos desecharon la propuesta de *Mujeres desesperadas* como poco atractiva y nada rentable, criticando incluso el propio título, que, sugerían algunos productores, debía cambiarse por algo así como *La vida secreta de Wisteria Lane*, a lo que Cherry se negó, argumentando que el nombre que él proponía para la serie era “una promesa de diversión”.²

Desde que el casi arruinado Cherry logró vender la serie a la cadena ABC y ésta comenzó su emisión en octubre de 2004, casi todo han sido buenas críticas y éxitos, tanto en premios televisivos (se ha llevado ya varios *Emmy* y Globos de Oro) como en ingresos publicitarios y acogida de público.³ La enciclopedia digital *Wikipedia*, que recoge en Internet las últimas novedades tanto en alta cultura como en cultura popular, califica *Mujeres desesperadas* de “fenómeno cultural” (2006: 1), destacando su reflejo en publicaciones periódicas y en programas de enorme impacto en los Estados Unidos, como *El Show the Oprah Winfrey*. La editora del *Sunday Express* Julia Hertley-Brewer reconocía en un programa televisivo americano que la serie se ha convertido en un *boom* mediático porque “ofrece todo lo que puedas desear: es *Sexo en Nueva York* unido a *A dos metros bajo tierra*, unido a la película *American Beauty*, de la que tiene claros ecos, y unido a *Knots Landing*”.⁴ La empresa Buena Vista Games incluso ha anunciado la salida al mercado de un videojuego sobre la serie en septiembre de este año. Por otra parte, la citada fuente digital apunta también hacia las condenas incendiarias de grupos conservadores y religiosos en algunos países, debido a la

² Todos los comentarios de Cherry citados en este artículo, salvo que se diga lo contrario, proceden de los “extras” de la versión en DVD editada en 2005 (disco 1).

³ El listado de todos los galardones otorgados hasta la fecha a la serie puede encontrarse en Internet: <<http://www.imdb.com/title/tt0410975/awards>>.

⁴ Véase el reportaje “*Desperate Housewives around the World*” incluido en el disco 5 del *pack* de DVDs de Buena Vista & Touchstone (2005).

“aparente falta de moralidad” de los personajes (2006: 2), que se ven envueltos en tramas de asesinato, engaños y manipulación a lo largo de la serie. Ésta es, según el propio Cherry, la sombra que sobrevuela el sueño americano: el secreto escondido tras la puerta de las bonitas casas o bajo los céspedes impecablemente segados.

Las peripecias de las y los protagonistas de esta serie se enmarcan en una zona residencial de Fairview, California, denominada Wisteria Lane. Aunque el lugar existe en Norteamérica, las localizaciones real y ficticia no se corresponden, ya que el verdadero Wisteria Lane se encuentra en Long Island, en la costa opuesta al vecindario que vemos en la pantalla, y no parece contar con los mismos misterios y problemas excitantes del producto televisivo.⁵ El Wisteria Lane de Mary Alice Young y sus amigas es lo que el público americano denomina un *suburb*: un barrio residencial de clase media-alta, prudentemente apartado del bullicio y los peligros de la gran ciudad, articulado en calles iguales unas a otras, llenas de casas unifamiliares con jardín y repartidor de periódicos en bicicleta incluidos. El vecindario de las mujeres desesperadas de Cherry es el heredero del retratado por Sam Mendes en la oscarizada *American Beauty* (1999), que se anunciaba precisamente en su carátula de vídeo como “un recorrido divertido y conmovedor a través de la vida en la Norteamérica de los barrios residenciales”,⁶ y con la que la serie que aquí nos ocupa tiene algún otro elemento en común que se comentará más adelante.

La línea a la que se adscribe el texto televisivo que analizo aquí se ha denominado “dramedia”, y se define como un producto seriado surgido en los años 90, con “episodios de una hora de duración y de contenido híbrido dramático y humorístico” (Ministerio, 2006: 3). La mezcla de géneros es posiblemente la característica fundamental de los guiones de Cherry y su equipo; claramente el punto fuerte

⁵ En la prensa británica y americana apareció, en 2005, un reportaje sobre el verdadero Wisteria Lane y las irónicas diferencias que existen entre los dos barrios. Cualquier parecido con la realidad parece ser pura coincidencia: <<http://www.telegraph.co.uk/news/main.jhtml?xml=/news/2005/01/06/ndesp06.xml>>.

⁶ Texto correspondiente a la carátula de la versión en VHS comercializada por la revista *Speak Up* (RBA Editores).

de la serie. Según los expertos/as, hay una relación directa entre la construcción de guiones con múltiples tramas, típica de las series americanas, y la posibilidad de mezclar géneros con éxito (García de Castro, 2002: 155). En este tipo de material, como en la telenovela, Lidia Curti reconoce el estereotipo de la mujer sola y desesperada como leitmotiv indiscutible (1992: 147). Efectivamente, en *Mujeres desesperadas*, siempre alrededor de los personajes femeninos principales, se alternan situaciones claramente dramáticas como el suicidio de Mary Alice Young (punto de partida de toda la trama) o los brutales asesinatos de Deirdre y la Señora Huber, con escenas cómicas que producen efectos de liberación de la tensión en el público, cargadas de ironía, de sarcasmo y de cierto humor negro. Así, vemos a Bree Van de Kamp discutiendo su vida sexual con su consejero matrimonial en términos chocantes para alguien como ella: “[P]ara serle sincera, lo único que no me gusta del sexo es el escroto. Desde luego, tiene aplicaciones prácticas, pero no soy una gran admiradora” (cap. 6); o reímos ante la desgracia autoinfligida de Lynette Scavo, que se enfrenta a multas de tráfico, denuncias ante los servicios sociales y todo tipo de situaciones desagradables por culpa de sus incontrolables hijos Preston, Porter y Parker. Cabe destacar, poniendo énfasis en la variedad de estrategias del guión, que el humor de estos episodios es tanto situacional (Susan Mayer desnuda entre los rosales descubierta por Mike Delfino), como dialéctico (los intercambios entre los personajes femeninos y masculinos son batallas de ingenio que a menudo ganan ellas), como gestual (el lenguaje corporal de la perfecta Bree o el de la bella e infiel Gabrielle no tienen precio como vehículo de expresión de la comedia en su contexto).

Que la balanza ha de inclinarse del lado de la sonrisa y no del drama se deja traslucir en la serie ya desde los títulos de crédito. Acompañados por una música dinámica compuesta por Danny Elfman (Los Ángeles, 1953), los nombres de actrices, productores y demás miembros de equipo se superponen a una serie de obras de arte fácilmente reconocibles en el mundo occidental y con gran carga simbólica en relación con la construcción de la trama y el énfasis en la vida de las mujeres de Wisteria Lane. De esta forma, pasan ante los ojos del público en pocos segundos las siguientes

imágenes: una tradicional versión de Adán y Eva con sus correspondientes hojas de parra; una pintura egipcia con madres e hijos/ as colocadas, típicamente, de perfil; *El matrimonio Arnolfini* de Van Eyck con una Sra. Arnolfini que coge la escoba para algo más que para barrer; *American Gothic* de Grant Wood, que representa a una pareja del Medio Oeste americano en su granja con cara de muy pocos amigos; iconos del Arte Pop como la sopa Campbell de Warhol o una *Romantic Couple* (“pareja romántica”) que acaba por convertirse en la *Couple Arguing* (“pareja discutiendo”) de Robert Dale, y que a su vez, y con un estilo cercano al cómic, se desliza hacia el póster *I am proud* (“estoy orgullosa”), de Dick Williams, mostrando a una atareadísima ama de casa cargada de latas de conserva.

La sucesión inicial de imágenes de parejas en conflicto y mujeres renegociando sus tareas y sus roles culmina en una sola que es, en sí misma, una declaración de intenciones por parte del creador: Lynette, Bree, Susan y Gabrielle, al más puro estilo Eva tentadora, miran a la cámara con gesto seductor mientras sujetan sendas manzanas. Imposible no pensar en la “batalla de los sexos”, en los arquetipos que históricamente han definido y perseguido a las mujeres, y en la posibilidad de que estas nuevas evas encuentren un camino alternativo sin castigos por sus pequeños o grandes pecados. Si la comedia de situación *Friends* nos ofrecía en los 90 la imagen de unas veinteañeras tratando de sobrevivir a la emancipación y a las primeras decisiones serias de sus vidas, y si *Sexo en Nueva York* nos las enseñaba más crecidas y luchando por ser libres por dentro y por fuera en una ciudad llena de posibilidades, *Mujeres desesperadas* nos acerca a la cuarentena de estas mujeres estadounidenses de clase acomodada que ven, a un tiempo, cómo sus príncipes azules empiezan a desteñir, cómo sus hijas se niegan a parecerse a ellas y cómo todo aquello que creían desear no las hace felices una vez que lo han conseguido.

La trama de la serie se desarrolla a partir del misterioso suicidio de Mary Alice Young y de las pesquisas que sus cuatro amigas ponen en marcha tras encontrar una nota amenazadora entre sus cosas. Alrededor de este suceso inicial se encadenan los conflictos de cada

uno de los miembros del grupo de mujeres por separado, con claro énfasis en su protagonismo, pero también con alusiones a personajes secundarios (maridos, vecinas/os, etc.) e incluso ausentes (la propia Mary Alice o la malograda Deirdre) por medio de referencias, objetos que les representan o *flashbacks* narrativos. El suicidio de la aparentemente feliz Mary Alice hace que las demás protagonistas pongan en cuestión su propia vida y los desfases entre lo ideal -aquello que siempre soñaron- y lo real -aquello que han logrado. La complejidad del argumento y el hecho de que cada capítulo deje al menos un misterio sin resolver permiten al creador mantener la atención del público. Cristina Peña-Marín insiste en sus investigaciones en la importancia de la trama abierta dentro de la narración seriada en televisión:

Las series abiertas [...] encadenan cada episodio con los anteriores y los siguientes de modo que los espectadores se encuentran siempre *in media res* [...]. La ficción está abierta a la incertidumbre, como la vida misma, que continúa mientras las audiencias siguen, semanal o diariamente, la trama de sus ficciones favoritas. (2006: 4)

Una vez resuelto el misterio de la muerte de Mary Alice, quienes escriben el guión se esforzarán, a partir de la segunda temporada de la serie, por continuar construyendo intrigas que atrapen al espectador/a tanto como la primera. En los nuevos capítulos aparecerá una vecina afroamericana (Betty Applewhite) con un terrible secreto oculto en el sótano, se descubrirán identidades ocultas de padres e hijos, y se sugerirán nuevos crímenes que girarán como satélites alrededor de las protagonistas, sin hacerlas caer nunca de la trama, pero amenazando sus existencia intra-textual como personajes y su permanencia extra-textual como actrices. Como las propias intérpretes comentan en el reportaje “Behind the Scenes”, en *Mujeres desesperadas* “nadie está seguro/a”, ya que las nuevas tramas se van escribiendo mientras la serie se rueda, y el destino de cada personaje es incierto incluso para el propio creador.⁷ La

⁷ DVD nº 6 de Buena Vista y Touchstone.

incertidumbre sobre su suerte hace avanzar la acción y, al mismo tiempo, ata al público a la estructura serial, interrumpida a su vez por la publicidad, que se convierte en un discurso más dentro de la experiencia total de la audiencia. Las actrices protagonistas -especialmente Eva Longoria- se han convertido ya en elementos muy deseados para anuncios de champú, cosméticos y otros productos típicamente “femeninos” que se destacan en los intermedios de la serie.

II. Espejito, espejito, ¿quién es la más desesperada del vecindario?

El creador de *Mujeres desesperadas* apunta hacia una fuente fundamental como el origen de la idea y de muchas de las peripecias presentadas en la serie: su propia familia, y en especial su madre. Cherry reconoce haber incluido en el guión algunos elementos autobiográficos, como la reacción de Bree Van de Kamp ante la revelación de que su hijo Andrew es homosexual (1ª temporada, cap. 18). Parece ser que, igual que el personaje interpretado por Marcia Cross, el día de su “salida del armario” la progenitora de Cherry le abrazó y le dijo con la mejor de sus intenciones: “Te querría aunque fueses un asesino”. Este amor maternal extremo y paradójico es una de las líneas claves del personaje de Bree, al igual que el caos en el hogar que sufre Lynette es fundamental para definir su personaje en la serie y parece haber sido tomado también de la experiencia directa de la Sra. Cherry con sus vástagos.

Las actrices principales de la producción reflexionan sobre esta conexión entre las familias americanas reales y las de la ficción. Felicity Huffman, por ejemplo, analiza en “Behind the Scenes” el proceso creativo de Cherry que, explica ella, toma como punto de partida la sacrosanta institución familiar estadounidense (blanca, de clase media, heterosexual, con hijos e hijas que irán a campamentos y asistirán a los oficios del domingo... WASPs en todo su esplendor) para luego darle la vuelta, cuestionando sus valores y riéndose de

ella.⁸ Igualmente, la prensa y el propio creador destacan el proceso de deconstrucción y cuestionamiento que la serie hace del Sueño Americano, ese concepto abstracto que la población del país más poderoso del mundo lleva persiguiendo algo más de tres siglos. Ese sueño, ya en el siglo XXI, tiene mucho que ver con las posesiones materiales, la concepción de la persona hecha a sí misma y la idea de América como el país de las oportunidades. Sólo que detrás del mito se esconde una realidad contradictoria que va revelando sus propios claroscuros a poco que la exploremos. De esta forma, tras las puertas con adornos navideños de Wisteria Lane se ocultan ex-convictos, defraudadores, asesinos, mujeres fatales y adolescentes peligrosos. En este contexto se mueven las protagonistas de *Mujeres desesperadas*, trasuntos de la madre de Cherry, quien le demostró a lo largo de su juventud que incluso las amas de casa modelo tienen momentos de soledad, miedo y desesperación rayana en la locura.

Si hacemos caso al dramático inicio de la serie, la más desesperada de todas las habitantes de Wisteria Lane sería Mary Alice Young, que se suicida pegándose un tiro en el salón de su perfecta casa, destrozando la armonía familiar. Una vez muerta, ella será la narradora omnisciente de las historias de sus amigas, y su voz en *off* guiará al público espectador en cada uno de los capítulos. Esta original estrategia, que en este caso empodera a una mujer como sujeto central de la historia, tiene ecos evidentes de la espléndida *American Beauty*, en la cual Lester Burnham va desvelando la verdad de su propia frustración y sus últimos días de vida tras ser asesinado de un tiro en la nuca. En ambos productos se construye la ilusión de que después de la muerte el sentido de la vista y la capacidad de percepción se agudizan, y la persona fallecida puede ver con mayor claridad cosas que en vida le resultaban confusas, o para las que no había tenido tiempo en su ir y venir cotidiano. Así, Mary Alice comenta al prin-

⁸ Las siglas WASP significan en inglés *White Anglo-saxon Protestant*, y se refieren a la clase dominante en los Estados Unidos, que se retrata de forma crítica en textos literarios como *El Gran Gatsby* o *El guardián entre el centeno*, con gran ironía en películas como *American Beauty* o *El club de la lucha*, y mezclando humor y drama en series de televisión como la que aquí nos ocupa.

cipio de la primera temporada de *Mujeres desesperadas* cómo tras matarse es capaz de percibir la infelicidad de su amiga Gabrielle, enterrada bajo montones de joyas y coches de lujo (cap. 2); destaca cómo desde el más allá ya no se le escapa la mirada de miedo de la fría Bree, cuyo mundo se viene abajo cuando su marido Rex le anuncia su deseo de divorciarse (cap. 3); se compadece y acompaña a Lynette en sus episodios de madre agobiada, llegando a ofrecerle una pistola para acabar con la pesadilla... en un sueño (cap. 8); y se acerca con sensibilidad a Susan desde la tumba cuando ésta descubre que no existe la hija perfecta, al descubrir a la adolescente Julie besándose con el problemático hijo de Mary Alice, Zach (cap. 13). El punto de vista de esta mujer sensata y aparentemente feliz es el eje organizador de la trama de la serie, aunque ni siquiera ella misma quedará libre de ser reconsiderada y estudiada con lupa, incluso después de muerta. A lo largo de la primera temporada, sus amigas descubrirán como la Mary Alice de Fairview era en realidad Angela, de Utah, que fue capaz de asesinar con tal de quedarse con un bebé (Dana/Zach) que había comprado a una mujer drogadicta (Deirdre) y que ya consideraba su propio hijo. El último capítulo de la primera entrega revela la vacuidad y desesperación de la vida de Mary Alice cuando no tenía descendencia, y cómo el bebé Dana (al que ella rebautizó Zach al mudarse a Fairview y cambiar también su propia identidad) llevó la luz a su existencia.

Precisamente el tema de la maternidad es uno de los fundamentales en la construcción del texto televisivo que aquí analizo, con otros como la relación entre mujeres (competición, amistad), la vida de pareja o el rol de las amas de casa frente al de las mujeres profesionales. Junto con diversos asuntos secundarios, estos cuatro pilares constituyen la base temática de la serie. Cada capítulo -casi todos bautizados con títulos de canciones de Stephen Sondheim- tiene un tópico concreto que se explicita en la narración de Mary Alice, y el conjunto, a través de las tramas cómicas y de los misterios oscuros de la parte dramática, ofrece al espectador/a una visión amplia de la vida en Wisteria Lane, con sus luces y sus sombras. Todo ello salido de la imaginación de un escritor homosexual que sorprendentemente ha logrado lanzar al estrellato a un grupo de amas de casa desesperadas. Su habilidad para escribir papeles femeninos

creíbles e interesantes se ha comentado casi tanto como la del español Pedro Almodóvar, y él mismo la reconoce al explicar que “como hombre gay no miro a las mujeres como objetos sexuales. Espero de ellas humor, inteligencia, ingenio... Las escucho de forma diferente porque no tengo motivaciones ocultas”. Las actrices para quienes escribe en la actualidad destacan su capacidad para conectar con las preocupaciones y los sueños de las mujeres y para crear papeles de madre realistas y complejos. Felicity Huffman y Eva Longoria concluyen con ironía que Cherry “tiene una vagina en el cerebro”.⁹

Tal vez ésa sea la razón por la que el escritor ha creado a una mujer como Bree Van de Kamp: la madre perfecta que resulta no serlo tanto. Bree es la única del grupo de amigas que siempre ha sido ama de casa. No ha conocido el mundo profesional más que en los actos sociales a los que ha asistido como “consorte” de Rex, un médico brillante con hábitos sexuales desconcertantes para ella (en el capítulo 19 confiesa que disfruta “siendo dominado”). La Bree adulta deja entrever una niña educada con enorme disciplina, en valores muy tradicionales y con una función clara en la vida: ser la esposa y madre que todo hombre sueña... o no. El problema llega cuando este rol se convierte en una obsesión, llevándola a tener una casa impoluta en la que parece que no vive nadie y donde cada noche se cenar platos de alta cocina a la luz de las velas; una relación de pareja absolutamente previsible y aburrida en la que la pasión brilla por su ausencia; y unas formas maternas represivas que consideran la homosexualidad de su hijo una perversión y la prudencia de su hija al comprar anticonceptivos un pecado punible y una indecencia.¹⁰ Es lo que Madonna Kolbenschlag denomina el Síndrome de la Bella Durmiente, sufrido por mujeres que, educadas en la pasividad y el rol de sirvientes sempiternas de un varón -ya

⁹ En “Behind the Scenes”.

¹⁰ También aquí se encuentran reminiscencias de *American Beauty*, donde Carolyn, la mujer de Lester, obliga a su familia a cenar platos delicados con velas y música de fondo (que el protagonista y su hija llaman “hilo musical de ascensor”), duerme cada noche en una cama sin el menor rastro de pasión sexual y no es capaz de entenderse con la adolescente Jane, que se esfuerza por parecerse lo menos posible a su madre.

sea como esposas, como empleadas o como religiosas en servicio a Dios (1993: 39), necesitan buscar vías de escape, entre las que la autora destaca algunas que pueden aplicarse a Bree, como la hiperactividad, el fanatismo religioso, las jaquecas y los fetichismos de limpieza (1993: 40). A lo largo de la serie Bree se revela como ferviente cristiana, republicana, amante de las armas (es miembro de la Asociación Nacional del Rifle, y el tacto de un revólver parece excitarla más que una caricia), homófoba, antiabortista (“pro-vida” en la terminología estadounidense) y, por sobre todas las cosas, guardiana de las apariencias. Ella lleva al extremo la afirmación de su creador cuando confiesa estar fascinado por las fachadas.

Como todas las mujeres de la serie, Bree da cuerpo a una desesperación concreta: la que proviene de una crisis nada extraña para las mujeres sin trabajo remunerado cuando entran en la cuarentena, que les hace cuestionarse si el “dulce hogar” no es más amargo de lo que parecía. Carmen Sáez Buenaventura, en su libro *¿La liberación era esto?*, apunta cómo las mujeres que, al igual que la Bree de la ficción, han renunciado a sí mismas para darlo todo al hogar (marido e hijos/as), encuentran en la mediana edad que:

“va tomando cuerpo, poco a poco, a partir de momentos, detalles, tensiones y desencuentros repetidos, un malestar mezcla de nostalgia, atonía, rachas de mal humor, tristeza, crispación o resentimiento que va ocupando espacio de manera informe, pero amenazando con llenarlo todo, sin que le sirvan como paliativos una descendencia y un marido sanos, un hogar cómodo, una economía estable y suficiente e imágenes de mujeres similares en edad y ocupaciones a las suyas, como protagonistas felices de películas, vídeos o anuncios publicitarios donde se las alaba por su sensatez y resistencia, acomodándose a y cubriendo las necesidades o caprichos, veleidades e insensateces de otros miembros del conjunto familiar, además de tener el buen gusto y el acierto de consumir los productos para el hogar de un ama de casa, que sabe lo que hay que hacer para conservar, mejorar, embellecer y hacer grata la existencia de cuantos la rodean. (1993: 165)”

De esta manera, la Sra. Van de Kamp se va dando cuenta, a lo largo de la primera temporada de la serie, de que su hijo y su hija no han salido exactamente como ella esperaba y de que su exceso de celo y de atención a los detalles ha conseguido repugnar a Rex hasta el punto de desear abandonarla. Capítulo a capítulo, Bree se tragará sus sentimientos, levantará el muro defensivo del “todo va bien” y pondrá, como ella misma dice en el capítulo 14 a propósito del adulterio de Rex (a quien descubren esposado a la cama de una vecina prostituta tras sufrir un infarto), “los sentimientos en una cajita imaginaria”, para poder seguir adelante. Su lenguaje corporal y su vestuario, perfectamente acordes uno con el otro, serán los signos externos de ese esfuerzo por mantener el orden y las apariencias, pase lo que pase. Su estrategia de defensa fundamental será el trabajo doméstico: en plena crisis de pareja, acudiendo al consejero matrimonial, se empeñará en coserle un botón a éste antes de discutir su actitud ausente durante el coito (capítulo 2); durante un arranque de pasión de Rex, al que ha seducido con ropa interior sexy en el motel donde se aloja durante una de sus separaciones temporales, no puede reprimir interrumpir el acto para recoger un sándwich grasiento que amenaza con manchar la moqueta; mientras Rex se esfuerza por respirar tras un segundo infarto en su casa, ella hace la cama hasta dejarla sin una arruga, incapaz de salir de casa con esta tarea sin hacer; finalmente, al oír el anuncio de la muerte de su marido a través del teléfono, se sienta a sacar brillo a su cubertería de plata. Sólo entonces, al final de la temporada y tras mucho sufrimiento silencioso, se rompen sus defensas y, sin compañía ni consuelo en su enorme salón, llora y grita con el corazón desgarrado.

El origen del comportamiento obsesivo-compulsivo de Bree se descubre al público en el capítulo 5. Sola como tantas veces en su enorme casa, padeciendo por su divorcio y comenzando a experimentar el Síndrome del Nido Vacío al intuir que Andrew y Danielle van a dejarla, decide invitar al joven Zach para recordar a Mary Alice durante una buena cena casera. En una secuencia que hace que nos preguntemos quién de los dos está más desamparado, la Sra. Van de Kamp y el huérfano Zach Young comparten sus penas y sus recuerdos, y Bree narra lo que ocurrió la noche en que murió su madre: era Navidad, y su familia estaba al calor del hogar, cantando

y disfrutando del árbol adornado a la perfección. Su madre salió a buscar algo a la calle y de pronto se oyó un frenazo. Atropellada, la mujer murió al instante. Cuando todo hubo pasado, el único resto de la tragedia era una enorme mancha de sangre sobre el pavimento. La pequeña Bree sintió la necesidad de salir a limpiarla, para borrar así la huella de la partida definitiva de su madre. El sentimiento de paz y bienestar que eso le provocó fue el principio de muchas otras tareas de limpieza, de retirada de restos de naufragios personales y familiares y de deseos de borrar todo lo feo de este mundo para que los suyos estuvieran a salvo.

El estereotipo del ama de casa obsesiva que encarna Marcia Cross en la ficción se encuentra en otros productos culturales recientes. Posiblemente el que conecte más directamente con la construcción de Bree como personaje, tanto en los comportamientos como en la estética, sea la película *Las mujeres perfectas*, un *remake* de la original *The Stepford Wives* realizado en 2004 por Frank Oz. En ella, al igual que en *Mujeres desesperadas*, encontramos una ácida crítica a la vida en los barrios residenciales norteamericanos: “Aquí, los fundamentos del Sueño Americano son cuestionados -¿qué hay en realidad detrás de las cocinas relucientes y de los céspedes immaculados de tantas ciudades estadounidenses?” (Goldstein & O’Neill, 2005: 8; *traducción mía*). Con un humor negro y ciertas (aunque no suficientes) dosis de conciencia de género, se cuenta la historia de una comunidad en la que las mujeres son absolutamente perfectas según los parámetros tradicionales y lo que Betty Friedan llamaba “la mística de la feminidad”: delgadas, bellas, sonrientes, amas de casa dedicadas, amantes dispuestas a todos los deseos del marido, buenas madres, estupendas cocineras y vecinas atentas. Con todo... altamente sospechosas. El misterio de tanta perfección queda al descubierto tras la rebelión de Joanna, una ex-ejecutiva de la ciudad que se niega a adaptarse al opresivo modelo de “ángel del hogar”. Resulta que las mujeres son mitad humanas, mitad robots programados al antojo de sus dueños-maridos, que aceptan gustosos vivir en una sociedad artificial donde no hay lugar para voces discordantes. La letra pequeña de la película es que estos hombres, mediocres en su vida profesional y sexual antes de encontrar la solución robótica a sus problemas, “se están vengando de sus es-

posas porque tienen más éxito, porque ellos se sienten humillados y rebajados a una posición inferior cuando están con ellas” (Goldstein & O’Neill, 2005: 35; *traducción mía*).

La película de Oz -que, por cierto, termina por culpar a una mujer de toda la trama de las *cyborgs*- juega de forma muy evidente con los estereotipos, relacionando la imagen de la mujer rubia, esbelta y sumisa con la perfecta casada, asociando el color negro y la fealdad con el prototipo de feminista urbana (encarnado por Bette Midler en la versión de 2004) y llevando al extremo el retrato simplificado y discriminatorio del *gay* judío, intelectual y afeminado de Nueva York (un Roger Bannister amaneradísimo, lejos de su interpretación del obsesivo George en *Mujeres desesperadas*). Paralelamente, Marc Cherry ejerce en su serie la tendencia feminista posmoderna que Rosi Braidotti explica como “llevándolo al extremo, lo haces reventar”: con Bree va hasta los límites de la feminidad tradicional en lo físico, lo psicológico, lo doméstico y hasta lo sexual, para revelar la trampa del estereotipo en toda su crudeza. Y es que la Sra. Van de Kamp, a pesar de la envidia de sus vecinas y la admiración de los maridos de éstas, no es feliz en su dulce (?) hogar.

Otro ejemplo de protagonista en crisis en razón de su papel de madre es, obviamente, Lynette Scavo. Mujer que ha conocido el éxito profesional y renunciado a él para dedicarse a sus cuatro criaturas, este personaje está en el estadio vital que Sáez Buenaventura explica con el siguiente dilema: “Los hijos, ¿satisfacción o carga?” (1993: 173). Atada a un hogar permanentemente caótico gracias a Porter, Parker y Preston (más un bebé niña que no contribuye demasiado al desorden, pero también consume tiempo y energías), Lynette se pasa la primera temporada de *Mujeres desesperadas* luchando contra su propia insatisfacción. Nunca duda del amor hacia sus tres hijos y su hija, pero en ocasiones cae derrotada ante sus propias expectativas. A lo largo de 23 capítulos el público la verá arrastrando a toda su prole al supermercado, al gimnasio, a fiestas y reuniones sociales y, de vez en cuando, a la oficina donde trabaja su marido para echar un ojo a sus compañeras. La autoestima de Lynette se verá minada por la imposibilidad de desplegar una feminidad sexual y atractiva para su pareja, no marcada por los rasgos de madre de

familia numerosa (la ropa sucia de babas y comida de bebés, el pelo siempre revuelto por las prisas, la ausencia de maquillaje...), por lo que ella percibe como sus fracasos como ama de casa y cuidadora y por la sensación de echar de menos un mundo en el que ella era la que tenía el poder, la garra y la capacidad de decisión. Uno de sus peores momentos llega en el capítulo octavo, cuando tras semanas tomando la medicación de sus hijos hiperactivos para mantenerse despierta, termina sufriendo un colapso total.

En su periplo por los mares de la maternidad múltiple, Lynette se enfrenta a un ejército enemigo muy numeroso: otras madres con las que competir, modelos de ama de casa del vecindario que los hombres admiran, suegros machistas que maleducan a sus pequeños, enfermedades que se multiplican, gastos que no dejan de crecer, dificultades para encontrar buenas canguros o buenos colegios, etc., y cuenta con un solo batallón a su favor: su marido Tom, que está enamorado de ella y adora a los niños, pero que en ocasiones pierde de vista su sacrificio y su trabajo interminable como madre a tiempo completo;¹¹ y sus amigas, que se quedan con los niños sin previo aviso y que la apoyan de forma incondicional en sus momentos bajos. Así, tras su crisis con las drogas para el Síndrome de Atención Deficiente, Susan y Bree van “al rescate” de Lynette asegurándole que también ellas pasaron por lo mismo, reforzando su autoimagen como madre y asegurándole que todo merece la pena (cap. 8).

Relacionado con su rol de madre autoimpuesto, en el análisis del personaje interpretado por Felicity Huffman hay que tener en cuenta la dicotomía mujer-madre/ mujer-profesional y la cuestión de la conciliación de la vida familiar y laboral, que parece seguir siendo imposible de facto incluso en los países más desarrollados del mundo. Si echamos un vistazo a los datos de España, encontraremos que el cuidado (de hijos e hijas, personas dependientes y ancianas,

¹¹ De hecho, en la segunda temporada de la serie los papeles se intercambiarán, con Tom quedándose en casa como cuidador a tiempo completo, y llegarán los conflictos porque él no hará bien su papel. Lynette se verá sorprendida por la trampa de la doble jornada a pesar de las buenas intenciones iniciales de su marido.

etc.) “recae en las familias, y dentro de las familias, en el 84% de los casos en las mujeres, pues el reparto entre mujeres y hombres sigue prácticamente inalterado” (San José, 2004: 8). Los casos de profesionales como Lynette, por lo tanto, que toman la decisión (más o menos libre, más o menos forzada por las circunstancias) de abandonar su puesto de trabajo para dedicarse al hogar veinticuatro horas al día, siete días a la semana, no son tan raros, sobre todo en contextos como el estadounidense, donde el sector público y las ayudas familiares dejan bastante que desear, y donde el discurso reactivo de vuelta al hogar ha tomado fuerza en las últimas décadas.

Marc Cherry insiste en la idea de que Lynette es el *alter ego* en la ficción de su propia madre cuando él y sus hermanos eran pequeños, tratando de llevar un poco de orden a un mundo desbaratado en el que el padre está casi siempre ausente (el Sr. Cherry estudiando en otra ciudad; Tom Scavo en la carretera por cuestiones de trabajo). Sea como fuere, Lynette es tal vez el personaje con el que mejor se identifican las espectadoras-madres, y la actriz que la encarna así lo reconoce en varias entrevistas. La novedad del discurso de *Mujeres desesperadas* es que pone en primer plano una cara de la maternidad que ha estado ausente durante siglos: aquélla que nos obliga a reconocer que el papel no es fácil de interpretar, que no sólo comporta satisfacción, sino muchas frustraciones, no siendo tan idílico como los subtextos oficiales nos han hecho creer a las mujeres.

Como explica Mario García de Castro en su libro *La ficción televisiva popular*, las series de creación de la pequeña pantalla cumplen “un papel conservador en el terreno moral y de las costumbres al uso, ya que sus planteamientos no suelen arriesgar normalmente juicios críticos o excéntricos, o poner en tensión los valores vigentes” (2002: 19). En este sentido, las series tradicionales ofrecen una imagen idealizada de la maternidad como el *locus* de mayor realización personal para las mujeres y un estado sin razones para la crisis. Pensemos por ejemplo en la bien conservada y siempre paciente Lucía (Belén Rueda) de *Los Serrano*, para la que no hay problema demasiado grande, en las madres abnegadas, cuidadoras voluntarias de las series centradas en tramas médicas y hospitalarias, en

las madres-maestras de productos contruidos alrededor de la educación como *Compañeros*, o en las sempiternas madres sonrientes de familia numerosa de clásicos americanos como *La tribu de los Brady*. En el otro extremo, algunas teleseries han presentado madres “desnaturalizadas”, que no cumplen con su deber y son causa de mofa en los guiones (como la estrafalaria y materialista Peggy de *Matrimonio con hijos*), o que llevan sus impulsos posesivos al extremo, convirtiéndose en matriarcas abusivas, como la malvada Angela Channing de *Falcon Crest*.

En este sentido, *Mujeres desesperadas* abre la puerta a nuevos aires en la creación de las imágenes realistas y la deconstrucción de los mitos sobre la maternidad. Lynette Scavo no esconde el lado oscuro del rol que ha elegido, y permite a las espectadoras que no alcanzan el estatus de “madres perfectas” que hasta ahora se les ha vendido pasar por un proceso de identificación con el personaje, creando con él unos lazos psicológicos que tendrán como consecuencia una fidelidad a la serie y, posiblemente, una mejora en su propia autoestima. A pesar de la distancia en lo físico (todas las protagonistas tienen una imagen que se adapta a los cánones de belleza occidentales) y en lo económico (su estatus financiero muy pocas veces se encuentra amenazado, con la excepción de Gabrielle y las actividades “peculiares” de su marido), las espectadoras medias de varios países del mundo ven a las protagonistas de la serie, y muy especialmente a Lynette, como a mujeres “como todas las demás”, lo que encierra parte de la clave de su éxito (Álvarez y Ortega, 2006: 48).

Frente a los dos tipos de madre encarnados por Bree y Lynette, en *Mujeres desesperadas* aparece Gabrielle Solís, una latina despampanante y sensual, que se niega a tener criaturas desde antes de casarse con su marido Carlos.¹² Según ella misma revela en uno

¹² La etnia de la pareja Solís parece no ser un tema importante en la serie. Nunca se alude a su condición de latinos, y ninguno de los dos habla de su cultura como algo importante ni utiliza el español como vehículo de comunicación (sólo Carlos, en uno de sus arranques violentos, amenaza al amante de Gabi con un clarísimo “¡ite voy a matar!” en español en el original). Sin embargo, tal vez deberíamos plantearnos por qué Carlos Solís es el único de todos los criminales de Wisteria Lane que pisa la cárcel a lo largo

de los capítulos iniciales, antes de su matrimonio hicieron un trato: nada de bebés. Cuando Carlos habla de “renegociar los términos de ese trato” con el argumento de que un hijo o hija traería continuidad, solidez y un sentido a sus vidas, Gabrielle responde iracunda: “No vamos a renegociar mi útero” (cap. 8). El objetivo de Gabrielle en la vida parece ser fundamentalmente *tener* cosas. Ella misma se define como materialista (cap. 16), egoísta y centrada en sus propias necesidades (cap.20). Viene de una familia pobre, sufrió abusos de su padrastro, pasó estrecheces y vergüenza por carecer de algunas facilidades en su infancia y juventud, y su máxima obsesión es ser cada vez más rica y, además, parecerlo. Compra joyas y automóviles de gama alta sin pensárselo dos veces, y su idea de atención marital parece ser que Carlos le traiga regalos caros tras días de ausencia por motivos de trabajo. Durante sus discusiones con él a propósito de la maternidad, insiste: “No permitiré que destruyas mi estilo de vida” (cap. 12); y mientras habla con su amante John, jardinero de profesión, de la posibilidad de que él sea el padre de un bebé no deseado que llega al final de la temporada, se reafirma en sus convicciones: “No quiero ser pobre pero feliz... ya he probado a ser pobre y ¿sabes qué? no era nada feliz” (cap. 13). Para Gabrielle la posibilidad de ser madre significa una pérdida de libertad que no desea (aunque en la segunda temporada parece replanteárselo por varias razones), y el pánico a volver a una situación económica desfavorable le mueve a la manipulación y el engaño.

La razón de la desesperación particular de Gabrielle es que en un momento determinado se da cuenta de que quería las cosas equivocadas y de que en su vida “falta algo, pero no sé qué es” (cap. 9). Siempre que ha tratado de compartir su malestar con Carlos, éste ha minimizado sus sentimientos y le ha recomendado soluciones materialistas: “Vete a un balneario, vete de compras” (cap. 3); así

de la serie, a pesar de que otros han cometido delitos más graves que el suyo. Desde el punto de vista de la sociedad norteamericana, Carlos Solís se ajusta físicamente y por vinculación étnica a uno de los dos grupos más demonizados en el inconsciente colectivo: los afroamericanos y los hispanos. Además, su machismo y su violencia hacia Gabrielle se ajustan también al estereotipo de “macho” latino que se encuentra en la imaginaria compartida por una mayoría de la sociedad estadounidense.

que Gabrielle, según cuenta la narradora omnisciente a lo largo de varios capítulos, ha buscado consuelo en brazos de su jardinero. A pesar de que en la serie se la critica mucho por su aventura con John (lo hacen Susan, su suegra, la madre de John, el sacerdote y otros personajes), Mary Alice nunca la condena desde su posición privilegiada en el “más allá”; más bien comprende su soledad y trata de justificar su comportamiento, en un ejercicio de sororidad ciertamente sorprendente, especialmente teniendo en cuenta la clase de vecindario que es Wisteria Lane.

Hay dos estrategias clave en la construcción del personaje de Gabrielle a lo largo de la primera temporada de *Mujeres desesperadas*: la reificación y su subsiguiente subversión. Dentro del texto televisivo de la serie, Gabi es la prueba de que la mirada del espectador/a tradicional sigue siendo codificada como masculina, como ya decía Laura Mulvey en sus conocidos estudios sobre el cine de Hollywood. Tanto su marido como su amante, varones de la ficción con los que el espectador se puede identificar, la tratan como a un objeto (algo que poseer, algo que mirar, algo que desear) y ella misma termina por asumir temporalmente ese estereotipo derivado de su extraordinaria belleza, que cultiva constantemente mediante ejercicio, cosméticos exclusivos y tratamientos varios. Las actividades más recurrentes de este personaje en la serie son: salir a correr por el barrio, ir de compras, retocarse el maquillaje, arreglarse y pintarse las uñas, hacer yoga y hablar con sus vecinas. Desde que abandona su profesión de modelo para casarse no se le conoce ninguna actividad productiva, y su mayor logro es conseguir la atención de los hombres con los que se cruza. Dedicada por completo al rol de “señora de” (ni siquiera al de ama de casa, puesto que tiene servicio que hace las tareas por ella), Gabrielle termina por interiorizar su condición de objeto: “Carlos no me adora a mí. Adora poseerme” (cap. 9).

Sin embargo, a lo largo de la trama en la que se ve envuelta por culpa de las actividades delictivas de Carlos, Gabrielle se revela como una mujer-sujeto inteligente, capaz de conseguir lo que quiere a base de ingenio y astucia. A pesar de que en ocasiones utiliza su físico para solucionar situaciones comprometidas (como cuando consigue que un desconocido la invite a cenar tras intentar pagar con una tarjeta

que ha sido bloqueada por su marido; cap. 19), la narración, enfocada desde la perspectiva de Mary Alice Young, nunca la presenta como un personaje puramente negativo. Es cierto que posee algunos de los rasgos de la *femme fatale*, como el deseo de riqueza (Belluscio, 1996: 18), la hermosura o la promiscuidad (Belluscio, 1996: 22), pero éstos se ven compensados en el conjunto de la historia por la comicidad del personaje en tantas situaciones (una verdadera “fatal” jamás segaría el césped vestida de lentejuelas ni haría la colada en el *jacuzzi*), por la relación de amistad con las vecinas (nunca falta a una reunión de los martes; apoya a Susan en sus avatares con Mike; comparte con Bree las noches de hospital tras el infarto de Rex...) y por su soledad y el maltrato que en ocasiones recibe de Carlos, que llega a agredirla físicamente en el capítulo 21.

Si bien Gabrielle sería, en principio, la personificación del término negativo en la dicotomía virgen/puta que aún prevalece en la cultura occidental, su personaje no llega nunca a condenarse del todo, puesto que muestra al público algunos rasgos de bondad, siempre gracias al empeño de Mary Alice por mostrar las verdades poliédricas de sus amigas y vecinas. Así, por ejemplo, en el capítulo 8, la bella Sra. Solís purga su culpa de adulterio y ocultación lavando el cuerpo inerte de su suegra, en coma en el hospital. Más adelante, en el capítulo 10, confiesa que, aunque la casa está vacía porque sus bienes han sido confiscados por el FBI, sólo hay una cosa que realmente echa de menos: a Carlos. Cerca ya del final de la temporada, en el capítulo 21, su decisión de convencer a su esposo de que el bebé que espera es suyo aunque pueda ser de John viene dada por el deseo de darle al pequeño/a todo lo que una familia del estatus de los Solís puede ofrecer. En esa entrega se enfrenta a John con su argumento más contundente: “Carlos puede proveer, tú no. Déjame asegurarme de que no crezca pobre como yo”. Con todo, nunca tendrá ocasión de hacer buenas sus palabras, ya que en la segunda temporada perderá el bebé tras la agresión de un vecino misterioso (que dejará de serlo tanto a medida que los secretos de los Applewhite se vayan revelando).

Susan Mayer es la cuarta amiga que sobrevive a Mary Alice y cuya historia nos cuenta la difunta. Las tramas en las que se ve inmerso

su personaje también aglutinan los temas fundamentales que aquí se han apuntado: Susan es una madre divorciada, profesional (aunque trabaja en casa), amiga de sus amigas y con muchísimos problemas de pareja. Es quizá la protagonista cuya faceta cómica más se explota, llegando a veces a la exageración. Es torpe, algo gafe y con una especial habilidad para decir y hacer las cosas equivocadas en los peores momentos. A pesar de su edad, es una mujer llena de inseguridades a las que los personajes más “malvados” de la serie (su rival Edie o su ex-marido Karl) no dudan en dejar en evidencia constantemente, y su destino al final de la primera temporada es posiblemente el más incierto de todos.

Desde el punto de vista de la maternidad, Susan vive en un mundo al revés. Separada de un esposo adúltero y conviviendo con una adolescente, se encuentra en demasiadas ocasiones incapacitada para ejercer su rol, y los papeles entre ella y Julie a menudo se subvierten. La hija -que sólo en una ocasión en toda la temporada le reprocha su comportamiento inmaduro (cap. 10)- es quien se preocupa de las citas de su madre con el atractivo fontanero Mike Delfino, la que le elige la ropa para sus noches de pasión, y la que toma algunas de las decisiones importantes sobre sus vidas. Su rencor hacia Karl y su apego a las fantasías del príncipe azul convierten a Susan en una mujer bloqueada, disfuncional desde algunos puntos de vista y extremadamente graciosa desde otros. Sus amigas la protegen constantemente, y el hombre al que ama aprende a pasar por alto sus torpezas y a apreciar su creatividad, curiosidad y buenas intenciones como parte de su atractivo.

Igual que sucedía con Bree Van de Kamp, la causa primera del comportamiento de Susan Mayer se explica en la serie a través del personaje de su madre. Sophie Mayer es una mujer madura que se niega a envejecer, desesperadamente romántica (se ha casado cuatro veces) y tan patosa y desafortunada como su hija. Ésta, que observa impotente las sucesivas equivocaciones sentimentales de Sophie, padece en la serie de lo que Madonna Kolbenschlag denomina Síndrome de la Repetición, es decir, el deseo profundo de no parecerse a su progenitora para no sufrir su mismo destino en la vida (1993: 75). Sin embargo, las dos están atrapadas sin remedio

en la red del amor romántico y sus mitos. Ambas esperan que un héroe salido de uno de las historias para niños/as que Susan escribe e ilustra llegue para rescatarlas de su existencia sin pareja, dándole así sentido a una vida de medias naranjas a la deriva. El problema es que el príncipe azul que Susan ha elegido se desliza continuamente entre los roles de héroe y villano a lo largo de toda la primera temporada de la serie, impidiéndole disfrutar del cuento en toda su plenitud.

Mike es el objeto de deseo de Susan, y las dudas de ésta sobre su honestidad y sus intenciones actúan como elementos de aceleración o desaceleración de la trama, en un movimiento pendular que marca el ritmo de la narración. La historia del fontanero con un pasado oscuro está íntimamente ligada a la de Mary Alice, y su presencia se volverá cada vez más importante en el proceso de desentrañar el misterio de su suicidio, que Susan está empeñada en llevar hasta el final por fidelidad a su amiga. Ella es, de todas las mujeres de Wisteria Lane, la que parece más capacitada para la invención, el complot y los misterios. Es coherente con su profesión de escritora y dibujante (a la que se le presupone imaginación y fantasía) que sea ella quien mueva los hilos de la vida secreta de los Young; y es igualmente lógico que se la presente como creadora de cuentos infantiles, teniendo en cuenta su socialización en la feminidad tradicional, el culto al romanticismo y la fe ciega en que cada ser humano está abocado a encontrar a su complemento perfecto en esta vida. Como ella misma dice con resignación en el capítulo 5, “un hombre me sonríe tres veces y yo ya estoy comprando la vajilla para la boda”. En Susan se funden con humor e ironía *El patito feo*, *Blancanieves* y *La Bella Durmiente*.

Por otro lado, y mirándolo desde un ángulo distinto, se encuentra que el potencial de subversión del personaje de Susan Mayer en *Mujeres desesperadas* viene dado por la cuestión de la mirada femenina que Lidia Curti recupera para el análisis feminista en su artículo “What Is Real and What Is Not”. En él, esta autora recuerda que la propia existencia de una mirada femenina se ha olvidado en los Estudios Culturales debido a la asunción generalizada de que el placer (?) de las mujeres no podía sino derivarse de observar y observarnos

con culpabilidad a través de los ojos de los varones (1992: 143) -la mirada del *mainstream* narrativo que identificaba Mulvey en el cine clásico. Curti reivindica a la mujer-sujeto con mirada propia, que aquí podemos trasladar al estudio del personaje de Susan en la serie. Si bien es cierto que sus impulsos románticos vienen dados por una socialización marcada por las estructuras tradicionales de los cuentos de hadas, no es menos verdad que su “despertar” (à la Edna Pontellier en la novela de Kate Chopin) tras meses de letargo y de ira por su divorcio, está provocado directamente por la visión del cuerpo semidesnudo de Mike Delfino. El fontanero se convierte, a lo largo de la serie, en un objeto de deseo intratextual para Susan y su rival confesa, Edie Britt, así como en uno extratextual para las propias espectadoras de la serie, en la cual los personajes masculinos son secundarios, prescindibles y mirados con ventaja desde la óptica de las mujeres que les rodean. De hecho, algunos reportajes sobre *Mujeres desesperadas* recogen las quejas de los actores que (por una vez) dicen estar peor pagados que sus compañeras (Álvarez y Ortega, 2006: 50) y ser conscientes de que, como hombres, pueden desaparecer en cualquier momento de la trama, porque las importantes, en realidad, son ellas.¹³

Para terminar con el análisis de los personajes protagonistas de la serie que nos ocupa, vemos que, si hay una mujer desesperada que ha ido ganándose a pulso un hueco en la trama de la serie y en la atención del público espectador, ésa es Edie Britt.¹⁴ Concebida como personaje secundario en un principio, esta rubia explosiva ni siquiera aparecía en algunos de los capítulos de la primera temporada (ej: 15, 19). Sin embargo, ha cobrado poco a poco un mayor protagonismo, hasta pasar a ser casi un personaje principal. De elemento extraño en la comunidad, Marc Cherry la ha transformado en

¹³ Véanse entrevistas con los actores en el material ya citado “Behind the Scenes”.

¹⁴ Sería muy interesante, pero imposible hacerlo aquí por cuestiones de espacio, analizar con detalle algunos de los personajes femeninos secundarios, como la venenosa Marta Huber o su sincera hermana Felicia, la solitaria y cascarrabias Señora McCluskey, la perspicaz Mamá Solís o la divina Maisy Gibbons, ama de casa por las mañanas, madre dedicada por las tardes y prostituta de lujo por las noches.

parte integrante de los misterios de Wisteria Lane y casi en miembro del grupo de amigas de Mary Alice. En el capítulo 12, a cambio de no acusar a Susan de un incendio en su casa (provocado por la torpeza de ésta al principio de la serie), Edie exige ser invitada a los martes de póquer, y empieza a asistir a las reuniones. El precio que pone a su silencio revela hasta qué punto esta bella agente inmobiliaria se encuentra sola tras una vida entera sin amigas debido a la competición por los hombres.

Junto con sus respectivas “desesperaciones”, la tensión entre sororidad y competición es posiblemente lo que mejor define a este grupo de mujeres de la ficción. En una típica estructura triangular (tradicionalmente conflictiva en la literatura, el cine, etc.), Edie y Susan se enzarzan en una guerra sin cuartel por los favores de Mike, que acaba eligiendo a la morena encantadora y dejando a Edie libre para coquetear con los obreros que le reconstruyen la casa, con su contratista, e incluso con el ex-marido de Susan, Karl. Edie empieza así la temporada como factor perturbador de la paz del barrio, como no-amiga de Susan, Bree, Lynette y Gabrielle. Sin embargo, con el tiempo y algunas charlas cara a cara sobre el valor de la amistad y la solidaridad entre mujeres (cap. 16, por ejemplo), aprende a integrarse en las rutinas del grupo, si bien su deseo de sobresalir en belleza y sensualidad nunca desaparece. Como afirma rotundamente Susan en el capítulo 2: “Edie es carnívora”.

Otras tensiones competitivas que tienen que ver con la socialización femenina tradicional se observan en la serie incluso entre las propias amigas de Mary Alice. Así, Lynette confiesa en el capítulo 7 sentirse totalmente frustrada de tener que vérselas cada día “con las Bree Van de Kamps del mundo”, con sus casas de ensueño y sus comidas macrobióticas, cuando a ella le pueden las tareas domésticas y los hijos/as. Igualmente, Gabrielle se empeña en destacar ante las miradas masculinas vistiéndose siempre de la forma más llamativa, y mantiene constantes luchas de poder con su marido, con su amante y hasta con su criada Yao Lin, quien llega a decirle a la cara con orgullo de mujer trabajadora: “Vd. no es mejor que yo. La única razón por la que tiene algo en esta vida es porque es guapa” (cap. 14). Bree, por su parte, compite en silencio con todas sus vecinas

por tener el césped más verde, dar las mejores fiestas y mantener la mejor imagen de familia *WASP*, dándose a conocer en toda la ciudad “por su cocina, por coser su propia ropa, cultivar su propio jardín, tapizar sus propios muebles...” (cap. 1).

Teniendo en cuenta la línea de sátira social y de crítica de los estereotipos que Marc Cherry realiza en su serie al poner sobre la mesa las tendencias traidoras y reduccionistas de una socialización no igualitaria en el género y sus consecuencias tanto para ellos como para ellas (madres frustradas, buenas profesionales que dejan su trabajo, esposas sumisas e insatisfechas, maridos desesperados ante tanta perfección doméstica, amantes con inclinaciones infesables...), el tema de la relación entre las mujeres y los impulsos competitivos frente al ejercicio de la sororidad activa es uno que no puede dejar de tocarse al hablar de *Mujeres desesperadas*. Porque con la escenificación de las batallas (cómicas, pero con un punto de acidez) entre Susan y Edie, las guerras no declaradas entre las madres de todos los niños del colegio privado al que asiste la prole Scavo, las puñaladas traperas entre las ex-colegas modelos de Gabrielle, etc., Cherry no hace más que poner en evidencia una trampa más de la socialización femenina; la gran pregunta que formula Nora Rodríguez: ¿Qué tiene ella que no tenga yo?

Los cuentos de hadas, la televisión, algunas religiones y hábitos educativos tradicionales muy enraizados han hecho que las mujeres nos miremos unas a otras siempre como rivales antes que ninguna otra cosa. Recordemos por ejemplo a la madrastra de *Cenicienta*, con sus hijas feas y malvadas intentando arrebatarle el príncipe a quien en realidad se lo merecía. O a otra madrastra mítica, la de *Blancanieves*, con su estribillo repetitivo: “Espejito, espejito, ¿quién es la más bella?”. O pensemos en las batallas campales entre la angelical Krystle Carrington (una rubísima Linda Evans) y la pérfida y promiscua Alexis Carrington-Colby-Dexter (la morenísima Joan Collins) en *Dinastía*. Todas ellas víctimas de lo que Rodríguez denomina muy gráficamente “el efecto harén” (2004: 18).

Tratando de sobrevivir como sujetos en un mundo que nos reifica, nos discrimina y nos exige el doble en cualquier tarea que empen-

damos, las mujeres hemos desarrollado lo que Rodríguez llama en su libro ya citado “el malestar sobrante”, que nos lleva a plantear situaciones de competitividad (2004: 35) y a vivir en un permanente estado de infelicidad y miedo a perder lo conseguido a manos de otra mujer. Esta forma de integrarnos en la sociedad actual, claramente provocada por las creencias patriarcales que tanto hombres como mujeres bebemos en nuestra educación y socialización en el mundo occidental, contribuye a la creación y el sostenimiento de estereotipos poderosos de los que aún no nos hemos librado, algunos de los cuales hemos visto aquí a través de los personajes de *Mujeres desesperadas*: la reina del hogar, la mala madre, la mujer objeto, etc.

Sin embargo, dándole la vuelta al discurso, como se ha venido haciendo a todo lo largo de este artículo para ver más allá de la pantalla de la estereotipia, existe la posibilidad de un encuentro por encima de la competición: “En efecto, casadas, solteras, pioneras, veteranas, profesionales, amas de casa, liberales, puritanas, hermanas, madres, hijas, separadas, divorciadas, viudas, feministas, no feministas, concubinas, abuelas... todas queremos ser como la sociedad quiere que seamos” (Rodríguez, 2004: 19). Esto, que puede parecer un punto de debilidad en la posición de las mujeres dentro de la cultura, tiene un potencial de resistencia implícito, en tanto en cuanto siempre queda abierta la posibilidad (tanto para personajes de ficción como para mujeres de carne y hueso) de hacer causa común y de empezar a considerar las exigencias del entorno, llegando a análisis críticos y a acciones de respuesta efectivas.

III. Recepción y resistencia: una teoría para la esperanza

En su libro *Comunicación y género* del año 93, Judy Pearson, Lynn Turner y W. Todd-Mancillas afirmaban con rotundidad que “el hecho de mirar la televisión se correlaciona positivamente con la firme creencia en los estereotipos” (366), argumento que posiblemente sea cierto en una abrumadora mayoría de los casos. Sin embargo,

teniendo en cuenta las aportaciones de los Estudios Culturales, del Feminismo y de otras corrientes recientes que tienen que ver con la diferencia y la des-centralización de los discursos, así como la existencia de organismos de control como el Defensor del Espectador o el Observatorio de la Publicidad del Instituto de la Mujer en España y otros similares en otros países, no considero descabellado pensar que se puede aún albergar la esperanza de crear un nuevo perfil de espectador/a, con capacidad crítica y potencial de respuesta a los discursos que le ofrece el medio.

En el caso concreto de la estereotipia relacionada con el género, Lidia Curti apunta hacia un posible ejercicio de subversión de la ficción tradicional: “Hay mucho que decir sobre el uso y el abuso de los estereotipos en la narrativa televisiva [...] todo puede ser leído de otra manera” (1992: 144, *traducción mía*). Es decir, si bien es cierto que una historia concreta puede estar escrita sobre la base de creencias ancestrales y de modelos trasnochados, el proceso de decodificación y lectura de la misma puede tomar formas variadas: “[L]a posibilidad de leer los estereotipos a la contra, jugando con la interacción entre ‘sentido’ y ‘sentidos’ ” (Curti, 1992: 144, *traducción mía*), está ahí, y no debe minusvalorarse.

A propósito de la recepción de las series -en especial de las telenovelas- han aparecido voces que desde el feminismo, en una línea de acción política y cultural que hunde sus raíces en Michel Foucault y otros teóricos/as del poder, reivindican la condición de espectadoras-sujetos como una situación con potencial de resistencia implícito, que sería ejercitado a través del lenguaje, el intercambio de experiencias y la conciencia de grupo que se crea alrededor de un producto televisivo determinado. De esta forma, la teórica Mary Ellen Brown habla de una lectura alternativa para los denostados “culebrones” por parte de las mujeres, re-escribiendo el valor de la conversación y la experiencia femeninas en los entornos domésticos; lo que ella denomina “comadreo”:

[E]l comadreo parece cumplir funciones específicas en la cultura femenina. Convalida el área de experiencia socialmente reconocida de la mujer. Señala contradicciones en las

conductas sociales que se presuponen institucionalmente en contraposición a lo que es la conducta social real. Brinda un entretenimiento consistente en narración. Produce una sensación de intimidad. (1997: 225)

En la misma línea, Cristina Peña-Marín destaca cómo al reunirse para ver o hablar de las *soap operas*, las mujeres “expresan y obtienen solidaridad y apoyo, pero también expanden su conocimiento estratégico, ironizan sobre las respectivas posiciones de poder de mujeres y hombres, desafían su legitimidad, etc.” (2006: 7). Siguiendo la estela de sus antepasadas, que se encontraban de forma regular para coser colchas de *patchwork*, para realizar labores de matanza, para cuidar a las personas enfermas, para tejer ropa para los bebés de la comunidad, etc., las espectadoras actuales pueden encontrar en su ejercicio de reunión alrededor de un interés común una forma de reforzar su identidad grupal, avanzando desde el ejercicio pasivo de visión y asimilación de imágenes y narrativas hacia un proceso consciente de análisis de las estructuras, situaciones o personajes de la ficción.

Con un producto novedoso, rompedor y diferente como *Mujeres desesperadas*, que se aleja por sus contenidos del modelo de teleserie al uso y que tiene lógicamente audiencias mixtas, pero que encuentra entre el público femenino sus seguidoras más fieles, la “revolución silenciosa” de las espectadoras tiene aún más opciones de llevarse a cabo.¹⁵ Si ya en su concepción inicial, según se ha visto a través de las entrevistas con sus artífices y los ejemplos de situaciones y tratamiento de personajes en la serie, es irónica, con afán rupturista y crítico, la recepción no puede menos que dejar abierta esta posibilidad.

¹⁵ Según se desprende de los testimonios de televidentes en los reportajes incluidos en los DVDs de la serie, el interés de los espectadores varones heterosexuales tiene más que ver con el físico de las protagonistas y sus andanzas amorosas que con la trama de la serie en sí o sus entresijos narrativos. Por añadidura, se hace evidente por el contenido de los cortes publicitarios (al menos los de España y EE.UU., los únicos de los que puedo hablar con conocimiento directo) que el perfil de las personas/compradoras ideales que se espera estén siguiendo la serie es eminentemente femenino, de clase media y con unos intereses de consumo concretos (cosméticos, productos para el cabello, algún coche con diseño especialmente atractivo para las mujeres, etc.).

En el contexto de la cultura posmoderna en el que nos encontramos, donde se ha postulado la muerte del autor/a y la re-conceptualización de algunos elementos fundamentales del proceso creativo, el papel clave del receptor/a del mensaje (sea éste televisivo, literario, fílmico, etc.) es ya innegable. A toda persona inmersa en un marco de comunicación y/o lectura se le presupone un rol que va más allá de la pasividad y aceptación no cuestionada del texto que se le ofrece, obligándole a convertirse en un/a agente del proceso de construcción de la significación. En la cultura occidental de hoy en día, un objeto de arte, una pieza teatral, una película o cualquier otro producto no está completo hasta que se pone en manos del público, que deberá contribuir con sus experiencias, conocimientos y actitudes a construir su significado final. Desde este punto de vista, y centrándonos en la ficción televisiva, se observa un ejercicio activo de visionado y producción de sentido(s), que según las expertas se construye como un

juego imaginativo con los roles sociales, [desplazándose] entre los diferentes papeles para observar las situaciones desde varias perspectivas, es decir, desde los diferentes sistemas de significado y valoración, que resultan así incorporados al conjunto de los recursos con los cuales comprenden [los telespectadores/as] su relación con el mundo. (Peña Marín, 2006: 10)

Poniendo ante los ojos del público de una parte del planeta a sus complejas Mary Alice, Bree, Lynette, Gabrielle y Susan, acompañadas de Edie Britt y otros complementos (femeninos y masculinos) importantes en la historia de sus vidas, Marc Cherry le ofrece la posibilidad de contribuir a la creación de nuevos significados para la experiencia femenina. Mirándolo todo con mucho humor ácido y desde una óptica peculiar (la de una narradora invisible que observa desde más allá de la tumba), el creador obliga al receptor/a de su serie a cuestionarse algunos de los pilares de la cultura estadounidense (y occidental en general) contemporánea: el Sueño Americano, la identidad masculina y femenina construida sobre la base de constructos sesgados que limitan y discriminan, el peso de las apariencias, el concepto de verdad(es), los rasgos positivos y

negativos de la maternidad y la familia tradicional, la importancia del trabajo remunerado, la trampa de la competición entre mujeres y su antagonista, la sororidad, etc. Todo ello, semana tras semana y mientras el éxito acompaña, mezclado con mimo, cubierto de una fina capa de azúcar glasé, aderezado con unas gotitas de arsénico, metido al horno más moderno que una se pueda comprar y servido bien frío... como la venganza.

Bibliografía

- Álvarez, J.L. y M. Ortega (2006): "Siete mujeres felizmente desesperadas", *Magazine*, 46-50.
- Barrett, M. (1986): "Ideology and the Cultural Production of Gender." En: L. Newton & D. Rosenfelt (eds.): *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class, and Race in Literature and Culture*, New York: Methuen.
- Belluscio, M. (1996): *Las fatales iBang! iBang!* Valencia: La Máscara.
- Brown, M.E. (1997): "El discurso femenino y el público de las telenovelas: un argumento a favor de la lectura de resistencia." En: E. Verón y E. Escudero (comps.): *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa.
- Curti, L. (1992): "What is Real and What is Not: Female Fabulations in Cultural Analysis." En: L. Grossberg et al. (eds.): *Cultural Studies*, New York and London: Routledge.
- Dow, B.J. & C.M. Condit. (2005): "The State of the Art in Feminist Scholarship in Communication", *Journal of Communication* 55.3, 448-478.
- García de Castro, M. (2002): *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- Goldstein, B. and M. O'Neill. (2005): *Speak Up: The Stepford Wives*. Barcelona: RBA.
- Kolbenschlag, M. (1993): *Adiós, Bella Durmiente. Crítica de los mitos femeninos*. Barcelona: Kairós.
- Mendes, S. (dir.) (1999): *American Beauty*. Barcelona: RBA.
- Ministerio de Educación y Ciencia (2006): "Géneros: ficción y entretenimiento." En: <<http://recursos.cnice.mec.es/media/television/bloque8/index.htm>>.
- Oz, F. (dir.) (2004): *Las mujeres perfectas*. Barcelona: RBA.
- Pearson, J.C., L.H. Turner y W. Todd-Mancillas (1993): *Comunicación y género*. Barcelona: Paidós.

Peña-Marín, C. (2006): "Ficción televisiva y pensamiento narrativo." En: *Textos de las I Jornadas sobre Televisión* <www.uc3m.es/uc3m/inst/MU/Cristin1.htm>.

Rodríguez, N. (2004): *¿Qué tiene ella que no tenga yo? Por qué competimos las mujeres*. Barcelona: Belacqva.

Sáez Buenaventura, C. (1993): *¿La liberación era esto? Mujeres, vidas y crisis*. Madrid: Temas de Hoy.

San José, B. (2004): "Presentación." En: Forum de Política Feminista (ed.): *Ley de dependencia y educación infantil como medidas de conciliación de la vida familiar y laboral*. Madrid: Forum de Política Feminista.

Wikipedia (2006): "Desperate Housewives." En: <www.wikipedia.org>.

Sexo oral: transgresiones y sororidad en *Sexo en Nueva York*

M.^a Isabel Menéndez Menéndez

Introducción

El análisis de productos mediáticos desde la perspectiva de género es un tema en alza en los espacios académicos, especialmente en otros países de nuestra órbita cultural. Sin embargo, la mayoría de trabajos se han orientado hacia el estudio del discurso informativo, probablemente porque éste es considerado el más relevante de todos los que emiten los medios de comunicación social. Así, la investigación sobre ficción en general, ha despertado menos interés en el cuerpo investigador y, más concretamente, en aquellos autores y autoras que utilizan la perspectiva de género como metodología. Esta realidad, es obvio, deja sin explorar un interesante campo de análisis desde el que es posible detectar los roles, la iniciativa o la estereotipia de hombres y mujeres en unos productos que, si bien no proponen lecturas literales de realidad, sí que influyen en la elaboración de la identidad de los individuos, al sugerir estéticas y modelos con los que identificarse. En este sentido, es frecuente asegurar que los medios se han convertido en agentes de socialización que vienen a sustituir y/o complementar los que existían en la sociedad tradicional (escuela, religión, familia, política...), adquiriendo casi siempre una importancia superior a éstos por su capacidad de configurar formas de identidad. En palabras de Casilda de Miguel *et al.*, los valores masculinos y femeninos responden a cánones que se convierten en los modelos a seguir por cada uno de los sexos: “los medios de comunicación son una fuente de socialización también

de la identidad de género, ya que el cuerpo no es sólo una identidad biológica sino una construcción que varía como consecuencia de los cambios socioculturales, ideológicos y económicos” (2004: 10).

No obstante, hay que señalar que el mensaje de los medios no responde específicamente a un modelo estímulo-respuesta sino que se trata de una influencia potencial, al sugerir determinadas descodificaciones como las correctas, que al mismo tiempo excluyen al resto como inadecuadas, marginales o incorrectas. Así, los individuos incorporan modelos, actitudes y valores desde su propia reelaboración del discurso pero, hay que reconocerlo, su producción de significados va a estar influida por las propuestas de sentido que los medios han sugerido primero.

En resumen, y siguiendo a Hermosilla, la investigación de los discursos mediáticos deberían superar concepciones estrechas de la comunicación, es decir, apoyadas únicamente en las variables siguientes:

- a) instrumentales (comunicación *para* desarrollar, cambiar, educar, “desalienar”, etc.); b) modelo de causa/efecto; c) megalomaniacas (tengo un medio, cambio la sociedad); d) minimalistas (la comunicación no sirve para nada, son otros los que mandan, sólo somos la “caja de resonancia” del poder); e) centradas solo en la información (aprender a valorar el espectáculo, los relatos, la ficción, el cine, entretención [sic.], telenovelas, música, lo lúdico, la fantasía), y f) desconocedoras de los medios, las lógicas profesionales y los supuestos sobre los que se construyen mensajes. (2005: 2)

Por tanto, el presente artículo indagará en los elementos emancipadores y transgresores que, desde una perspectiva de género, propone un producto mediático de ficción como es la serie *Sexo en Nueva York*. Para ello, se parte de la idea de que el discurso televisivo es un discurso legitimador en la sociedad posmoderna, que contribuye a la representación y construcción de la identidad de género (de Miguel *et al.*, 2004: 89). Asimismo, se considera de especial relevancia el relato seriado televisivo porque éste, en todas sus variantes, es una fórmula mediática de primer orden ya que es programada casi siempre en *prime time*, siendo uno de los géneros más vistos por la audiencia,

cuyo retrato responde mayoritariamente a un perfil femenino (2004: 102). Ello supone desafiar algunas convenciones culturales, la primera de ellas, la utilización del concepto de género como categoría de análisis, todavía reciente en el debate intelectual y, una más, el uso de la cultura popular como material textual, aún considerada como inferior en estatus respecto al resto de mensajes culturales: “La ficción televisiva, como objeto de estudio, puede ser observada quizá con curiosidad, simpatía e incluso interés, pero se queda en una percepción de enclave idiosincrásico y periférico sin acceder a las “grandes cuestiones” sobre televisión, cultura y sociedad” (Buonanno, 1999: 10). En consecuencia, la lectura que se propone en las líneas siguientes sugiere la posibilidad de abordar cuestiones importantes y relevantes desde un soporte de cultura popular, negando así las posiciones filosóficas que pretenden que este tipo de discursos carecen de interés intelectual o académico. En efecto, las series televisivas constituyen un sugestivo objeto de estudio por sí mismas pero, además, permiten acceder a construcciones simbólicas de los imaginarios colectivos muy valiosas desde una perspectiva de género.

I. La ficción televisiva norteamericana

Cascajosa asegura que la producción televisiva norteamericana proporciona modelos de referencia con una importancia equivalente a los producidos por la industria cinematográfica de Hollywood (2005: 4). Para esta autora, la situación actual de la producción televisiva norteamericana constituye una “tercera edad dorada” en virtud de las “innovaciones temáticas, estéticas y narrativas, [...] de un mercado liberalizado y una eficiente explotación industrial” (2005: 195).¹⁶ Estas características se unen a una clara herencia cinema-

¹⁶ La primera edad de oro de la televisión norteamericana correspondería al periodo comprendido entre 1948 y 1956, caracterizado por los programas antológicos dramáticos junto a los concursos y los programas cómicos y de variedades (Cascajosa, 2004: 41). Es decir, el periodo fundacional de una televisión que entonces era emitida en directo desde Nueva York. La segunda edad de oro, por su parte, sería el periodo entre comienzos de los años ochenta y mediados de los noventa del siglo XX, una época marcada por un renacimiento del drama (Cascajosa, 2005: 7).

tográfica que se concreta en la utilización de “conceptos narrativos más arriesgados y la paulatina importancia de los valores estéticos, la llamada *televisualidad*” (2005: 11, *énfasis en el original*).

Los cambios en el panorama audiovisual norteamericano han ido paralelos, en efecto, con la liberalización del sector de las telecomunicaciones. La producción televisiva de ficción ha estado marcada, en primer lugar, por la desaparición del monopolio de las grandes cadenas o *networks*. A partir de entonces, la producción de estas emisoras generalistas se verá obligada a compartir espacio con nuevos canales de televisión por cable (en los años setenta del siglo XX) y digitales, además de la existencia de la *sindicación* televisiva.¹⁷ Todo ello contribuye a la caída de encorsetamientos textuales e ideológicos que permitirán la irrupción de nuevos mensajes. “[L]os dramas del cable apuestan por la provocación y los temas adultos” (Cascajosa, 2005: 13) porque están exentos del control que existe para las cadenas que emiten en abierto y porque sus propias fórmulas comerciales permiten que el cliente elija la oferta que contrata (el cable comienza una nueva estrategia basada en ofrecer productos concretos para audiencias ya identificadas, alejándose de la programación generalista que está orientada a todos los públicos), además de no depender de anunciantes que podrían imponer/censurar determinados contenidos en función de su ideario. Se trata, en suma, del “reconocimiento de públicos fragmentados con distintas demandas y una tecnología capaz de satisfacerlas” (Álvarez, 1999: 100).

El papel de la nueva televisión comienza a definirse con estas nuevas estrategias comerciales y de captación de espectadores/as, entre las que destaca la liderada por la cadena Fox a finales de los años ochenta. El nuevo canal fue creado por el magnate Rupert Murdoch tras la compra de gran parte del grupo Metromedia al que unió, mediante una hábil estrategia de afiliación, numerosas

¹⁷ Utilizo este término por ser el habitual en la literatura especializada. Se trata de la traducción literal del original inglés, que se refiere a un sistema de distribución de series de bajo coste para las emisoras televisivas locales en Estados Unidos.

emisoras televisivas del país. Sus responsables hicieron análisis de audiencia en los que detectaron cierto desencanto ante la monotonía de aquello que ofrecían las *networks*. Entonces, ese grupo de población, urbano, joven y de clase media-alta, se presentará como el *target* o público objetivo. Para lograr su atención, desarrolla series de televisión protagonizadas por jóvenes con los que la audiencia podía identificarse y que fueron grandes éxitos. Entre ellos, destacarán las pioneras *Sensación de vivir* y *Melrose Place*, seguidas más tarde por series que se convirtieron en fenómenos de culto como *Expediente X* o *Ally McBeal* (Cascajosa, 2005: 62-69). En la actualidad, Fox ha conseguido ser líder de audiencia con éxitos rotundos como el drama fantástico *Perdidos*, la curiosa reelaboración del subgénero médico en *House* o la comedia negra *Mujeres desesperadas*, que demuestran que “el público está dispuesto a confiar en programas que se salen de la fórmula” (Cascajosa, 2005: 177).

Como ya se ha apuntado, las *networks* habían conseguido impulsar una legislación restrictiva, tanto desde el punto de vista del mercado como desde el narrativo. Por esa razón, la aparición de la televisión por cable va a favorecer la ruptura de convenciones pues, al emitir únicamente para sus abonados/as, escapaban hábilmente del control que sí soportaba la emisión en abierto. En este contexto, será decisiva la aparición del primer canal por cable de ámbito nacional, Home Box Office (HBO),¹⁸ que fue el primero en utilizar el satélite para distribuir su señal. Además de la emisión de cine, HBO apoyó los contenidos de producción propia para diferenciarse no sólo de la competencia sino también del mercado del vídeo, por lo que se dedicó a producir programas con mucho más sexo y violencia que los destinados a canales abiertos (encorsetados éstos por la legislación), rompiendo tabúes formales y narrativos y logrando la atracción de audiencias jóvenes que aprecian su elaboración de dramas de calidad. Así, no es extraño que el eslogan publicitario de este canal haya sido “No es televisión, es HBO” (Cascajosa, 2005: 101-118).

¹⁸ Su nombre puede traducirse por “La taquilla en casa”, lo que se explica por la emisión regular de estrenos cinematográficos recientes (Cascajosa, 2005: 102).

II. El espacio: Nueva York como protagonista

Dentro de lo urbano como espacio de significación, existiría un subgénero fílmico que aparece en algunas críticas cinematográficas bajo la denominación de “cine neoyorquino”. Esta categoría, representada principalmente por el cineasta Woody Allen, tendría a la ciudad de Nueva York como escenario (y más específicamente a Manhattan y, en menor medida, Brooklyn); personas que viven allí como protagonistas y la conversación sobre sí mismas y sus relaciones con los demás como hilo argumental. En este tipo de productos, personajes urbanos y posmodernos cuestionan su forma de interactuar con el medio y con el resto de individuos, poniendo de manifiesto sus fobias y afectos, sus necesidades y valores, al tiempo que utilizan las relaciones dialógicas como principal estrategia discursiva. Este subgénero cinematográfico se apoya, asimismo, en la utilización del humor y la ironía como armas de crítica social, destacando en el mensaje de sus personajes una autocrítica que les permite reírse de sí mismos en lugar de ceder a tentaciones victimistas.

Si aceptamos la existencia de este tipo de cine, y sabiendo cómo los códigos cinematográficos y televisivos se entremezclan con facilidad, es inevitable observar que la serie *Sex and the City* (*El sexo y la ciudad*), responde a estas premisas desde su propio título.¹⁹ De hecho, hay quien opina que la voz de la protagonista, Carrie Bradshaw, es una versión femenina de Woody Allen.²⁰ Creada por Darren Star y estrenada en 1998 en la cadena HBO, estaba basada en el libro del

¹⁹ En España fue comercializada como *Sexo en Nueva York*, perdiendo así la atribución de protagonismo que en el original inglés se otorga a la ciudad. Además, la fórmula elegida adolece de otros problemas pues la palabra *Sexo* connota la frase, prometiendo a la audiencia que verá un contenido (sexual) que sucede en la ciudad de Nueva York. El original *El sexo*, por su parte, carece de esa descodificación, al proponer un sujeto con voz propia, que además comparte protagonismo con la propia ciudad. Son dos y son iguales, no *hay* sexo por tanto (como contenido) sino que es el sexo el que habla (como protagonista). Sobre esta idea volveré más adelante.

²⁰ Opinión recogida en el *weblog* de Javier Marín (<http://crisei.blogalia.com/historias/16093>) con fecha 24/02/04.

mismo título de la autora Candace Bushnell. Ganadora de múltiples premios y nominaciones, ha contado con más de tres millones de espectadores/as en Estados Unidos a lo largo de sus seis temporadas. Por sus historias han pasado innumerables *cameos* que hablan del éxito de la serie pues se pudo ver, interpretándose a sí mismos/as o bien a otros personajes, a gente como Donald Trump, Jon Bon Jovi, Alanis Morissette, Matthew McConaughey, Carrie Fisher, Heidi Klum, Lucy Liu, Candice Bergen, Tatum O'Neal o Carole Bouquet entre una extensa lista de personas conocidas.²¹ Los frecuentes rumores sobre la posible reanudación de la serie o del rodaje de una versión cinematográfica, probablemente imposibles, no han hecho más que alimentar el carácter mítico que ya ha adquirido esta producción. La actriz protagonista, Sarah Jessica Parker, aseguraba recientemente que sería imposible, en la actualidad, retomar este producto audiovisual, entre otras razones porque ya no existen los decorados originales, porque la reacción conservadora en Estados Unidos, tras los atentados del 11 de septiembre, la harían inviable desde un punto de vista político y porque, en definitiva, cada producto tiene su momento y hay que saber cuándo se debe concluir una producción de éxito para no quemarla: “el lenguaje era completamente transgresor y hoy vivimos en un mundo muy distinto. La serie se lanzó en 1997, cuando la sociedad era mucho menos conservadora, social y culturalmente”.²² Su adiós definitivo se produjo en 2003, con la emisión del último capítulo, el 94.

III. El discurso audiovisual y el protagonismo de las mujeres

El análisis del protagonismo en la ficción revela un problema de androcentrismo social, al establecer que el varón es el sujeto sig-

²¹ Un *cameo* es la aparición de una persona conocida en una película o serie de televisión, sin que se incluya su nombre en los créditos de la misma, ni se cobre por ello. Normalmente son apariciones cortas y sin importancia para la trama.

²² Entrevista publicada en la revista *Ronda Iberia*, abril de 2006, págs. 40-43.

nificante. Tanto es así, que ni siquiera la audiencia se pregunta porqué existe esa representación hegemónica de lo masculino en menoscabo de lo femenino, lo asumen como *normal* o *natural*. Para Aguilar, esta circunstancia se traduce en la existencia de un mundo de ficción donde los varones poseen múltiples y ricas facetas y en el que se consolida un modelo de seducción apoyado en la agencia masculina frente a unas mujeres dibujadas únicamente como cuerpo para ser mirado (2001: 240).

En síntesis, la ficción cinematográfica (y también la televisiva), obedece a un modelo androcéntrico en el que los varones son los sujetos protagonistas y significantes mientras que las mujeres siguen siendo el objeto, siempre en posiciones subordinadas o, en el caso de su protagonismo, dibujadas con elementos negativos la mayoría de las veces. Todo ello contribuye al mantenimiento de cierta trivialización de todo lo femenino y, probablemente, a convertir en audiencias segmentadas los productos que están interpretados por mujeres. Estas características impiden, de hecho, que el protagonismo de éstas en la ficción sea una apuesta mayoritaria de la producción, muy inclinada a no arriesgar dinero inútilmente (lo que explica la cantidad de productos televisivos que se articulan en torno a argumentos familiares o profesionales). Razones todas ellas que consolidan el argumento de transgresión desde *Sexo en Nueva York*, que se propone en este artículo, puesto que en dicha serie el protagonismo, la acción, el discurso y la mirada están escritas en clave femenina. Ellas son las que se convierten en sujeto activo y definen desde allí al resto, varones incluidos, sometidos por primera vez a una *female gaze* o mirada femenina que, de seguro, ha de incomodar al orden social.²³ Un aspecto más a resaltar es cómo esa mirada se escribe

²³ La existencia de una *female gaze* es un interesante campo de análisis sin explorar que en esta serie se puede verificar a través de la construcción del cuerpo de los varones, por primera vez objetos para ser mirados y quizá consumidos. Este concepto está en relación con lo que Mulvey denominó *Male Gaze* o mirada masculina, a lo largo de un artículo ya clásico en teoría fílmica feminista (1999). Se trata de una definición elaborada a partir del psicoanálisis y que ella aplica a las películas del cine clásico. Es, en síntesis, una forma de relación en la que unos sujetos, los varones, miran, mientras que los objetos, las mujeres, son observadas. Estas películas,

en plural, negando el esencialismo patriarcal de *la mujer*. No hay una única mujer, sino muchas, cada una de ellas con su individualidad. Por otra parte, y como se verá más adelante, el papel que asumen las protagonistas femeninas rompe con los estereotipos de género, incorporando muchos de los considerados masculinos desde un punto de vista tradicional, como la independencia o la iniciativa en las relaciones sentimentales y/o sexuales.

En suma, las cuatro mujeres que interpretan los papeles protagonistas de *Sexo en Nueva York* elaboran un retrato de las mujeres del siglo XXI, urbanas, liberales y triunfadoras. Por su peculiar puesta en escena, su ruptura de tabúes y estereotipos, la incorporación de temas olvidados en la producción audiovisual (relativos a la esfera femenina) y la originalidad narrativa, han de considerarse, sin duda, como una imagen emancipadora y positiva de las mujeres desde una perspectiva feminista.

Como veremos, la serie se ha atrevido a abordar temas tabú en la pantalla televisiva (cuando no en la realidad) tan impactantes como el tamaño del pene, el sabor del semen, el sexo oral y anal, la conducta durante el orgasmo, la masturbación, el uso de juguetes sexuales o el deseo sexual femenino. No menos importante ha sido su interés por asuntos de la esfera femenina casi siempre invisibles para el discurso hegemónico, tales como la infertilidad, el cáncer de mama, la menopausia o las relaciones lesbianas. En esta tematización es obligado señalar la edad como variable significativa ya que las cuatro protagonistas tienen más de treinta años, una cifra ya comprometida para la ficción que, como la mayoría de los discursos mediáticos, únicamente elige mujeres muy jóvenes para sus producciones. Un aspecto más, no menos relevante, es el papel que en la serie se ha dado a la amistad femenina. *Sexo en Nueva York* aborda no sólo los problemas e inquietudes de las mujeres sino que,

según la definición de otras autoras, revelan las interpretaciones sociales del género y las relaciones que se establecen entre las imágenes, el espectáculo y las formas de mirar (Menéndez y Fernández, 2004: 41). A partir de estos términos, *Sexo en Nueva York* es rompedora y original, proponiendo lecturas nada habituales en los productos de ficción.

además, centra su atención en la propia relación *entre* mujeres, un aspecto nada frecuente en la producción audiovisual, mucho más interesada en consolidar la rivalidad femenina que forma parte del modelo patriarcal y que produce mayores réditos desde el punto de vista sensacionalista. Asimismo, también es importante el aspecto estético y plástico, pues ha sido una serie única en el juego de mezclar moda con sexo, vida nocturna o ciertos fetichismos como el uso de zapatos.²⁴ Todo ello, no obstante, sin negar algunos elementos más clásicos o convencionales que también aparecen en el relato.²⁵

²⁴ La moda es otro elemento central en la serie. El estilismo de las protagonistas, las marcas o los modelos utilizados han creado escuela y han logrado seguidoras en Estados Unidos y otros países. Tanto es así que la propia Sarah Jessica Parker ha dado nombre a un modelo de zapatos del diseñador Manolo Blahnik, de quien son la mayoría de los usados por ella, un tipo de calzado de tacón muy alto y precio desorbitado (conocidos popularmente como *manolos*). Esta característica no se limita a la ropa y se traslada a los espacios. En efecto, una novedad de esta serie es haber utilizado escenarios reales; calles, bares, restaurantes y discotecas de Nueva York, que con su aparición lograban crear verdaderas modas en función de los lugares elegidos. En este sentido, la serie propone una interesante lectura sociológica en el ámbito norteamericano.

²⁵ Por razones de espacio no es posible profundizar en ello. No obstante, mencionar que algunas críticas feministas a esta serie se han centrado en el hecho de que son mujeres “víctimas” de la moda. Sin entrar a discutir este aspecto, hay que señalar que si bien está protagonizada por mujeres de clase media-alta (y blancas), ello no invalida el discurso emancipador que contiene. Por otra parte, el que los cuatro personajes principales deseen encontrar el amor suele ser otra razón de crítica desde posiciones feministas, hecho que, en mi opinión, está neutralizado porque si bien el peso argumental gira en torno a ello, no se deja de prestar atención al resto de aspectos importantes en la vida de las personas (ocio, trabajo, sexo, amistad). En este sentido, considero que no debe confundirse independencia con soledad, todo esto sin negar que, en ocasiones, los personajes son víctimas de construcciones estereotípicas (ideología romántica sobre todo) pues lo contrario impediría entenderlas como mujeres corrientes. A mi juicio, el elemento más negativo aparece en una construcción más simbólica y quizá menos evidente: el personaje más libre y autónomo, Samantha, sufrirá un cáncer, circunstancia que podría, tal vez, interpretarse como un castigo moral. Por otra parte, Miranda, la que más teme no responder a los estereotipos de género, será la única que se convierta en madre y, en los últimos capítulos, se hará cargo de su suegra (alcohólica y enferma), revelando que, incluso una adicta al trabajo como ella, también tiene sentimientos. En este sentido, la empleada de hogar que primero la miraba sospechosamente porque tenía vibradores en

IV. *Sexo en Nueva York*: las mujeres como sujetos ²⁶

El texto de la serie gira en torno a una periodista, Carrie Bradshaw, columnista en un periódico neoyorquino (*New York Star*), y la relación que mantiene con tres amigas: Miranda, Charlotte y Samantha.²⁷ Las cuatro mujeres ofrecen perfiles muy diferentes, definidos a partir de al menos una característica singular. Como veremos, las cuatro protagonistas se complementan entre sí, permitiendo un rico juego intelectual y dialéctico.²⁸

Los episodios (de aproximadamente media hora de duración) se articulan en torno al pensamiento que cada semana Carrie pretende desarrollar en su columna periodística. Carrie es la narradora, una voz omnisciente que, en ocasiones, rompe la cuarta pared y habla directamente con el público, a quien plantea alguna de sus dudas. Para reforzar la idea de que ella está escribiendo y reflexionando, es frecuente observar primeros planos o planos detalle del ordenador, incluso de la pantalla con el editor de textos abierto en el que van apareciendo las letras de lo que Carrie va tecleando. Al mismo tiem-

su cajón, será la que la redima de su complejo de culpa: “Lo que tú haces es amor” (6.20, *Una americana en París, segunda parte*). Este giro argumental, es obvio, si bien es de una sensibilidad exquisita y demuestra un aspecto importante en la vida de las mujeres (lo que hacen por amor) también nos sitúa a la protagonista en un lugar común femenino: la ética del cuidado.

²⁶ El análisis propuesto en este artículo se realiza a partir de la versión comercializada en España en DVD bajo el título *Sexo en Nueva York, la serie completa, 1 a 6* (2005, HBO Inc. y Paramount Pictures).

²⁷ El libro de Candace Bushnell en el que se ha basado la serie, estaba constituido por la recopilación de las columnas publicadas en el periódico *New York Observer*, bajo el título “Sex and the City”. La primera temporada de la serie fue, por tanto, una adaptación libre de dicho texto. A partir de la segunda temporada, la versión televisiva tomaría vida propia y abandonaría algunos elementos que aparecían en los primeros capítulos, como las entrevistas que Bradshaw realizaba a otros personajes mientras se documentaba para la redacción de su columna.

²⁸ Sarah Jessica Parker ha mencionado en alguna ocasión que hay dos protagonistas más: la quinta protagonista de la serie sería la ciudad de Nueva York y la sexta, la moda.

po que nos recuerdan su trabajo como escritora, estas imágenes refuerzan el sentido urbano y moderno de la serie, con la presencia continua de un objeto tan actual como es el ordenador. Con el mismo objetivo, en los primeros capítulos aparecían testimonios de otras personas, supuestamente entrevistadas por Carrie mientras se documentaba para su columna, aunque poco a poco empiezan a eliminarse, privándonos de la aparición de estereotipos y convenciones sobre “lo femenino” y “lo masculino” que eran muy visibles en estos personajes. Por otra parte, muchos capítulos comienzan con fórmulas literarias (Érase una vez...) y son habituales las referencias al cine, la cultura americana o la música, lo que se recoge en los títulos de algunos episodios, que luego actúan como hilo argumental.

Otro espacio que aparece en la serie es la conversación en torno a la mesa pues es importante observar que desde este relato no se atiende a los aspectos domésticos, familiares o profesionales sino que le interesa retratar el espacio de ocio y de relaciones sociales de sus protagonistas, aspecto significativo del discurso.²⁹ Las cuatro amigas se citan frecuentemente para comer o desayunar, a veces para cenar y, por ello, es habitual verlas alimentarse, un elemento curioso que rompe con la tradición de las mujeres en la pantalla, que pocas veces ingieren algo más que una saludable (y baja en calorías) manzana. Las protagonistas de *Sexo en Nueva York* comen pero también beben, y de hecho consiguieron poner de moda algunos cócteles, como el rosado y elegante *Cosmopolitan* que consumen con pasión.

Así, forma parte de la forma de relacionarse entre ellas el compartir una copa o una buena mesa, un código que, en el espacio público, está todavía reservado a los varones, quienes sí fomentan su ocio y sus relaciones (personales y profesionales) en restaurantes y bares

²⁹ La actividad profesional de las protagonistas aparece únicamente como elemento contextualizador o para introducir algún tema, como el sexismo laboral o los problemas de conciliación. Asimismo, las relaciones familiares no son importantes y apenas se introducen informaciones sobre sus familias, datos que la audiencia desconocerá.

de copas. Hacia la mitad de la serie se menciona que tienen como costumbre reunirse un día determinado para desayunar, siempre en la misma cafetería, que comparte protagonismo con todos los bares, restaurantes y discotecas de moda de la ciudad. Hay que insistir en que el consumo de alcohol en el espacio público es un privilegio exclusivo de los varones. De hecho, las mujeres que rompen esta norma no escrita suelen padecer severos juicios sociales, mientras que existe una gran tolerancia al consumo masculino, incluso cuando se trata de un consumo problemático. Como se observa en la serie, estos elementos aparecen frecuentemente, tanto para romper el tabú como para cuestionarlo. Además de novedosas, estas características se convierten en un eficaz recurso narrativo porque, en muchas ocasiones, el tenedor que va a la boca, los labios que se humedecen con una copa, o el cuchillo que corta una porción de carne son imágenes utilizadas como metáforas visuales o refuerzos contundentes del texto que está en boca de la protagonista, siempre con una connotación sexual.³⁰

Carrie, la pasión y Miranda, la razón

Carrie Bradshaw (interpretada por Sarah Jessica Parker) es una mujer fascinada por la moda (los zapatos especialmente) y con dificultades para contener la pulsión consumista al respecto. Este carácter impulsivo y vehemente tendrá mucho que ver con la forma en que vive sus relaciones sentimentales y/o sexuales. Miranda Hobbes, por su parte (interpretada por Cynthia Nixon), es una brillante abogada (graduada en Harvard) y una verdadera adicta al trabajo, lo que la convierte en una mujer ordenada y con mucho control, aspectos de su personalidad que traslada también a sus relaciones afectivas. Es por tanto, el contrapunto de Carrie y, de hecho, su amistad apare-

³⁰ No es infrecuente la utilización de imágenes connotadas sexualmente en la serie. Por ejemplo, en los títulos de crédito, se juega con las siluetas en contrapicado de los rascacielos de Manhattan no sólo por su capacidad de situar espacialmente a la audiencia (también aparecen elementos típicos neoyorquinos no connotados sexualmente como los taxis amarillos o el puente de Brooklyn) sino también por su evidente simbología fálica.

ce como privilegiada (sobre las demás protagonistas) en muchos capítulos de la serie. Estos dos personajes, serían las dos caras de la moneda: la impulsiva y apasionada Carrie frente a la cerebral y siempre racional Miranda. No obstante, ambas representan el éxito y ninguno de los dos perfiles es dibujado desde un punto de vista negativo, todo lo contrario, la serie ofrece la posibilidad de que las mujeres solteras triunfen en sus profesiones, reservando un espacio para la libertad sentimental: Carrie es famosa y dispone de una fascinante imagen pública mientras que Miranda, a pesar de su sexo y su juventud (dos elementos que discriminan a las mujeres en el empleo) es socia de su bufete y muy pronto se puede permitir el lujo de comprar un apartamento en el lado Oeste de Manhattan. El aspecto físico de estas dos protagonistas también se dibuja desde perfiles opuestos: Carrie es una mujer pequeña, frágil, de largos cabellos rubios. Viste con ropa de diseño, generalmente de forma sexy, en ocasiones muy provocativa e incluso extravagante. Miranda es una mujer de importante estatura y aspecto más sólido, a veces un poco masculina. Pelirroja, lleva el cabello muy corto, con un peinado práctico, de aspecto profesional. Suele llevar trajes (de pantalón o de falda) de colores austeros, como seguramente se espera que vista una abogada en la ciudad. Carrie es la voz de la frivolidad y de la eterna juventud mientras que Miranda es el cerebro y la reflexión, preocupada ya por la madurez.

Charlotte, el amor y Samantha, el sexo

Charlotte York (interpretada por Kristin Davis) es una mujer de impecable educación y exquisitos modales. Es la directora de una galería de arte, lo que pone a su personaje una pincelada intelectual. Es mucho más tradicional que las demás, aunque no es conservadora; en realidad está fascinada por los ritos y convenciones sociales que, supuestamente, son la llave del éxito personal y profesional. Encarna el prototipo de la eterna romántica, segura de que un príncipe azul ha de estar por llegar y preocupada por su tardanza cuando no lo encuentra. Es soñadora y dulce, a veces coqueta (en ocasiones emplea las tradicionales *armas de mujer* para seducir) y responde bastante fielmente al estereotipo femenino implicado en el mito del

amor romántico. Así, será la primera en contraer matrimonio (3.12, *No preguntes, no cuentes* y 6.8, *Lanzarse*) y en muchos de los episodios centrados en su sexualidad, se asiste a la contradicción entre la ruptura y la convención, aunque en otras ocasiones sorprende la opción, totalmente liberada, que adopta.³¹ Por ello, el contrapunto de la dulce Charlotte es, sin duda, Samantha Jones (interpretada por Kim Cattrall). Samantha es una exitosa Relaciones Públicas que dispone de su propia empresa. Mujer triunfadora en lo profesional y en lo sentimental, gusta de cambiar de pareja frecuentemente porque no desea comprometerse con nadie. Su forma de comportamiento podría considerarse masculina (desde un punto de vista convencional) en el sentido de que utiliza el sexo para recibir placer, sin ningún sentimiento de culpa, sin importarle la promiscuidad (de hecho la considera positiva) y sin intenciones serias en sus relaciones. Es una mujer de verbo claro y rápido, sus diálogos son brillantes y ácidos, descarnados a veces pero siempre rotundos y realistas. No es extraño que, en muchas situaciones, despierte la exasperación de Charlotte, quien no soporta poner nombre a algunas cosas.

Estos dos personajes, versiones actuales de la virgen y la puta, permiten una nueva batalla dialógica en la serie, muy vibrante y ágil. Como la pareja formada por Carrie y Miranda, también están diferenciadas en el aspecto físico: Charlotte es una mujer de belleza clásica, de largos cabellos oscuros. Su forma de vestir es femenina y conservadora, con abundantes faldas de vuelo o vestidos entallados, casi siempre en colores pastel, que realzan una figura mucho más estereotípica que la de sus compañeras (pecho generoso, caderas amplias), una figura más cercana a la *madonna* clásica que, en algunos episodios, recuerda la belleza aniñada de Audrey Hepburn y, en otros, la sensualidad de Sofia Loren. Samantha, por su parte, dispone de un cuerpo atlético y en forma, a veces agresivo, siempre fibroso. De pechos pequeños y largas piernas, es un cuerpo que vive para el sexo, nunca para la maternidad. Viste generalmente de forma

³¹ A partir de aquí, las referencias a los capítulos se harán introduciendo entre paréntesis el número de temporada seguido del número de capítulo además del título en español.

provocativa (colores fuertes, estampados felinos, complementos llamativos), con amplios escotes y aberturas que dejan ver sus muslos. Charlotte es la voz de la precaución, la ternura y el romanticismo lo que también se observa en el apartamento en el que vive, casi todo de color blanco, con encajes en las ventanas. Samantha es la pasión sexual, la desinhibición, el riesgo y la vanguardia. Como no podía ser de otra manera, vive en un moderno apartamento en un distrito de moda, frecuentando por personajes nocturnos y vividores. Como sus otras dos amigas, ninguno de estos personajes está definido desde lo negativo sino desde la iniciativa.

V. Transgresión del imaginario colectivo: la ruptura de estereotipos femeninos

Hasta ahora he intentado revelar cómo la serie *Sexo en Nueva York* incorpora una nueva y transgresora definición de las mujeres ya que, como he dicho, en la construcción de personajes femeninos para la ficción lo habitual es sugerir un modelo de feminidad tradicional, pasivo y sumiso, según los estereotipos de género.³² Estos estereotipos son imprescindibles en el mantenimiento del sistema patriarcal. Se articulan en torno a una construcción dual que se corresponde con el dimorfismo sexual y cuyo par principal es el que identifica a las mujeres con la naturaleza y a los varones con la cultura. A partir de esta pareja de términos se van elaborando los demás, que concluyen con la definición de las mujeres como ternura, dependencia, subjetividad, debilidad, irracionalidad, sumisión o pasividad. Por el contrario, a los varones se les asignarán los términos antagónicos: agresividad, autoafirmación, objetividad, fuerza, racionalidad, dominio o dinamismo. Estos pares se proponen desde todo el aparato

³² Señalar, asimismo, que esta construcción transgresora se dedica también a los varones. El espacio del que dispongo impide realizar un trabajo más exhaustivo pero, a modo de ejemplo, me gustaría mencionar que en la serie ninguna protagonista sabe cocinar, excepto Charlotte (Carrie reconoce que para ella el horno es un armario más) y todos los varones con quienes establecen una relación duradera guisarán para ellas.

ideológico como complementarios, sin entrar a cuestionar que los conceptos que han quedado del lado femenino son precisamente los desprestigiados mientras que los que se corresponden con lo masculino tienen que ver con el poder, la supremacía o el control. A partir de la construcción estereotípica de lo masculino y lo femenino, como es obvio, se establecen las normas de comportamiento, las conductas y las actitudes que la sociedad permite y promueve para uno y otro sexo, censurando la transgresión del rol (tanto para los varones como para las mujeres).

En la forma idealizada de ser mujer cobra una gran importancia eliminar todos los aspectos que remiten a lo corporal, a lo puramente físico (como el comer, o las necesidades fisiológicas) para consolidar un arquetipo de mujer perfecta, irreal sin duda, que carece de ataduras, necesidades o funciones corporales (no sudan, no utilizan el lavabo, no necesitan comer). Se trata de un tabú social que afecta a los aspectos corporales y por supuesto escatológicos, constituyendo una negación no formal que opera sobre el sexo femenino desde la infancia. Las niñas son educadas como si carecieran de necesidades fisiológicas, lo que conlleva la imposibilidad de hablar de ellas ya que lo que no se nombra, no existe, como bien ha puesto de manifiesto el pensamiento feminista. Es incorrecto políticamente que las mujeres reconozcan experimentar algunos sucesos corporales. Esto es así porque el mito de la mujer ideal “es ideal porque no existe” (Wolf, 1991: 227).

El cuerpo y la belleza

El capítulo *La sequía* (1.11) ofrece las reflexiones de las protagonistas sobre la frecuencia *normal* para el sexo, sobre la dificultad de soportar la abstinencia (un elemento transgresor puesto que la sexualidad que se supone a las mujeres no es activa) y, sobre todo, la imposibilidad de mantener una relación afectiva una vez que se superan determinadas barreras de intimidad. Así, este capítulo profundiza en la incomodidad que sufre Carrie, a quien una mañana se le *ha escapado* una ventosidad ante su novio, Mr. Big. Este lamentable suceso (que para ella termina con la imagen encantadora

y sensual que cree tener) la sume en una auténtica desesperación porque, casualmente, coincide con un momento en que Mr. Big parece apático en su relación amorosa. Carrie cree que, desde el aciago momento, se ha convertido en un *amígote* para él, dejando de ser una mujer a la que cortejar. Automáticamente incorpora una actitud convencional femenina, la autoinculpación: el fracaso es culpa de ella porque no es perfecta mientras que él carece de defectos y, sin duda, romperá su relación ahora que la ha visto como realmente es. Aunque reconoce que “es extenuante aparentar continuamente la perfección”, es obvia la inseguridad en que se sume, tan frecuente en muchas mujeres respecto a sus relaciones de pareja. Su ausencia de autoestima será reforzada por las opiniones de las amigas.

Samantha: *Ellos no quieren que seamos humanas; no nos tiramos pedos, no usamos tampones y no tenemos vello donde no hay que tenerlo.* (1.11, *La Sequía*)

Para Samantha, siempre tan práctica (y poco romántica), la ventosidad en su presencia ha sido un error porque revela la dimensión corporal de las mujeres, un aspecto que los varones se negarían a asumir en su construcción de la mujer ideal. No extraña, pues, que muchos capítulos después, Carrie les confiese a sus amigas que ha utilizado el baño en casa de Mr. Big (para defecar), lo que es para ella el símbolo de que está a gusto con él, confía en su relación de pareja y la madurez afectiva implica modificar los códigos de comportamiento entre las dos personas que se quieren (2.11, *Evolución*). Charlotte, en esa ocasión, le advertirá que eso es el fin del romance pues transgredir un tabú como es el puro hecho fisiológico de la defecación, es intolerable en la relación afectiva. Que el tema sea mencionado en dicho capítulo, propone una tematización absolutamente infrecuente en la ficción televisiva, aunque sea para admitir que la conducta no es la adecuada según los valores de la feminidad. No obstante, el imaginario masculino, en la serie, es más cuestionado que incorporado, pero aparece a menudo por la dificultad que cualquier mujer afronta cuando desea romper los estereotipos de género y asumir un comportamiento autónomo:

Miranda: *Nos podemos sentir muy a gusto con nosotras mismas y entonces todo se va a la mierda si un tío no nos confirma esa sensación. [...] ¿Cómo complacer a un hombre? Sólo tienes que ceder en todo. (2.16, ¿Fue bueno para ti?)*

En esta ruptura de estereotipos sobre el cuerpo, no puede dejar de mencionarse el canon estético. En numerosas ocasiones, las protagonistas de la serie discuten sobre belleza y expectativas masculinas. Miranda, siempre racional y amante del sarcasmo, asegura que “las mujeres entran en dos categorías: guapas y aburridas o feas e interesantes” (1.1, *Sexo en Nueva York*). En el capítulo que abre la serie se menciona ya el aspecto anoréxico de la mayoría de jóvenes, tema que se retoma en el capítulo siguiente, protagonizado por un chico al que conoce Miranda y que únicamente flirtea con modelos. Sus amigas le recriminan que sólo le interesen mujeres “que vomitan después de comer” (1.2, *Modelos y mortales*). Cuando lo comenta con Samantha, Charlotte y Carrie, sus amigas consideran que la razón es que se trata de chicas que no dan problemas pero no dejan de reconocer que “vivimos en una sociedad que fomenta las pautas de belleza imposibles”. Una tras de otra reconocerán tener complejos corporales y sentirse infelices cuando ven revistas femeninas, “intimidadas por esas *fantasías*”. Tras un episodio algo humillante en una fiesta repleta de modelos, Carrie se lamenta “creí haber aceptado mi físico a los 30 pero nunca me había sentido tan invisible”.

El cuerpo es frecuentemente descrito en la serie, desde un punto de vista femenino, abarcando tanto lo más importante como lo más intrascendente. Se habla, por ejemplo, de las visitas ginecológicas; “no hay nada más humillante para una mujer” asegura Miranda (2.11, *Evolución*) pero también de la depilación, un hecho que afecta a (casi) todas las mujeres y que parece invisible en la ficción. En *Sexo en Nueva York* veremos a las protagonistas sorprendidas por un estilo concreto de depilado:

Carrie: *Los Ángeles, la tierra de la perpetua depilación* [se lamenta porque le han dejado el pubis “pelón”].

Miranda: *Aquí los hombres son demasiado vagos para molestarse en buscar nada.*

Samantha: *Se llama cera brasileña.*

Carrie [explica que ahora es muy consciente de “sus partes”]: *tengo la sensación de ser un sexo andando* (3.14, *Sexo en otra ciudad*).

Pero también usarán la depilación desde lo más cotidiano: “no estoy preparada [para tener una cita en ese momento], tengo que hacerme la cera en las ingles” (6.13, *Hágase la luz*).

Las exigencias para tener/mantener un físico envidiable aparecerán a menudo en el texto televisivo, revelando también algunos aspectos de la rivalidad femenina. “Estás como una bola” le dice, maliciosamente, Samantha a Lenny, una amiga a la que van a visitar, embarazada de su primer hijo. “Lo sé” responde ella, “puedo comer lo que me dé la gana. Es genial. ¿Celosa?” (1.10, *Reunión prenatal*). Un elemento nada visible en las creaciones de ficción es la incomodidad femenina con el desnudo. Las producciones cinematográficas y televisivas, escritas casi siempre desde una mirada masculina, piensan en el cuerpo femenino como un objeto para ser mirado y, en consecuencia, son abundantes las situaciones en que se exhibe desnudo, sin cuestionar que su portadora no esté cómoda con ello. De hecho, son muchas las mujeres que, educadas bajo mecanismos patriarcales, tienen muchas reservas en la exhibición de su cuerpo, incluso cuando los espacios están segregados. A ello contribuye muy poco un canon estético idealizado y fragmentado que logra que la mayoría de ellas se sientan avergonzadas de su cuerpo y, por tanto, inclinadas a esconderlo. En la serie, Charlotte sufrirá un auténtico calvario para animarse a entrar desnuda en una sauna del centro de belleza. Odia sus muslos y no quiere estar desnuda, a pesar del ánimo de sus compañeras. Como la mayoría de mujeres, considera perfectos todos los cuerpos menos el suyo:

Carrie: *¿Qué te importa cómo te miren otras mujeres?*

Charlotte: *A ti no te importa porque tienes un cuerpo perfecto* (3.3, *Ataque a la mujer de 1'80*).

El paso del tiempo será otro enemigo al que las protagonistas de la serie tendrán que vencer. La misma Samantha, siempre tan segura de sí misma, necesita autoafirmación respecto a su físico y, tras encontrarse a una amiga que, con un aspecto espléndido, le reconoce haberse operado, decide acudir a la consulta de un médico de cirugía estética. Durante el tiempo en que trata de convencerse a sí misma de la bondad de su decisión, asegura que la cirugía es algo similar a ir de compras pero, cuando se ve en el espejo de la consulta, con los trazos rojos del lápiz del cirujano recorriéndole el cuerpo y el rostro, se echa a llorar “le pareció haber entrado en la casa de la risa”. Afortunadamente se da cuenta a tiempo del error que iba a cometer y se va (2.3, *El show de los raros*). Samantha, tiempo después, reconocerá sufrir la “crisis de los cuarenta” (5. 7, *El gran viaje*) y volverá a sentir la tentación de usar la cirugía, esta vez para aumentar sus pechos. Sus amigas intentan disuadirla: “¿eres una mujer de éxito, inteligente y valiosa. ¿Por qué quieres parecer un putón?” (6. 14, *El factor empalago*). La presencia de la silicona en los cuerpos femeninos es siempre criticada en la serie, cuyo discurso intenta normalizar la relación entre las mujeres y sus cuerpos, aún reconociendo la tiranía estética (5. 8, *Me encantan las charadas*). En cuanto a Samantha, la visita al médico servirá para detectar un cáncer de mama que mudará todos los proyectos de este personaje desde ese momento y que permitirá incorporar una especial y positiva forma de exponer la enfermedad: reconocer los temores de cualquier enferma ante la evolución de su proceso, “déjame hablar de lo que me da miedo” (8. 16, *Saltar de la sartén*) o repasar las angustias derivadas de la agresividad del tratamiento, especialmente en algo tan simbólico como la pérdida del cabello para las mujeres, “la quimio no me importa pero lo del pelo...”. La frivolidad y supuesta intrascendencia que para algún espectador/a podía ofrecer la vida de Samantha es neutralizada con este giro argumental, proponiendo ahora un papel muy positivo, nada victimista y siempre activo en la asunción de su nuevo cuerpo (menopausia precoz, sudores, ausencia de deseo sexual) y también en la estabilidad sentimental junto a un compañero que sigue siendo

un afectuoso cómplice a pesar de los inconvenientes cotidianos de la enfermedad.

Un mito que rompe la serie, en relación con el cuerpo, es la posibilidad de ponerle nombre. Las criaturas, niños y niñas, aprenden a utilizar la lengua de diferente forma “tras identificar los diferentes rasgos que caracterizan el habla femenina y masculina” (Bengoechea, 203: 2). En consonancia, desde la más temprana infancia, se diferencian las modulaciones y los léxicos, lo que es muy visible en los adjetivos dirigidos a unos y otras. Asimismo, los estilos se refuerzan con otros elementos como la actitud corporal o la vestimenta. La mirada androcéntrica se percibe bien en el léxico y en las formas populares de habla. La simple consulta de un diccionario permite verificar que las palabras que designan realidades femeninas están cargadas, de una manera cuantitativamente muy superior a las masculinas, de connotaciones peyorativas y de tabúes. Respecto a éstos últimos, es significativo que, hasta épocas recientes e incluso en la actualidad en contextos determinados, las mujeres no han aprendido a relacionarse con los vocablos que designan su propia anatomía, muy especialmente los términos que nombran el aparato reproductor femenino, el gran innombrable. En efecto, existen multitud de eufemismos que permiten mencionar los genitales femeninos sin designarlos. A las mujeres, reprimidas desde las instituciones socializadoras, no se les ha enseñado, generalmente ni siquiera permitido, hablar de sí mismas y específicamente de su cuerpo, no sólo cuando deben hablar con otras personas (por ejemplo en las consultas médicas) sino también en grupos únicamente femeninos. Mujeres de cierta edad serán incapaces de mencionar algunos lugares corporales y deberán recurrir a los eufemismos (“la han operado *de abajo*”). Lo mismo sucede en la relación con las niñas pequeñas, a quienes se habla mediante alusiones, rodeos y palabras elusivas que permiten sortear los términos que denominan el sexo de las mujeres (“el tete, el chichi”). Si bien el cuerpo es el gran negado desde el discurso oral, también lo son sus funciones específicamente femeninas. Es conocido el uso de numerosas expresiones elusivas de la palabra menstruación, algunas imposibles de descodificar sin algún tipo de aprendizaje (“me visitó el tío de Valencia”, “te has caído del tejado”, “hacerse mujer”, “estar mala”, “estar con esos días”). La dificultad o

imposibilidad de nombrarse es común a la experiencia de la mayoría de las mujeres, lo que ha convertido en revolucionaria a la obra teatral *Los monólogos de la vagina* de Eve Ensler, que incita y provoca a todo el teatro a gritar la gran palabra prohibida, vagina. Este tabú es uno de los que se rompen en la serie *Sexo en Nueva York*, desde la que se nombra sin pudor el cuerpo femenino (y el masculino), transgrediendo absolutamente lo convencional. Como contrapunto, los guiones de la serie suelen ofrecer los reparos de un personaje, Charlotte, para quien es intolerable mencionar algunas palabras como orgasmo, eyacular, pene o vagina. La prohibición léxica que, como ya se ha mencionado, lleva también a la práctica corporal, se refleja en un episodio en el que Charlotte necesita ir a la ginecóloga porque tiene problemas. En ese momento llega Samantha con unas fotos que se ha hecho desnuda. Ver la vagina en primer plano escandaliza a Charlotte, que debería estar acostumbrada a ver fotografías artísticas: “nunca he mirado la mía tan cerca” reconoce, para añadir que no quiere verla, “me parece fea” (4.2, *La auténtica yo*).

Así, no es extraño que aparezca habitualmente otro mito femenino: la masturbación. Esta práctica, en el caso de los hombres, forma parte de su socialización y es habitual escuchar a personajes varones que hablan de ella, tanto en el cine como en la televisión, sin que se produzca ninguna incomodidad en el público: “En la cultura observamos que el deseo del hombre precede al contacto con la mujer. No permanece adormecido esperando manifestarse bruscamente y sólo como respuesta a la voluntad de una mujer. El deseo sexual solitario aparece representado desde lo más elevado hasta lo más bajo de la cultura” (Wolf, 1991: 201). Sin embargo, la masturbación femenina es negada por la cultura hegemónica y su sola mención produce un efecto totalmente diferente: “la masturbación es algo prohibido para las mujeres” (*ibídem*). Si la masturbación forma parte del discurso público, está claro que ningún varón tendrá problemas en hablar sobre una práctica habitual en la mayoría de la gente. En cambio, las mujeres, no sólo tendrán negada la mención sino también la práctica en sí misma, tabú que persiste hasta la actualidad.

La visibilización de la voz femenina produce, es obvio, efectos positivos y emancipatorios pues permite, por ejemplo, que las mujeres

tengan referentes o modelos sobre la sexualidad. Todas las personas saben cómo despiertan los hombres a la sexualidad, mientras que casi nadie ha visto imagen alguna que explique cómo es el despertar sexual de las mujeres, excepto en aquellos productos pensados para un *voyeur* masculino y cuya representación responde más a las fantasías de los hombres que a la realidad. Esta ausencia de modelos deja a las mujeres jóvenes solas ante su propia sexualidad lo que se traduce, habitualmente, en la incorporación “de las fantasías de la cultura dominante” (Wolf, 2001: 202). La educación femenina no sólo impide hablar sobre sexo sino que tampoco anima a que las mujeres compartan el deseo sexual entre sí. La serie hace existir estos temas pero además lo hace desde el humor, especialmente visible en la exhibición de juguetes sexuales. Uno de los episodios más divertidos es el titulado *La liebre y la tortuga* (1.9) cuando Charlotte se convierte en adicta a un vibrador: “creo que me he roto la vagina, metafóricamente”, confiesa avergonzada. Teme que, si lo sigue usando, no volverá a disfrutar en la cama con un hombre. Los juguetes sexuales serán protagonistas en numerosas ocasiones a lo largo de la serie, casi siempre poniendo una nota humorística a alguna situación, ilustrando también algunos fantasmas masculinos como el tamaño del pene, la eyaculación precoz o la impotencia.

El poder y el espacio público/privado

Además de romper muchos tabúes, tanto porque habla de temas prohibidos como porque transgrede comportamientos no tolerados para hombres y mujeres, *Sexo en Nueva York* también es sensible al problema del reparto de poder. Para ilustrarlo ofrece una relación desigual (desde el punto de vista de estatus social y económico) para Miranda, que comienza a salir con un camarero, Steve. Si bien para ella carece de importancia cuánto dinero tiene uno u otra, la diferencia salarial y de posición es para su novio un obstáculo que minará su relación. Para Charlotte, siempre tan convencional en lo relativo al matrimonio, se trata de una situación *natural*: “lo normal es que el tío gane más dinero” asegura. Carrie recuerda a Miranda cómo la relación a la inversa no provoca ningún conflicto: “los hombres ricos salen continuamente con mujeres pobres” (2.10, *El siste-*

ma de clases). Pero ésta, que está sufriendo el problema, tiene las cosas claras: “el dinero de los hombres solteros no es un problema, pero sí lo es el de las mujeres solteras”. Y, a continuación, se lamenta: “Quiero disfrutar de mi éxito, no disculparme por él”. Como vemos, el éxito profesional de las mujeres puede ser un obstáculo para la esfera sentimental, al vivir en una sociedad que todavía reparte jerárquicamente los roles entre mujeres y hombres, considerando el empleo femenino como subsidiario del masculino y relegando la carrera profesional de las mujeres a un aspecto secundario, únicamente importante si ya se ha solventado la esfera reproductiva. Así, la abogada llegará a decirle al camarero: “Me castigas por tener éxito”, y tiene razón. Es él quien se ve incapaz de afrontar una relación sentimental con una mujer más poderosa, más rica y, seguramente, más independiente. La serie televisiva se atreve a denunciar cómo las mujeres tienen derecho a no sentir culpabilidad si desean ser profesionales de éxito y niega el retrato típico de ejecutivas agresivas que han renunciado al amor como única posibilidad de afrontar el éxito en su empleo.

La centralidad del empleo masculino *versus* femenino aparece en otras ocasiones. Charlotte, tras su primera boda, decide abandonar su empleo (4.7, *Tiempo y castigo*). Sus amigas lo desaprueban, sobre todo cuando ella reconoce que ha sido una sugerencia del rico cirujano con el que se ha casado: “Troy sugirió que tal vez podía dejarlo” y añade que está volviéndose loca intentando hacerlo todo. Las cosas a las que podrá dedicarse si abandona su empleo no parecen nada fascinantes: quedarse embarazada, redecorar el apartamento, cocinar... incluso ayudar en comités benéficos. No parece recordar que su trabajo le gustaba ni que se había formado para él. Samantha le advierte de las dificultades de las mujeres para retomar su carrera si la abandonan temporalmente: “asegúrate antes de bajarte de la noria porque las chicas que esperan son preciosas, jóvenes y despiadadas”. Charlotte se ofende profundamente: “el movimiento de liberación femenina fue para darnos la opción”. Pero Miranda la hace dudar: “esa no es tu decisión”. Los vaticinios de sus amigas se cumplirán posteriormente cuando, tras el divorcio, Charlotte será incapaz de conseguir un empleo remunerado (4.16, *Din, Don, Dinero*).

Las críticas que recibe Charlotte se volverán contra la propia Carrie más adelante, que ha pensado en dejar no sólo el trabajo sino también su vida en Nueva York para seguir a su pareja, Alexander, a París. La discusión entre Miranda y Carrie es intensa porque para la primera, está cometiendo un error: “¿qué vas a hacer allí sin un trabajo?, ¿por qué abandonar toda tu vida?”. Carrie se niega a escuchar a su amiga, convencida de que ha elegido un proyecto sentimental y vital que la hará feliz. Para Miranda no es así: “estás viviendo una fantasía. No vives tu vida sino la de él” le advierte (6.18, *Splat*). El error, tan frecuente entre las mujeres, de abandonar los propios deseos para vivir los del amado, se le aparecerá a Carrie en Francia, con toda la fuerza de la soledad, el éxito ajeno y la aparente insignificancia de su propia trayectoria profesional (6.19, *Una americana en París, primera parte*).

Roles convencionales: matrimonio y maternidad

Un aspecto derivado del que estamos abordando es el que tiene que ver con los valores sociales convenidos, esto es, el estereotipo femenino que supone que todas las mujeres deben casarse y ser madres (lo que conlleva un modelo únicamente heterosexual, además). Este imperativo de la cultura patriarcal es quizá el que más transgrede la serie puesto que sus protagonistas son, básicamente, solteras y mayores de 30 años.³³ Para ilustrar esta negación del estereotipo, la serie ofrece todo un capítulo destinado a reflejar los inconvenientes de la soltería (1.3, *Bahía de cochinos casados*). Carrie asiste una cena con un matrimonio de amigos que, incansables, intentan emparejarla con alguien: “¿Querrás casarte algún día, no?”. Por su parte, Miranda tiene que acudir acompañada a la fiesta de su empresa, donde no se concibe que ningún abogado (y por extensión, ninguna abogada) asista en solitario. La única solución que encuen-

³³ Algunas de las protagonistas contraen matrimonio o viven en pareja a partir de la tercera temporada pero ello no cambia el perfil esencial de la serie: mujeres independientes y que cuestionan los mecanismos de dominación patriarcal, incluso cuando desean firmemente casarse y formar una familia, como es el caso de Charlotte.

tra es aceptar una cita a ciegas que le propone un amigo. Cuando llega la persona esperada, se trata de una chica. Miranda no puede entender a su amigo: “¿Desde cuando ser soltera significa ser lesbiana?”. Menos enfadada, pero igual de realista es Samantha, que es consciente de la animadversión que despierta, en algunas mujeres, la presencia de solteras: “La mujer casada piensa que nos acostamos en cualquier lugar, en cualquier momento y con cualquiera”, así que se preocupan por si está en peligro su propio matrimonio. Para Miranda, “las que no te temen, te tienen lástima”. Ella misma asistirá, exasperada, a la compra de su apartamento, cuando todas las personas que intervienen insisten en extrañarse ante su soledad, como si las soltería fuera algún tipo de desgracia:

Vendedora [extrañada]: *¿vivirá usted sola?*

Banquero [paternalista]: *¿lo compra usted sola?, ¿la entrada la va a pagar su padre? (2.5, Cuatro mujeres y un funeral).*

Carrie explica cómo el orden social se siente amenazado ante mujeres independientes: “comprarlo sola significa que no necesitas un hombre”. Charlotte opina que los varones no están preparados para asumir ese perfil femenino: “la estructura de poder se rompe y es muy castrante. Los hombres no quieren a mujeres demasiado independientes”. Para ellas, el matrimonio es una trampa, una manzana envenenada, aunque la sociedad las haya adiestrado para deseirlo: “Cuentos de hadas inventados por las mujeres para que su vida amorosa parezca menos desesperada” (2.8, *El hombre, el mito, la viagra*). La soltería se escribe en *Sexo en Nueva York* como un estigma al que las protagonistas desean hacer frente y, a menudo, ofrecen reflexiones sobre la desigual posición de hombres y mujeres ante el mismo acontecimiento o suceso: “si fuera un soltero, nada de esto habría pasado” (2.5, *Cuatro mujeres y un funeral*); “cuando los hombres hacen algo osado, solemos considerarlo muy romántico. Cuando lo hacemos nosotras, nos consideran desesperadas o chaladas” (4.6, *Hablar no cuesta nada*); “¿por qué a nosotras nos llaman solteronas y amargadas, y a ellos solteros de oro y *playboy*?” (6.3, *La fortuna es una vieja dama*).

En cuanto a la maternidad, todas asisten a alguna reflexión más tarde o más temprano, sobre su motivación, excepto Charlotte que es la única con un proyecto vital claro y constante al respecto. En todo caso, consciente del papel subordinado de las mujeres en la sociedad, a lo que tanto ha contribuido un modelo esencialista de maternidad, la serie cuestiona el mandato de género en este sentido y es muy crítica con las tecnologías reproductivas que permiten alargar hasta el infinito las posibilidades biológicas: “¿Necesitamos mujeres desesperadas teniendo hijos a los 50? Es un abuso ridículo de la ciencia” (2.11, *Evolución*). No obstante, en numerosos episodios se habla y reflexiona sobre la maternidad, especialmente cuando Miranda queda embarazada y luego es madre (4.18, *Amo a Nueva York*), circunstancia que permite repasar no sólo los argumentos filosóficos sobre la maternidad sino también los cambios corporales, los miedos, el modelo de paternidad, el aborto, los obstáculos y las dificultades o los problemas laborales. Un aspecto relacionado con éste es la mención del llamado “reloj biológico”, al que se dedica un capítulo completo (6.15, *La trampa del 38*). En él, las protagonistas reconocen las diferencias temporales que en este sentido tienen hombres y mujeres, que pueden llevar a éstas a abordar el asunto muy temprano en una relación sentimental: “A nuestra edad tienes que poder hablar de tener hijos si crees que algo puede ser serio” asegura Charlotte.

Relaciones entre mujeres: la sororidad

El término sororidad no está recogido en el Diccionario de La Lengua Española. Trata de explicar la hermandad entre mujeres (en francés, el término *sororité* hace referencia a la palabra sor, hermana), unas hermanas que se perciben como iguales y que, por ello, pueden aliarse, compartir y, lo que es más importante, pueden trabajar para modificar su realidad, debido a que todas las mujeres, en mayor o menor medida, comparten la exclusión y la opresión que se derivan del sistema patriarcal. El término, por tanto, sería la otra cara de la moneda de la fraternidad masculina, tal y como explica Luisa Posada (2000: 1). La sororidad, en consecuencia, es negada por el patriarcado y, en su lugar, ha socializado a las

mujeres en la rivalidad, estrategia que permite su mantenimiento y reproducción.

La serie *Sexo en Nueva York* es un ejemplo de sororidad porque, más allá del argumento de cada episodio, independientemente de las trayectorias vitales que se van dibujando a lo largo de las seis temporadas, el elemento principal y definitorio, el que la hace singular y, probablemente, el más transgresor de todos, es justamente la relación que se establece entre las cuatro protagonistas, superior (más sólida, profunda, sin fisuras) a la que establecen con los varones. La amistad es un hilo conductor, transversal a todo el relato, que define y da la pauta de lo que ocurre con cada una de ellas. La amistad las protege en las situaciones difíciles y les impide ser víctimas de los complejos de Cenicienta que, muchas veces, hacen desear a las mujeres ser *salvadas* por un varón. Tanto es así que, en el capítulo con el que se cierra la sexta y última temporada, el amor intermitente de Carrie, Mr. Big, que se arrepiente de no haberla elegido para compartir su vida, sabe lo que debe hacer: hablar con sus amigas. Por primera vez, otra persona (el personaje que representa el amor para Carrie) ocupa el lugar de ella en la cafetería que ha sido escenario de sus aventuras durante seis años.

A lo largo de todos los episodios es constante la presencia de la amistad entre mujeres, tanto en situaciones dramáticas como humorísticas. Una de las primeras llamadas de emergencia se produce muy pronto, en el capítulo 1.4 (*El valle de las veinteañeras*). Carrie estaba preparada para una cita muy deseada con Mr. Big pero suena el teléfono porque Charlotte necesita hablar con ella: su compañero le ha dicho que desearía tener sexo anal. Se reúnen las cuatro rápidamente: “necesitas todo el apoyo” le dicen. En la segunda temporada el mensaje se hace explícito. Carrie ha roto con Mr. Big y, destrozada, va enumerando las que denomina “reglas de la ruptura”, a través de las cuales va desggranando todas esas situaciones, casi siempre ridículas, que hacen, a modo de terapia, las personas abandonadas por el amor. Sin embargo, la última de las reglas no es un juego: “la regla de la ruptura más importante: no importa quien te parta el corazón, ni cuanto tiempo tarde en curarse. Jamás lo superarás sin la ayuda de tus amigas” (2.1, *Llévame*

al baile). Estas amigas parecen necesitarla justo cuando tiene algún plan con Mr. Big, pues será precisamente en una romántica noche junto a él cuando Carrie deba salir corriendo al hospital para acompañar a Miranda en el nacimiento de su hijo, parto en el que será ella la que esté sujetando su mano (4.18, *Amo Nueva York*). No es extraño que poco antes, cuando saben que Miranda va a ser madre (primero había valorado la posibilidad de abortar), la voz de Carrie sentencia “aquel día nacieron tres tías” (4.11, *Podría haber, debería haber*), unas tías que, en capítulos subsiguientes, y a pesar de sus propios reparos a los bebés, cumplirán con el deber de ayudar a su amiga en su labor maternal, tanto para ofrecerle tiempo para ir a la peluquería como para liberarla un fin de semana.

La necesidad de estar con sus amigas se retrata a menudo en la serie, lo que nos permite ver a las protagonistas llamándose por teléfono, quedando a comer para hablar o para ir de compras, una excusa para estar juntas. Ellas comparten su tiempo siempre que pueden y, si hay un motivo de celebración o una necesidad afectiva, este elemento sale reforzado. Es muy visible en el capítulo en que Miranda pierde a su madre y el guión nos permite ver cómo la dura Samantha necesita llorar aquello que no se atreve a decir (4.8, *Mi placa base y yo*): “Hay veces que pides apoyo, hay que veces que no lo pides y hay veces que llega sin más”. En un momento menos dramático, la boda de Charlotte, también la voz narradora reflexiona, como hará muchas otras veces, sobre los cambios que debe afrontar su amistad. Habla de la pérdida, porque ya no tienen a Charlotte con ellas y también del papel de las amigas en el propio proyecto vital (Carrie acaba de romper con su novio Aidan): “Es difícil encontrar a alguien que te quiera pase lo que pase. Yo tenía la suerte de tener a tres de esas personas” (3.12, *No preguntes, no cuentes*). En numerosos capítulos, y especialmente en las temporadas cuatro a seis, los guiones hacen hincapié en la relación que las une, en que ellas son una forma de familia y que son las personas principales en la vida de las demás.

No obstante, también la amistad debe superar pruebas. Es evidente que la serie no sería muy realista si no incluyera momentos de discusión. Uno de los más significativos es el que se producen en el capí-

tulo *Din, Don, Dinero* (4.16) cuando Carrie no consigue un préstamo bancario para comprar su apartamento y se enfrenta a la posibilidad de deshaucio. Samantha y Miranda le brindan su dinero. Incluso Mr. Big, que no es ahora su pareja, le facilita un cheque con la cantidad que necesita. Sin embargo, Charlotte, cuya posición económica era buena e incluso ha mejorado con el divorcio, no le ofrece su ayuda. Carrie se lo recrimina. Insiste en que ella no lo hubiera aceptado pero le ha parecido una traición no contar con su ayuda. El capítulo terminará con una Charlotte avergonzada que le ofrece el anillo de compromiso para que pague su casa, todo un símbolo, pues representa que, por fin, ha asumido su divorcio. La propia Charlotte tendrá numerosos enfrentamientos con Samantha, siempre debidos a su expresividad sexual, pero es a ella a quien recurre para contar sus penas y alegrías sexuales, consciente de que será la que mejor podrá ayudarla. Así, todas las pruebas son superables porque la sororidad está siempre por encima de lo cotidiano, de la incomodidad o del rechazo a una situación pasajera. Cuando sus vidas han cambiado tanto que les cuesta encontrar tiempo para verse, Carrie les recuerda “Hay que invertir en ellas [las amigas]. Es importante que saquemos tiempo para estar juntas” (5.3, *La fortuna es una vieja dama*). Esas amigas serán las que siempre tendrán tiempo para acompañar a Samantha en la quimioterapia, desde el mismo día de la boda de Miranda, cuando ésta se entera de la enfermedad de su amiga y, olvidándose de todo, se sienta con ellas a hablar de su proceso y de su futuro. Así, es lógico que Miranda, tras una noche con un novio de Carrie que no le ha gustado nada (ha estado distante, prepotente, como desinteresado en ellas), le comente a su marido, Steve: “te quiero por querer a mis amigas” (6.17, *La guerra fría*).

VI. A modo de conclusión: la agencia femenina en *Sexo en Nueva York*

Como su título indica y como hemos visto hasta ahora, la serie gira en torno al sexo, pero lo hace desde un punto de vista dialógico, discursivo. Sus estrategias principales son los diálogos ingeniosos y con alta connotación sexual, en los que la ironía, el carácter simbó-

lico y el sarcasmo son los primordiales ingredientes. En efecto, las protagonistas de este producto televisivo hablan de sexualidad y de relaciones de pareja, pero se trata de un discurso muy alejado de lo visualmente explícito, por supuesto sin ningún punto en común con la pornografía, y nada tosco o grosero. De hecho, los desnudos no son imprescindibles y ni siquiera son frecuentes (la única que ofrece algún desnudo integral, ocasionalmente, es Kim Cattrall).

Por ello, la serie es puramente oral, verbal, enunciada, hablada y relatada. Ese y no otro es el principal ingrediente de este producto de éxito. Y es un elemento transgresor porque, entre las actitudes propuestas para las mujeres, en consonancia con el rol que elabora el mandato de género, aparece el silencio como estrategia fundamental. Mientras las estrategias de dominación patriarcales continúan dedicando sus esfuerzos a negar la voz femenina, las mujeres seguirán condenadas a la invisibilidad y al silencio; un silencio que hay que entender este elemento desde un sentido amplio, que incluye la educación, el comportamiento en la sociedad o la relación con la producción simbólica. Romper el silencio supone transgredir el mandato de género y romperlo en un aspecto tan controlado por el patriarcado como es la sexualidad, supone una desobediencia total.

Asimismo, el orden social ha privilegiado la voz masculina y, los varones, que han sido quienes han ocupado el poder, han llegado a asumir como *natural* usar su propia voz para hablar en nombre de las mujeres. Obviamente, éstas, que ocupaban (y ocupan) el lugar inferior en la jerarquía sexual, han tenido pocas ocasiones para conquistar, siquiera negociar, el espacio que les correspondía como individuos y como ciudadanas. Por ello, es frecuente que las mujeres que quieren hacer oír su voz a una sociedad todavía sorda a la producción simbólica femenina, lo hagan con un objetivo político. Este es el marco de interpretación en el que introducir la serie *Sexo en Nueva York* desde una lectura feminista pues, con su papel activo y autónomo, las protagonistas son capaces de salir de la invisibilidad y romper el mandato patriarcal del silencio. En este sentido, hay que observar que la tematización que recorre esta serie norteamericana está en directa relación con la socialización femenina, lo que la aleja también de la experiencia masculina convencional. Igualmente es

relevante el papel didáctico del programa en relación a aspectos como las enfermedades de transmisión sexual, los anticonceptivos, la salud reproductiva o los embarazos no deseados.

Sexo en Nueva York es, por tanto, un producto transgresor y original en el panorama fílmico desde una perspectiva de género. En primer lugar, porque cede el protagonismo a un grupo de mujeres, algo poco habitual en productos dirigidos al consumo masivo. Igualmente, porque rompe absolutamente la perspectiva androcéntrica, al proponer una mirada desde la experiencia femenina, prácticamente ausente en el discurso televisivo. En tercer lugar, porque decide utilizar la ironía y el humor para presentar unos personajes que gozan de miedos, obsesiones y defectos, como la mayoría de las personas, características ofrecidas desde un punto de vista constructivo y desmitificador. Asimismo, la transgresión de la serie norteamericana se concreta en el uso y disfrute de una voz propia que permite la identificación de la audiencia, una voz que se atreve a nombrar y ser nombrada, tanto en lo cotidiano como en lo habitualmente reservado, oculto e invisible (prácticas sexuales, juguetes, masturbación, lesbianismo, etc.). Desde el punto de vista feminista, todos estos aspectos son resaltables pero a ellos hay que incorporar un elemento más: la aparición de la solidaridad femenina como hilo conductor de toda la serie. Las mujeres de *Sexo en Nueva York* son, sobre todo, amigas, compañeras y cómplices; estableciendo entre ellas una relación sólida e imprescindible.

En suma, del discurso de *Sexo en Nueva York* hay que resaltar el carácter independiente, tanto sexual como profesional, que proponen sus protagonistas y la ruptura de algunos mecanismos de dominación patriarcales; el hincapié en la solidaridad femenina como fórmula de relación entre mujeres; la propuesta de una interpretación femenina no victimista, autónoma y siempre positiva; el desenfado y la ironía como fórmulas para evitar el conflicto; la valentía y originalidad en abordar temas poco o nada frecuentes en la ficción y, por último, el exquisito, inteligente y divertido debate, puramente oral por tanto, sobre la sexualidad. Aunque se trata de un producto de ficción y también contiene defectos, es una pena que la audiencia de la serie sea mayoritariamente femenina pues los varones, además

de divertirse, tendrían acceso a muchos elementos de la vida de las mujeres que seguramente no han escuchado antes, al menos de la manera descrita.

Bibliografía

- Aguilar, P. (2001): "Mujeres de cine: retratos mágicos pero distorsionados". En: Muñoz, B. (coord.): *Medios de comunicación, mujeres y cambio cultural*. Madrid, Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid, 221-244.
- Álvarez, R. (1999): *La comedia enlatada. De Lucille Ball a Los Simpson*. Barcelona: Gedisa.
- Bengoechea, M. (2003): "Influencia del uso del lenguaje y los estilos comunicativos en la autoestima y la formación de la identidad personal". En: *Jornada de trabajo con el profesorado de escuelas piloto del proyecto NAHIKO*, Vitoria: Emakunde <http://www-emakunde.es/images/upload/Mercedes_Bengoechea.pdf>.
- Buonanno, M. (1999): *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Cano, P. L. (1999): *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.
- Cascajosa, C. (2005): *Prime Time. Las mejores series de televisión norteamericanas de C.S.I. a los Soprano*. Madrid: Calamar Ediciones.
- Cascajosa, C. C. (2004): *El espejo deformado: procesos de hipertextualidad en la ficción audiovisual norteamericana*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla.
- De Miguel, C. et al., (2004): *La identidad de género en la imagen televisiva*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Hermosilla, M.^a E. (2005): *Comunicación y perspectiva de género. ¿Qué pasa con la letra 'J'?* Conferencia impartida en el Encuentro Internacional de Periodistas (Morelia, noviembre de 2005), Michoacán, México.
- Menéndez, M. I. y M. Fernández (2004): *Género en primer plano. Guía didáctica para el análisis no sexista de productos cinematográficos*. Oviedo: Milenta.
- Mulvey, L. (1999): *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Ediciones Episteme.
- Posada, L. (2000). "Pactos entre mujeres". Texto publicado en Creatividad feminista <http://www.creatividadfeminista.org/articulos/indice_relaciones.htm>.
- Wolf, N. (1991): *El mito de la belleza*. Barcelona: Emecé.

Cuerpos en
acción.

Entre el crimen
y el terrorismo

Cuerpos en serie: roles, géneros y sexualidades en CS/*

Meri Torras Francés

*I am a woman, and I have a gun. And look how
he treated me. I can only imagine how he treated
his wife. Sara Sidle*

*Never doubt and never look back. That's how I
live my life. Catherine Willows*

Las series televisivas —como la literatura y el cine— por su condición de ficciones, no son tanto reproducciones de la realidad como mecanismos de producción de realidades. Estos mundos ficticios constituyen su verosimilitud en una negociación cuerpo a cuerpo con la idea de lo posible e imposible, el concepto mismo de *realidad* (aquello que puede acontecer), en definitiva, que no coincide exactamente con aquello acontecido (*facticidad*). A menudo, expresiones como *la realidad supera la ficción* o *la realidad copia a la ficción* ponen de manifiesto las transacciones enriquecedoras,

*Este texto parte de dos artículos anteriores “Muertos pero no mudos. Cuerpos y retóricas del desvelamiento en *csi*” (*Lectora. Revista de mujeres y textualidad*, 11, 2005: 75-91) y “Del cuerpo del delito a la carne de presidio. Economías de disciplinamiento de los cuerpos en *csi*” (pendiente de publicación). Ha sido elaborado dentro de *Cuerpo y textualidad*, un grupo investigador vinculado al departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Barcelona, reconocido por el AGAUR (SGR2005-1013), y que desarrolla el proyecto “Los textos del cuerpo. Análisis cultural del cuerpo como construcción genérico-sexual del sujeto (fin de siglo xx-xxi)” (HUM2005-4159/FILO), bajo la dirección de la Dra. Torras.

sin duda, entre lo que imaginamos que pueda suceder y presentamos como posible —y que llamamos *ficciones*— y lo que documentamos fehacientemente que ha sucedido, y que denominamos en singular *realidad*, aunque el concepto de realidad es de hecho mucho más amplio y plural. Por supuesto, este reajuste de límites y posibilidades pone en juego la apuesta por pensarse: la autoconcepción del sujeto, el establecimiento inconcluso y siempre difuminado de su identidad.

Hayden White, David Lowenthal, Tony Bennett, Joan Scott o Paul de Man, entre otros/as, han demostrado de qué modo las operaciones ficcionales que construyen, por ejemplo, la narración fílmica o literaria, son las mismas que se ponen en funcionamiento en la constitución del relato histórico y/o del relato experiencial-autobiográfico, que tratamos como *verdaderos*. No hay, pues, diferencia en la *naturaleza* de los discursos (y la materia que los constituye) sino en la producción y el consumo, el estatuto y la circulación de los mismos. La verdad histórica, por ejemplo, de la que no podemos prescindir —tal vez solamente relativizar—, viene consensuada por un grupo autorizado que regula lo pertinente de las afirmaciones de los relatos a partir de una red legitimadora (e ideológica) de procesos documentales y registradores autorizados.

Así pues, ni lo que acaba validándose como fáctico es ajeno a la ficción ni lo que discurre bajo la etiqueta de ficticio —literatura, cine...— galopa a lomos de una no-realidad; antes bien extrema o minimiza, usa o ignora, usurpa, desborda... en una palabra, (re)crea nuestra concepción de *la realidad*; es decir, recurre a ella para describirla diferente y contribuye, así, a que el público espectador se construya una idea de la misma, bajo unas directrices determinadas. Estas pautas reguladoras se conjugan dentro de un entramado de interrelaciones discursivas que gobiernan el sujeto y sus representaciones. En efecto, somos sujetos en tanto que individuos pero también por estar *sub jectum*, esto es, bajo estos discursos que nos erigen y nos dotan de entidad al someternos a ellos y acatar sus normas.

Por supuesto que estos dispositivos no están exentos de tensión y de fisuras; no son ni mucho menos estables y consiguen rehacerse

constantemente, expulsar tanto como absorber las manifestaciones resistentes, neutralizarlas. En esta arena de combate ideológico-político, que articula procesos históricos, económicos, sociales y culturales, los textos *pueden* ser, significar y representar.

La capacidad de la ficción —en nuestro caso televisiva— para producir y a la vez reproducir realidades desde sesgos ideológicos determinados debe considerarse en primer término al abordar una serie como *CSI*, que posee una marcada vocación estética realista e impone rotundamente la eficacia del panóptico contra cualquier indisciplinamiento de los cuerpos dóciles, encarrilados por las veredas del digno y adecuado proceder.

Michel Foucault describe el *panoptismo* como “Una sujeción real [que] nace mecánicamente de una relación ficticia. De suerte que no es necesario recurrir a medios de fuerza para obligar al condenado a la buena conducta, el loco a la tranquilidad, el obrero al trabajo, el escolar a la aplicación, el enfermo a la observación de las prescripciones. [...] El que está sometido a un campo de visibilidad, y que lo sabe, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las hace jugar espontáneamente sobre sí mismo; inscribe en sí mismo la relación de poder en la cual juega simultáneamente los dos papeles, se convierte en el principio de su propio sometimiento. Por ello, el poder externo puede aligerar su peso físico; tiende a lo incorpóreo; y cuanto más se acerca a este límite, más constantes, profundos, adquiridos de una vez para siempre e incesantemente prolongados serán sus efectos: perpetua victoria que evita todo enfrentamiento físico y que siempre se juega de antemano” (2000: 206).

La infalibilidad de una ciencia —la forense—, que se re/presenta como rigurosa y objetiva, ofrece el conocimiento de la verdad y garantiza la adecuada e inexorable actuación de la justicia sobre el sujeto culpable. La impunidad es imposible y el castigo seguro. Desde el cuerpo del delito a la carne de presidio, una economía de los cuerpos cruza por entero la serie, rige sus actuaciones, las premia y/o penaliza y, sobre todo, articula el conocimiento, el saber y la verdad legítimos.

I. El panóptico incorporado

El despliegue de medios para visibilizar aquello en principio ausente, saber escuchar a través de la mudez aparente del cadáver, leerlo como un libro, interpretarlo como un enigma, manejar –en definitiva– unas tecnologías de conocimiento específicas, elitistas y vedadas al conocimiento general del común de los mortales (asesinos o víctimas), cumple la misión de *resolver* un crimen y *procesar* al sujeto responsable. Obedece, pues, tanto al deseo de *conocer* como al de *castigar*. De la casi siempre exitosa resolución de los casos, con el consecuente paso a un estado transitorio de calma, se desprende una voluntad más o menos explícita de vigilancia y una promesa de seguridad y protección que han de *disuadir* tendencias criminales y, a la vez, *tranquilizar* a la población inocente, la comunidad en su conjunto. Son habituales las escenas en que el/la culpable es arrestado/a, introducido/a dentro del coche o furgón policial, ante la mirada atenta, entre reprobadora y satisfecha, del equipo.

CSI nos convierte en potenciales criminales y/o potenciales víctimas. Episodio tras episodio se presentan crímenes de particularidades distintas: algunos obedecen a arrebatos pasionales –a veces muy humanos y comprensibles desde el dolor del sujeto criminal–; otros fruto de la mala suerte, de una negligencia, de un accidente; otros producto de asesinos profesionales, criminales reincidentes... lo que todos ellos tienen en común es poner en evidencia la imposibilidad de impunidad. No es posible ocultar las pruebas de un crimen, nada escapa al ojo vigilante y castigador de la ley y el orden, por lo tanto se debe actuar de acuerdo con sus prescripciones: el efecto *panóptico* rige la economía de nuestros cuerpos disciplinados. Nos sabemos sometidos a un campo de visibilidad y, en consecuencia, actuamos según las directrices, las interiorizamos dócil y disciplinadamente.

Esto tiene una traducción inmediata en la sintaxis cinematográfica del montaje de la serie. En efecto, los planos detalle en extraordinario *close-up*, las inmersiones inauditas dentro del cuerpo desconocido a nuestros ojos, se combinan con planos generales, a menudo aéreos, que inscriben en el texto fílmico esa mirada vigilante sobre la

comunidad, ya desde la misma portada de presentación a cada una de las subseries *cs*: Las Vegas, Miami o Nueva York.

La serie *cs* da buena muestra, pues, de como nuestros cuerpos, en consecuencia, se convierten en *visibles* bajo el control y la vigilancia de las instituciones que, desde flancos diversos y cruzados, mantienen normalizados a los sujetos-cuerpos. Este control tiene lugar en el mismo proceso de ser cuerpo o sujeto por lo que no es discernible ni extrapolable de nuestra propia subjetividad-materialidad. Lo tenemos *incorporado*, nos resulta, en principio, invisible, interiorizado, naturalizado, y cumple la función de mantenernos disciplinados dentro del sistema social y económico, a fin de que sigamos funcionando dócilmente según los engranajes de la máquina del poder automatizado y desindividualizado.

II. Cuerpos en serie

De ahí parte del sentido del título. Una *serie* es un conjunto que abraza diversos individuos relacionados entre sí y, por tanto, potencialmente de una misma especie, con unas características comunes que no tienen por qué tratarse tanto de atributos específicos como, al menos, de unas regularidades de comportamiento o manifestación, tanto de lo que ha sido (lo susceptible de registrarse) como de lo que ha de ser (lo prescriptivo).

A esta connotación semántica debe añadirse su sentido iterativo: cualquier *serie* implica sucesión y semejanza. Esto me permite —y de ahí otro sentido del título que he elegido— establecer vínculos entre estos *cuerpos sexuados-generados en serie* con la concepción *performativa* del género-sexo que Judith Butler propuso a principios de la década de los 90 y que ha ofrecido a los feminismos más recientes la oportunidad de abordar de forma muy diferente algunas cuestiones *clásicas* y *claves*. Si lo entendemos performativamente el sexo es la repetición ritualizada de comportamientos. Existe en el proceso de poner en práctica, no ya en un presunto origen inscrito en el cuerpo, sino en el cuerpo *haciéndose*. Como el sexo, el cuerpo

no es algo que tengamos o seamos sino algo que se hace (y nos hace), algo que devenimos en un proceso representacional continuo y repetitivo de unas normas que no elegimos ni aplicar ni transgredir. Porque de la misma repetición —de la producción en serie— sale el desajuste, la alteración y, con ellas, la capacidad de acción y/o transformación.

III. Los secretos de los muertos y las mentiras de los vivos

Un *secreto* es aquello que es y no *parece* ser. Los secretos se desvelan porque hay algo que los vela, oculta la prueba evidente de su existencia. Puestos a armar su narración de lo acontecido a partir solamente de pruebas irrefutables —las famosas *evidencias* que siempre están en boca de Gil Grissom, el director de la unidad—, resulta fácil adivinar que los quehaceres fundamentales de los y las *CSI* consistirán en desvelar secretos y revelar mentiras, puesto que si los cuerpos muertos suelen tener secretos inscritos en ellos que hay que saber leer, los cuerpos vivos hacen gala de ocultar los suyos a través de las mentiras, que son justamente lo contrario: aquello que *no* es y en cambio *sí parece* ser. En esta serie televisiva lo que la gente dice y/o cuenta no es fiable, constituye a lo sumo nuevas hipótesis de trabajo que habrá de contrastar con las *evidencias*. Éstas surgen *neutral y desapasionadamente* de la recolección, análisis, identificación e interpretación de las pruebas halladas en el escenario del crimen y, por supuesto, en el cadáver.

Los muertos cuentan muchas cosas. Frente a la locuacidad mentirosa del vivo, la retórica del cadáver es la del decir como un libro abierto, ya en el lugar del hallazgo ya sobre la mesa de disecciones. Eso sí, no cualquiera puede leer qué dice, por eso *también* cuentan secretos: hay que poseer un *saber* determinado para hacer de este cuerpo mudo un texto audible e inteligible, y este saber elitista se basa, fundamentalmente, en la ciencia criminalística y la medicina anatómico-forense. Si en la relación con los cuerpos muertos y las pruebas todos/as los/as integrantes del equipo *CSI* deben guardar los

mismos protocolos inquebrantables para preservar de este modo la asepsia y garantizar la objetividad de sus posteriores deducciones, es sobre todo en su relación con los vivos que se caracterizan individualmente. Y esto incluye, por supuesto, las relaciones que mantienen entre ellos/as (y sus semejantes) y que vienen marcadas especialmente por los roles de género y sexualidad.

Es en el trato con las personas implicadas en los casos que vamos descubriendo poco a poco las particularidades de cada uno/a de ellos/as, sus secretos también, que los/las humanizan. El pasado de Catherine Willows como *striper*, reconducido por su rol de excelente madre divorciada absorbida por el trabajo y preocupada por la educación de Lindsey, o su ascendencia paternal mafiosa. La adicción de Warrick Brown —cuyo apellido revela el color de su piel— por el juego (en Las Vegas esto es más difícil de superar) que viene acompañada de una extraordinaria generosidad y una capacidad ¿innata? de relacionarse con los colectivos desfavorecidos, incluyendo a los niños. Los abusos sexuales que padeció Sara Sidle de pequeña, que la han marcado con una sexualidad peculiar y que se traducen en una fuerte y estrecha implicación, no siempre controlable, ante los casos de violación. La tendencia *ligona* de Nick Stokes, que lo lleva a ser sospechoso de un caso de asesinato de una prostituta con quien él mantuvo relaciones sexuales la misma noche que la mataron, aunque Nick resulta el más aséptico de todos y tal vez por eso el elegido por Quentin Tarantino para protagonizar la doble entrega que pone colofón a la quinta temporada (“Peligro sepulcral” 5.24).

Con sus cosas, tendrán que saber enfrentarse a las cosas de los demás, interrogarlos, confrontar sus testimonios con las pruebas y revelar en qué mienten para ocultar sus secretos de menor o mayor importancia, algunos directamente relacionados con el caso y otros no... A veces las mentiras que interfieren en el proceso de dilucidar la verdad pretenden esconder sucesos insignificantes al lado de la perpetración de un crimen (un adulterio, el haberse fumado un porro de hachís, una inocentada, una venganza por celos...) que resultan igualmente “reprobables” en el mensaje moral de la serie y que, a pesar de relacionarse con el crimen central, dilatan su desvelamiento (a la vez que potencian obviamente nuestra identificación

y la advertencia que lleva asociada) y que abraza por igual a los personajes de cada capítulo como al público espectador que se ve reflejado en ellos.

El intercambio de mentiras es un comercio de entre los vivos: los cuerpos muertos, ya lo vimos, sólo dicen la verdad a quien sabe leerlos. También la *lectura* de los cuerpos vivos tiene su experto: ésta es una de las excelencias fundamentales del capitán Jim Brass quien no duda en rozar los límites de la legalidad para presionar durante los interrogatorios a fin de provocar o colapsar el/la implicado/a y arrancarle (el verbo es el adecuado) la verdad. Los interrogatorios de los/las *cs*/ consisten fundamentalmente en confrontar los/las presuntos/as implicados/as con las pruebas en busca de la restitución ulterior de la narración de lo que aconteció.

El relato —el único posible— es el *resultado*, la *solución*, nunca es *medio* para llegar a la deducción, salvo como reducción al absurdo, cuando existe contradicción entre las declaraciones de los personajes y lo que apuntan las pruebas: privan las evidencias de las cosas sobre las palabras. “Hay dos clases de historias —le suelta Brass a un presunto sospechoso—: realidad y ficción. Sherlock Holmes, ficción y el asesinato de Dennis, realidad. Su historia, ficción” (5.11).

No obstante, *todo* son palabras.

IV. Un plus de peligrosidad: Gribbs versus Sanders

La agentividad y la pasividad en los delitos que aparecen en la serie no se distribuyen equitativamente —ni en cantidad ni en calidad— sobre los géneros. Dicho en breve, hombres y mujeres no cometen ni padecen el mismo tipo de crímenes. La asignación quiere corresponderse, con toda probabilidad, a una estadística *real*, que tiene algo de lugar común en el imaginario socio-genérico: las mujeres matan muchas veces en arrebatos pasionales para preservar su mundo sentimental y/o emotivo, y entonces pueden usar la violencia directa; o bien por venganza o despecho, entonces suelen

ser más frías y recurren a menudo a métodos indirectos, como el envenenamiento en sus múltiples formas, algunas muy sofisticadas si su inteligencia se lo permite. Por otro lado, en su papel de víctimas, las mujeres suelen ser objeto principal y primordial de abusos, violaciones y secuestros.

Habrà que volver a estas formas de violencia contra las mujeres. Ahora me demoraré en el caso iniciático de la serie —Holly Gribbs (Piloto y 1.2)— para confrontarlo brevemente con la iniciación como criminalista de Greg Sanders (Temporada 5), puesto que la comparativa me parece muy sintomática del plus de dificultad y peligrosidad que pesa sobre las mujeres en la serie.

Holly Gribbs llega a *csi* sin vocación, por prescripción de su madre —una teniente— que ve así cumplidos sus sueños en la hija. Jim Brass, quien por entonces dirige la unidad, la prejuzga con una dureza que roza el maltrato:

Jim Brass: Pues felicidades Gribbs. Es usted la quinta persona que me he visto obligado a contratar... Resolvemos crímenes irresolubles para el resto de laboratorios. ¿Qué le ha traído aquí?

Holly Gribbs: Señor, creía que la clave para ser un buen investigador criminal era reservarse la opinión hasta que la evidencia verifica la suposición. Me está prejuzgando. Me gradué con honores en Justicia Criminal, en Las Vegas.

JB: Ya. ¿Y qué?

HG: No es justo.

JB: ¿Justo? ¿Y qué es justo? ¿Enchufar a la hija de una teniente? Llevo veintidós años en esto y he visto de todo... a gente como usted, venir e irse. Y no aportan otra cosa que quebraderos de cabeza y mala prensa. Puede retirarse. (Piloto)

Y luego la envía a su primera autopsia: “Todo novato tiene que vivir una autopsia la primera noche”. Grissom la acompaña. Ya antes

le había sacado sangre —que luego sabemos que no es para otra cosa que sus pruebas empíricas—, le da de comer un *chapulín* a fin de restablecerla del mareo que la acomete, probablemente agravándolo. Con estos antecedentes, en la autopsia la debutante no se desenvuelve mucho mejor. Tiene que salir corriendo al lavabo a vomitar pero se equivoca de puerta y acaba devolviendo en medio de una sala rodeada de cadáveres. Cuando los ve le entra un ataque de pánico y no es ni capaz de abrir la puerta y salir. Grissom va al rescate y tras tranquilizarla, grita a través del cristal a los cadáveres: “¡Gilipollas!”. La infantilización de Gribbs no puede ser mayor y la constatación de su incapacidad irá en aumento. Ante un caso anodino de empolvar el escenario de un robo común en un comercio, la aspirante a *CSI* vuelve a fracasar al verse amenazada por la propietaria del local —asqueada por la lentitud procesadora de la *CSI*—. Esta vez es Willows quien acude a socorrerla y soluciona el asunto al puro estilo *Far West*. “Esto... ¿se puede hacer?”, le pregunta Gribbs alucinada.

Más tranquilas, en un café, Gribbs se sincera con la otra mujer de la unidad. Willows la sorprende con el entusiasmo, contagioso, que siente por su trabajo.

Catherine Willows: Quizás esperas que te anime y te diga que lo dejes, pero no lo haré, porque me entusiasma mi trabajo. No somos más que unos niños a los que pagan por hacer rompecabezas. A veces no encontramos una pieza y a veces lo resolvemos en un tris.

Holly Gribbs: ¿Cree que debo seguir en ello?

CW: ¿Seguir en ello? En la policía, olvídale [...] y los inspectores persiguen mentiras. Nosotros concluimos, restablecemos la paz y, para la víctima, eso lo es todo. No lo dejes. (Piloto)

Lo que en ese momento no puede sospechar Willows, a pesar de su experiencia, es que terminará habiendo de restablecer la paz... para Gribbs: Warrick Brown la dejará sola (con un agente) en el procesa-

miento de un escenario. El culpable regresará y disparará contra la *CSI*. Gribbs morirá en el hospital.

Greg Sanders no es un desconocido cuando se aplica para convertirse en un *CSI* de trabajo de campo. Lo hemos visto desde el inicio de la serie trabajando en el laboratorio y pronto se ha convertido en un personaje peculiar, con unos rasgos distintivos que el equipo de guionistas ha sabido utilizar: brillante en sus conocimientos, ligón, modernillo, un poco payaso y con una tendencia a pegar la hebra más de lo necesario... para desesperación de muchos del equipo, especialmente cuando están esperando con ansia los resultados que les han de permitir seguir con sus indagaciones, confirmar o refutar hipótesis.

Greg deberá pasar por todos los lugares comunes reconocibles. En su primera autopsia no padece ningún percance sino que asiste al despiece del cadáver interesado y participativo. Obviamente, Grissom no le pide sangre a él, sino a su presunta substituta —mujer— en el laboratorio. Greg tampoco es perfecto. En su primer caso, cuando procesa el lugar de los hechos, comete un error grave: utiliza el baño cuando le aprieta la vejiga. Una irregularidad paradójica: meando dentro, mea fuera de tiesto; pero nada que ver con el *in crescendo* de fatalidades que persiguen a Gribbs en su iniciación. A lo largo de la quinta temporada, Sanders dará pruebas sobradas de sus habilidades de modo que, a pesar de no ser infalible en su diagnóstico, en la entrega undécima, superará el examen que le otorga el primer nivel de *CSI*.

La promoción interna, la competitividad y el deseo de superación, están presentes a lo largo de toda la serie. Brass desciende a jefe de homicidios tras la muerte de Gribbs y Grissom pasa a dirigir la unidad. Stokes pasa al tercer nivel mientras que la negligencia de Brown se lo hace imposible. Por su parte, Willows sabe que tiene nivel suficiente para ser supervisora pero su techo se llama Grissom, a no ser que cambie de turno, cosa que le permitiría estar más con su hija Lindsey... De todo ello se aprovechará Conrad Ecklie, quien consigue el cargo de jefe superior por sus habilidades políticas más que por su inteligencia y/o capacidad como científico criminólogo.

El capítulo en que Sanders pasa el examen se titula significativamente “¿Quién mató a Sherlock?” (5.11.) y se construye como un homenaje explícito al personaje más famoso y a la obra de Conan Doyle. Los protagonistas de la entrega, víctima y sospechosos, son admiradores de la obra del médico británico, de hecho cada uno encarna un personaje de ficción —Holmes, Watson, Moriarty y la srta. Adler— y se divierten periódicamente recreando el universo literario. Un/a lector/a de Conan Doyle sabrá cómo se puede perpetuar un *aparente* suicidio como el del protagonista y ocultar, tras la muerte, el arma. A eso llegará Greg, a pesar de no ser un fan de Holmes y sus procesos deductivos. Grissom irá más allá, por supuesto.

Greg Sanders: No lo entiendo. Me equivoqué de hombre y en el tipo de muerte.

Gil Grissom: No espero que corrijas siempre tus interpretaciones. Revisaste las pruebas, viste que algo faltaba, volviste y lo encontraste. Así se trabaja. Enhorabuena, Greg.

Y la ocasión será sobre todo un momento feliz en el que el equipo, desmembrado por Ecklie, vuelve a estar unido.

V. Dos mujeres capaces: Willows y Sidle

Catherine Willows y Sara Sidle constituyen las protagonistas femeninas de la serie, si bien es cierto que cuando el equipo se separa por mediación de Ecklie, empiezan a tener una presencia más desigual en función de cada episodio y entra en juego la *cs*/ Sophia Curtis, de quien no trataré aquí.

Sidle y Willows tienen caracteres muy dispares y eso provoca que sus relaciones no hayan sido en todas las ocasiones igualmente fluidas (basta recordar alguno de sus roces). No obstante, ambas *pactan* desde su primer encuentro el propósito y la necesidad de colaborar, de sumar fuerzas, en gran parte promovidas por una solidaridad de género.

La entrada en escena de Sidle sucede en “Buen cambio” (1.2) cuando, a raíz de la muerte de Gribbs y la destitución de Brass, Grissom opta por invitar a una *CSI* de san Francisco para que les ayude en la investigación interna para esclarecer el caso. Willows se lamenta de tener que soportar a alguien *husmeando* y reta directamente a su nuevo jefe cuando se otorga a sí misma la investigación de la muerte de Gribbs, a pesar de estar —como le advierte Grissom—, “emocionalmente involucrada”.

El primer diálogo Willows-Sidle no tiene desperdicio. En un inicio, Cath intenta hacerse pasar por otra persona con la esperanza absurda de quitarse de encima a la *husmeadora*. Sara se percata inmediatamente de ello (lo suyo era una pregunta dentro de la pragmática habitual de la lengua puesto que tenía la ficha de Willows en la mano) y le responde haciendo gala de su rapidez mental. Al más digno estilo Willows, la exstriper le espeta directamente a la cara de la recién llegada qué no está dispuesta a ceder.

Sara Sidle: ¿Sabe dónde puedo encontrar a Catherine Willows?

Catherine Willows [sin mirarla]: Ha salido a un servicio. [Se da cuenta de que la otra no se ha movido y que está haciendo una estupidez]. A ver si lo adivino... ¿Sara Sidle?

SS: Yo sé quien soy. Eres tú la que parece confusa.

CW: Si quieres quedarte con mi caso. Olvidalo.

SS: Mira, podemos quedarnos aquí a discutir o podemos buscar a quien le hizo esto a Holly Gribbs. Dos mujeres capaces son mejor que una.

Más cerebral que Willows (sobre todo que la del principio), cuando se percata de la implicación emocional de la *CSI* en el caso de su compañera asesinada, Sidle la respeta y le propone una suma de fuerzas. Willows aceptará y hará una demostración de sus habilidades —que son muchas— ante Sara.

De hecho, la implicación de los/las *CSI* en los casos que tienen entre manos constituye la mayor amenaza para con la objetividad imprescindible que deben seguir en el proceso de las evidencias: aunque sepan qué protocolos aplicar, el deseo, la rabia, la indignación, la confusión, el pasado, los traumas... pueden llevarles a prejuzgar, a precipitarse fatalmente. Es el gran elemento *contra* el que tienen que luchar (y, a la vez, el que apunta a su propia condición humana), mayor aún que las dificultades generadas por el *modus operandi* del/de la asesino/a, porque tarde o temprano —tecnología e inteligencia mediante— darán con el error cometido o con aquello que, simplemente, les permitirá desvelar (y demostrar) lo acontecido: el unívoco relato de la verdad.

No obstante, la irrupción de este vínculo emocional *improcedente* con los casos revela las particularidades humanas de los personajes, de hecho, caracteriza en gran medida a unos personajes que, de otra forma, desempeñarían un trabajo relativamente mecánico. De este modo, el rol de madre divorciada con problemas con su expareja, redime a Willows, hija del mafioso Sam Braun, de su pasado de *striper* y la eleva a *superwoman* que educa una hija y trabaja a destajo y con éxito. Esto la hace especialmente sensible a casos de abusos infantiles o cuando se pone en juego el bienestar de niños/as implicados/as en el caso o cuando se enfrenta a *alteregos* maternos que han perdido sus hijos/as o están desbordadas. Por su parte, acabamos descubriendo que el desasosiego de Sara Sidle —menos sensual y sexual si partimos de los estándares tópicos de feminidad— ante los casos de violación puede atribuirse a los abusos sexuales que padeció de niña, que la convirtieron en un ser más introvertido, capaz de graduarse en Física por la prestigiosa Universidad de Harvard pero sin talento para gestionar los elementos más funcionales y básicos de la vida. La inteligencia de Sidle es más abstracta y la de Willows más aplicada, como sus especialidades —Willows es licenciada en tecnología médica por la UNLV—, como sus propias personalidades. Ambas responden, no obstante, con un extra de solidaridad ante estas agresiones sistemáticas a sus congéneres mujeres, aunque si el sospechoso es el exmarido la cosa se complica (como ocurre en “¿Quién eres?” 1.6).

VI. Serie, ciclo, iteración, reincidencia y reanudación

Los casos de violencia cíclica o reincidente contra las mujeres — maltratadores, asesinos y/o violadores en serie— constituyen un desafío intolerable al cuerpo *CSI* en tanto que, si consiguen repetir una y otra vez (e incluso perfeccionar así su terrible talento), estos sujetos ponen en entredicho la eficacia del laboratorio criminalista al tiempo que ponen a prueba la contención de Sidle y la incapacidad de sorpresa de Willows.

En “Sexo, mentiras y larvas” (1.10), Grissom y Sidle tienen que descubrir qué le ocurrió a una mujer que es encontrada muerta en el bosque, envuelta en una manta y en proceso de descomposición. Las radiografías del cuerpo descubren diversas fracturas antiguas en la cara que, complementadas con las dos denuncias existentes contra el marido de la víctima, apuntan hacia un caso de repetida violencia sobre Kaye Shelton en los últimos —al menos— tres años.

Durante el interrogatorio del marido, Sara Sidle permanece inicialmente en un segundo plano hasta que, incapaz de contenerse, arroja a Grissom el sobre con las placas a fin de que éste saque el tema del maltrato y termina enfrentándose verbalmente con el sospechoso. El comentario del presunto maltratador no tiene desperdicio. Se dirige a Grissom y le dice: “Tendrá trabajo con ella” ante lo que él le responde: “Igual que usted”. El caso avanzará zigzagante, dado que el análisis del estado de los insectos hallados en el cadáver (no hay que olvidar que la especialidad de Grissom es la entomología) retrotraen la muerte a tres días atrás, cuando el marido estaba ausente y, por tanto, lo exculpan. Sara Sidle no puede soportarlo. Se entregará a la búsqueda de nuevas pruebas, habrá otros enfrentamientos entre la *CSI* y el sospechoso. Grissom, en tanto que supervisor, insta a Sidle a calmarse y seguir trabajando. La *CSI* no cesa en su empeño, agotada, algunas noches se queda a dormir en la oficina, tiene continuas pesadillas. Acude a Grissom, a quien admira —y algo más— desde que se conocieron en San Francisco. Sin dejar de reprocharle su pasividad, se sincera con él:

Sara Sidle: Tú dices que somos la voz de la víctima

Gil Grissom: Aha.

SS: Creo que nuestro trabajo es hablar por Kaye Shelton.

GG: No se desarmen pruebas para encajarlas en una teoría.

SS: ¿Y si oyes los gritos de la víctima? En el coche... En la tienda...

GG: Tienes empatía por ella, Sara. Quieres que alguien pague por lo que le hicieron y es normal.

SS: ¿Quieres acostarte conmigo?

[Se produce una pausa lógica con la consiguiente cara de asombro de Grissom]

GG: ¿Has dicho lo que creo que has dicho?

SS: Cuando despierte bañada en sudor frío, oyendo los gritos de Kaye, podrás decirme que no es nada, que sólo es *empatía*.

De esta conversación surge una nueva hipótesis. Grissom acompañará a Sidle en el proceso y ambos conseguirán reunir pruebas suficientes y demostrar la implicación fatal del marido en la muerte de Kaye Shelton. La propia Sara guarda el cadáver para su entierro y su descanso, finalmente, en paz.

La entrada en escena de Sidle en “El estrangulador de la strip” (1.23) no es menos elocuente: “¡Maldito!”, exclama tan pronto pisa la escena del crimen y reconoce las pautas de actuación de un violador en serie extremadamente cruel. Es la tercera víctima que muere en manos de un hombre meticuloso que limpia a fondo el lugar del crimen y deja pistas falsas pensando en los forenses. Primero golpea a su víctima contundentemente, la obliga a ingerir un hipnótico

—amital sódico— y de este modo la controla con mayor facilidad. La estrangula y la hace volver en sí varias veces, la viola con un objeto, (parece que) eyacula en las sábanas y finalmente la mata.

La intranquilidad que genera en la opinión pública moviliza el FBI y el sheriff entra en escena, siempre pendientes de estos gestos políticos que sacan a Grissom de quicio. El federal Rick Culpepper se autoproclama al mando de la investigación y accede a que Sara Sidle se preste como cebo: la *CSI* reúne las mismas características físicas que las víctimas elegidas: mujer, blanca, alta, delgada, morena. Grissom está en desacuerdo. “Deséame suerte”, le pide Sara. La operación fracasa y ella sale ilesa. “A veces —le advierte su supervisor— lo que cuesta más es no hacer nada”, y vuelve a su modo de acción: el estudio de la mentalidad del presunto asesino, para tratar de *entenderlo* y poder capturarlo.

Expulsado transitoriamente del cuerpo por un enfado del sheriff —pero acompañado por su equipo al completo— Grissom dará finalmente con el perfil y con el hombre. Corriendo un riesgo tan innecesario como el de Sara (o más) irá a hablar con él casi a costa de la propia vida a no ser por la intervención providencial de Catherine Willows, quien acaba descargando tres disparos certeros sobre el torso del violador asesino cuando éste está apunto de acabar con Grissom a palazos. Todos los honores de la captura recaen en el sheriff y el FBI.

“La ejecución de Catherine Willows” (3.6) supone un caso parecido de sádico violador y asesino que no se resolverá en esta misma entrega sino dos temporadas después. El guión es de los más complejos en tanto que combina tres momentos temporales distintos, que coinciden con la perpetración de tres crímenes de idénticos parámetros sobre unas víctimas muy similares: mujeres, jóvenes, estudiantes y en el mismo campus universitario. Estamos ante un sujeto que caza a las mujeres tendiéndoles una trampa: cubre una valla de una pintura azul que no se seca y aguarda escondido tras una fuente cercana que su víctima elegida vaya a lavarse las manos. La sorprende, la reduce, la secuestra, la dibuja, la viola, la mata y la tira envuelta en bolsas de basura. Su firma: un mechón de pelo de la víctima anterior.

Gracias a la labor de la *CSI* Catherine Willows, se detuvo y se condenó a la pena capital al culpable del segundo crimen. No obstante, la presentación de nuevas pruebas (a la luz de las nuevas tecnologías) y el descubrimiento del tercer crimen detiene la ejecución en pleno proceso —no sin las protestas de los progenitores de la víctima que asistían a la ejecución sedientos de justicia— y lleva a la revisión del caso que ya Catherine Willows cerró en su momento (por lo que es ella la que pasa simbólicamente a ocupar el lugar del castigo y de ahí la ambigüedad deliberada del título).

Todo ello desestabiliza a la *CSI*, siempre aconsejada por su jefe.

Gil Grissom: ¿Cómo te sientes al respecto?

Catherine Willows: Le encontraron culpable y un jurado lo sentenció a muerte. Yo jugué un pequeño papel, presenté mis hallazgos...

GG: [Interrumpiéndola] No me estás contestando.

CW: Vale... Todavía no sé como me siento.

GG: Cuentan las evidencias. No depende de ti que viva o muera. Los casos no tiene rostro.

Las pruebas fruto de las nuevas y siempre rigurosas investigaciones revelarán la coincidencia de autoría en el primer y tercer asesinato, mientras que demostrarán que el segundo —detenido gracias a Willows— es un asesino *imitador* (*copycat*). El/La espectador/a asistirá, con el lujo de imágenes del cuerpo interior que caracteriza visualmente la serie, *otra vez*, a la ejecución del asesino copión, para tranquilidad de los progenitores vengados (y de la sociedad que pueden representar). Catherine Willows se alegra de no haberse equivocado en su investigación y sin satisfacerle el espectáculo de la muerte, asiste a la ejecución como rito iniciático, porque la acepta como parte de las consecuencias de su trabajo. Sólo a Grissom le embarga el desasosiego de un asesino reincidente en libertad y se

toma una copa y busca consuelo junto a su amigo Jim Brass, que comparte un parecido malestar:

Jim Brass: Va a volver a matar.

Gil Grissom: Sí. Sólo tenemos una huella parcial y un *modus operandi* que puede llevarnos en una buena dirección.

JB: A veces, en este trabajo, prefiero tener suerte que ser bueno. Puede que la próxima vez tengamos más suerte.

GG: No creo en la suerte. Mi único propósito es ser más listo que los malos para encontrar las pruebas que dejan y darles un sentido. Me pone muy nervioso darme cuenta de que este tipo puede ser más listo que yo.

El episodio parece dejar abierta la esperanza de conseguir detener al asesino pero también la amenaza de que vuelva a actuar y, por lo tanto, la necesidad de frenar —¿a través de la pena de muerte?— a los asesinos como él y a sus epígonos. No hay duda que tarde o temprano, lamentablemente después de haber matado de nuevo, el culpable pasará a buen recaudo y será castigado como lo ha sido su imitador. Así sucede en “¿Qué corroe a Gilbert Grissom?” (5.6), donde descubriremos que el ajusticiado John Mathers no era un imitador sino el cómplice del asesino. Éste tendrá un último gesto de fatídica genialidad cuando consigue suicidarse dejándole a Grissom un dibujo de regalo.

VII. ¿Sexualidades transgresoras?

A pesar de que algunos *CSI* —especialmente Gil Grissom, seguido muy de cerca por Sara Sidle— parecen tener más habilidad relacionándose con los cuerpos muertos que con los vivos, todos los integrantes del equipo hacen gala de una sexualidad dentro de los

límites de la ortodoxia (o la heterodoxia *straight* plenamente tolerada), que encara desde lo políticamente correcto las *otras* realidades que le salen al paso.

Cabe detenerse, aunque sea brevemente, en un capítulo que gira entorno a la transexualidad y a los desajustes entre el cuerpo biológico, la identidad de género-sexo y las prácticas sexuales. “Cambios” (5.8) constituye el capítulo que se invierte en una realidad diferente —en este caso de orden identitario sexual— durante la quinta temporada. De modo semejante, “Sonidos del silencio” (1.20) se ocupaba de las personas sordomudas; “Enjaulada” (2.7), de Aaron, un niño autista; “Esclavas en Las Vegas” (2.8), de las prácticas fetichistas y sadomasoquistas; y “Un pequeño asesinato” (3.5) de las personas enanas, donde Grissom suelta la frase. “Ser enano no supone ser discapacitado, supone ser bajito”.

De todo el equipo *CSI* suele ser Gilbert Grissom —tal vez ayudado por la otosclerosis hereditaria que padece— quien se muestra más capaz de relacionarse con *otras* realidades. En “Cambios” la analista de ADN, Mia, no acierta nunca a usar *his* o *her* apropiadamente, cuando debe referirse a un sujeto femenino con ADN masculino y viceversa. Grissom, por su parte, acudirá a una cita a ciegas con Mimosa, una *trans* muy afectada por lo que le ha ocurrido a su amiga Wendy, a quien han matado salvajemente por estar en posesión de una cintas de video que ofrecen un testimonio espeluznante de prácticas ilegales de cirugía de cambio de sexo.

El/La responsable —como ocurre también en “Un pequeño crimen”— no es alguien externo a la comunidad: en este caso, la dra. Mona Lavalley, quien ejerce en principio meramente como psicóloga que ayuda a la comunidad *trans* a vivir la transformación, a sobrellevar el proceso de cambios. No obstante, en su afán por ayudar —y su egolatría— la dra. Lavalley se ocupa de practicar ella misma estas intervenciones ilegales, regresando transitoriamente a su identidad anterior que le ofrece, en principio, los conocimientos necesarios. En efecto, la dra. Lavalley fue antes el dr. Benway, cuyo nombre constituye un homenaje a William Burroughs y al personaje homónimo de *El almuerzo desnudo*. No se trata del único homenaje implícito:

el título del episodio, que en versión original no es simplemente “Changes” sino “Ch-ch-changes” remite al *hit* de David Bowie, cuyo estribillo reza así:

Ch-ch-ch-ch-changes
 (turn and face the strain)
 [...]
 Ch-ch-changes
 Just gonna have to be a different man
 Time may change me
 But I can't trace time

Grissom vuelve a citarse con una todavía más sobrecogida Mimosa y el episodio concluye con una hipótesis no contrastada del científico a partir, como es habitual, de la observación empírica esta vez no de los insectos sino de los moluscos:

Gil Grissom: Hay dos clases de ostras macho y una de ellas cambia de género a voluntad. Antes de que el hombre dejara de arrastrarse por el lodo, tal vez tuvo la misma opción. Quizá en un principio teníamos la oportunidad de cambiar de género...y puede que nacer con un solo sexo sea una mutación.

Eslabón perdido o no... Grissom sabe que está ante una mujer fuera de serie.

VIII. Mujeres fuera de serie

En este texto he tratado de mostrar de qué modo en *cs* los discursos sobre la feminidad se inscriben en los cuerpos sexuados —sus representaciones y acciones— dentro de unas directrices disciplinarias. La serie sostiene tanto en el tejido textual como en las estructuras significativas que soportan el mundo ficcional, el funcionamiento de este panóptico y sus protocolos de control que re/crean el que nos gobierna a nosotras/os en una *realidad*, igualmente fictiva. Negociamos en cada reiteración, consciente o inconscientemente, nuestra

capacidad de acción, mínima y aparentemente insignificante, puesto que aquello que llamamos libertad se revela como un gesto raquíptico contra las directrices de los discursos de poder o simplemente a pesar de ellas.

Hay que lograr ser, de este modo, una mujer *fuera* de serie para trastocar la propia serie iterativa que es ser, estar, representar(se) mujer. De eso trata un memorable intercambio de pareceres (y padeceres) entre Lady Heather, la regente del lujoso burdel sadomasoquista, y Catherine Willows:

Lady Heather: No se lo tome a mal pero creo que usted sería una gran dominadora.

Catherine Willows: Me lo tomo como un cumplido.

LH: Y hace bien. Todo consiste en conocerse a una misma, ser fuerte. Y no creerse las bobadas que dicen los poderosos idiotas a todas horas.

CW: La muerte aún es cosa de hombres y ni le cuento la labor policial.

LH: ¿Y cómo sobrevive?

CW: Conociéndome a mí misma y trabajando mucho. Y no creyéndome las bobadas que dicen los poderosos idiotas a todas horas.

Bibliografía

Foucault, M. (2000): *Vigilar y castigar*, traducción de Aurelio Garzón del Camino, Madrid: Siglo XXI.

Recursos en Internet

CBS
<http://www.cbs.com/primetime/csi/>

Creative Commons
<http://www.csi.com.es/>

CSI Files
<http://www.csifiles.com>

Elyse's CSI site
<http://members.aol.com/JRD203/csi.htm>

EPGuides
<http://epguides.com/CSI/>>

IMDb
<http://www.imdb.com/title/tt0247082/>

Sara Sidle FASSE (en español)
<http://usuarios.lycos.es/sarasidle/>

24: del *thriller* a las teorías conspirativas

Patricia Trapero Llobera

Kuala Lumpur, Malasia. Un agente transmite vía satélite un mensaje encriptado en el que anuncia la inminencia de un atentado contra la vida del senador David Palmer, primer afroamericano en acceder a la candidatura de la presidencia de los Estados Unidos que se encuentra plácidamente en su cuartel general de California preparando la campaña. Simultáneamente la familia formada por Jack, Teri y Kim están en su casa, parece que ha habido problemas entre la pareja y la joven adolescente no se lleva muy bien con su madre. Es el día de las Presidenciales, estamos en Los Ángeles, son las 12 de la madrugada y los hechos ocurren en tiempo real.

De este modo comienza el primer episodio del “primer día” de la serie 24, estrenado el 6 de noviembre de 2001 en Estados Unidos, serie producida por el canal televisivo Fox a partir de la idea original de Joel Surnow³⁴ y Robert Cochran, en el que los espectadores conocerán a Jack Bauer, en esos momentos director de la Counter Terrorist Unit de Los Ángeles. El público también comenzará a familiarizarse con un reloj digital que sistemáticamente reflejará la hora de los acontecimientos o la hora de vuelta a la emisión del capítulo tras los comerciales -en un lapso de entre dos y seis minutos- así como

³⁴ Guionistas, directores y productores, han participado, entre otras en las series *Falcon Crest* (1981-1990), *Miami Vice* (1984-1989), *The Equalizer* (1985-1989) y *La femme Nikita* (1997-2001) y *JAG* (Donald P. Bellisario, 1995-2005). Cochran fue guionista entre 1987 y 1988 de algunos capítulos de *LA Law* (Steven Bochco y Ferry Louis Fisher).

a la recapitulación o revisión de las principales líneas del conflicto dramático y las acciones a través de la compartimentación de la pantalla en secciones específicas (“split screen”) en ese momento en desuso en los medios televisivos pero muy en boga a finales de los años cincuenta en el género de la comedia amorosa cinematográfica.³⁵ Y se acostumbrará a una narración audiovisual con múltiples ángulos de escena de modo que tendrá una perspectiva completa de lo que acontece en cada uno de los momentos de la acción a partir de un trabajo complejo de realización que utiliza una cantidad inusual de cámaras, de la interpretación actoral continua, sin utilización de *flashback* y con un montaje que combinará las mejores tomas en el sentido tradicional del término para cada una de las secuencias de modo que el espectador reconstruirá la narración que se ofrece fragmentariamente, como el mismo argumento. Será el llamado tiempo real.³⁶

Igualmente, el público irá conociendo a cada uno de los personajes y estamentos que componen la unidad antiterrorista, habituándose a un serial con una cantidad ingente de nombres y de espléndidos actores secundarios que llegarán a hacerse familiares y en el que, a partir de una línea argumental aparente, se combinan múltiples tramas paralelas cuya resolución ocupa el lapso temporal de un día. Un esquema muy diferente al habitual en el que la fórmula es episódica, convirtiéndose, pues, en un reto televisivo desde un punto de vista narrativo y con un riesgo de puesta en escena donde se siguen, por decirlo de algún modo, dos de las llamadas “unidades teatrales”: la temporal ya que todo ocurre en un día, y la espacial, puesto que la acción tiene lugar siempre en Los Ángeles que, curiosamente, se convierte en “el” blanco terrorista y donde siempre, o casi siempre,

³⁵ En películas como *Pillow Talk* (Michael Gordon, 1959) y *Down with love* (Peyton Reed, 2003)

³⁶ Sólo hay un mínimo *flashback* en la primera temporada cuando Jack recuerda a su familia tras la muerte de su esposa, aún así es relativo ya que las imágenes que aparecen son las del inicio de la temporada con lo que los recuerdos del personaje son los mismos que los del espectador. Respecto al tiempo real es interesante el material complementario a la tercera temporada en la edición española en DVD con el título “Estudio multiángulo de escenas” (disco siete).

por los más variopintos motivos y circunstancias, coinciden terroristas y presidentes ya que, tal como leemos en una introducción especial en el primer número de la revista *24: The official magazine*³⁷ los dos creadores de la serie hablan de la elección de la fórmula temporal y de la base argumental que cambiaría los esquemas televisivos: una serie que supusiera una tensión constante en el público y que narrara las circunstancias extremas de un día (de reloj) en la vida de una unidad antiterrorista creada a tal efecto.

Desde 2001 hasta ahora en que se está iniciando el rodaje de la sexta temporada, con el anuncio de dos temporadas más y la posibilidad de una película, *24* ha evolucionado en la presentación de sus argumentos de acuerdo con los posibles escenarios extremos de la llamada “war on terror”, construyendo un auténtico mundo en torno a sus protagonistas, casi una saga, destinada a los seguidores acérrimos de la serie³⁸ y que abarca los planteamientos mercantiles más amplios (*merchandising*, videojuegos, libros, juegos y tonos para móvil, cómics, revistas oficiales...) pero que tiene el mérito de transformar la ficción en una historia propia y creíble donde el desarrollo de los acontecimientos, el tiempo en definitiva, vuelve a ser primordial. Un tiempo que el consumidor asume, si no como real, sí como posible y cuya cronología está diseñada en el más mínimo detalle.

I. La “Counter Terrorist Unit” (CTU): la creación de una agencia

Muchas han sido las agencias de inteligencia creadas para la ficción que han tenido un mayor o menor grado de trascendencia pública.

³⁷ Editada por Titan Magazine sección de Titan Publishing Group Ltd. (Gran Bretaña), aparecido en mayo de 2006. “Special Introduction” (pg.4).

³⁸ El mundo de *24* se ha podido seguir a través de programas específicos y semanales como *Pure 24* presentado por Tamzyn Silvester para la BBC3 y *24 inside* presentado por Daphne Brogdon para la Newscast Fox o a través de una serie de documentales *-making of-* como *24 Heaven* (Annabelle Walter, 2002), *24:The Post-mortem* (Vernon Autcliff, 2003) o *24: Access all areas* (Naomi Denison, 2003).

Baste, a modo de ejemplo, recordar agencias televisivas y cinematográficas como “Mission Impossible Force” (IMF), la pareja formada por “Kaos” y “Control” en *Get Smart*, “Alliance of Twelve” y “Covenant” de la serie *Alias*, “Special Executive for Counter-Intelligence, Terrorism, o, finalmente, la “United Network Command for Law and Enforcement” (U.N.C.L.E) de *The Man from U.N.C.L.E.*³⁹

Todas ellas conforman una primera tipología con características específicas ya que suelen ser agencias gubernamentales que no son reconocidas como tales si los agentes son capturados o fallan en sus misiones, donde el reclutamiento de los agentes es internacional de manera que las nacionalidades son dispersas, en las que las agencias tienen una alta cualificación profesional al estar formadas por antiguos miembros del contraespionaje (normalmente norteamericano y soviético⁴⁰ como es el caso de los agentes Napoleón Solo e Ilya Kuryakin en U.N.C.L.E) y cuya principal tarea será la de mantener el orden internacional. Casi todas ellas se ubicarán temporalmente en los momentos de la llamada “Guerra fría” y, por tanto, políticamente, en las negociaciones para el control y/o desmantelamiento de las armas nucleares, en las sucesivas “crisis de los misiles” y en las consecuencias de la guerra del Vietnam.

Sin embargo, encontramos una segunda tipología relacionada principalmente con los videojuegos y los modelos del llamado *techno-thriller*, cuyas acciones se centran en contrarrestar ataques a la seguridad nacional, normalmente estadounidense, por medio de sistemas de información encriptados y, por tanto, de base tecnológica, que conduce de forma imparable a conspiraciones políticas. Dos

³⁹ *Mission Impossible* (TV Bruce Geller, 1966-1973), *Mission Impossible* (Brian de Palma, 1996, John Woo, 2000 y J.J.Abrams, 2006), *Get Smart* (en España, *El superagente 86*, Mel Brooks y Buck Henry, 1965-1970), *Alias* (J.J.Abrams, 2001-2006), *The Man from U.N.C.L.E* (en España, *El agente de CIPOL*, David Alexander y John Brahm, 1964-1968).

⁴⁰ Las relaciones de los agentes norteamericanos y soviéticos en las agencias de espionaje son reflejadas en el texto de Worland, Rick (1994), *The Cold War Mannerists. The Man from U.N.C.L.E and TV Espionage in the 1960s*. “Journal of Popular Film and Television” 21/4, págs. 150-157.

buenos ejemplos los hallamos en la “United Nations Anti-Terrorist Coalition” (UNATCO) en *Deus Ex: The Conspiracy* o en “Third Echelon” (ECHELON) de la saga *Splinter Cell* creada por Tom Clancy.⁴¹ A diferencia de las primeras, estas agencias gozan de un respaldo gubernamental, las Naciones Unidas en el primer caso y la National Security Agency (NSA) en el segundo, y disponen de una estructura organizativa compleja en células de actuación. Y es en este punto donde queremos poner en evidencia un tema recurrente en estas líneas y es el de la correspondencia más o menos mimética entre la realidad y las agencias de “supuesta” ficción en el último ejemplo mencionado, una red de espionaje electrónico existente desde 1996 y denunciada por la comunidad internacional por vulnerar los derechos constitucionales de privacidad⁴² a través de la utilización de la tecnología.

La CTU es una unidad de élite, inexistente como tal, creada por el gobierno norteamericano tras los ataques reales al World Trade Center el 26 de febrero de 1993, una unidad militar táctica y técnica que opera en las principales áreas metropolitanas de Estados Unidos, que investiga y previene posibles acciones terroristas en este país y que está formada por agentes de campo, agentes de inteligencia, operativos encubiertos y agentes especiales que supervisan las actividades de la unidad y sus equipos tácticos.⁴³

La CTU Division Command (“División” en la serie) depende estructuralmente en las cuatro primeras temporadas de la Central Intelligence Agency (CIA) aunque mantiene contactos y colaboración con el Federal Bureau of Intelligence (FBI), la National Security Agency (NSA) y, finalmente el Department of Defense (DOD). Tras el ataque

⁴¹ *Splinter Cell* (2002), *Splinter Cell: Pandora Tomorrow* (2004), *Splinter Cell: Chaos Theory* (2005). *Deus Ex: The Conspiracy* (2000).

⁴² Es muy interesante la consulta del informe de Patrick S. Poole (1999-2000) *Echelon: America's Secret Global Surveillance Network* (<http://fly.hiwaay.net>).

⁴³ Tal como leemos en el texto, Cerasini, Marc (2003): 24. *The Official Investigation. The House Special Subcommittee's findings at CTU*. New York: Harper Collins, pg. 224.

terrorista de la quinta temporada que merma considerablemente el personal de la unidad, la CTU va a intentar ser absorbida por el Department of Homeland Security (DHS) con la finalidad de evitar cualquier amenaza contra los Estados Unidos de este modo, la unidad va a estar bajo la tutela directa de la Casa Blanca.⁴⁴

La División se compartimenta en subsecciones, los “District Commands” o unidades domésticas, ubicadas en las principales ciudades norteamericanas⁴⁵ aunque 24 se centrará en los trabajos de la unidad de Los Ángeles, la mayor de ellas. Cada uno de los distritos va a tener un director que supervisará las acciones realizadas por el director ejecutivo de la unidad y éste, de los jefes de campo.

Si pasamos revista a estos datos, extraídos de las páginas oficiales de la serie, vemos cómo sus creadores confieren un grado extremo de verosimilitud a la unidad ya que el público estadounidense, no así el de otras nacionalidades, puede identificar claramente cada una de las instituciones implicadas en la misma y conocer o intuir sus cometidos en la vida real. Por tanto, la existencia de una unidad específica para la lucha antiterrorista de estas características sería, desde el punto de vista del espectador, posible,⁴⁶ todavía más si te-

⁴⁴ El DHS es remodelado por la administración norteamericana en la realidad tras los ataques del 11 de septiembre (ver <http://www.whitehouse.gov/homeland> y <http://www.dhs.gov>). Remarcamos este organigrama porque va a ser de vital importancia para el desarrollo de las temporadas de la serie, sobre todo para la comprensión de los conflictos de poder en la CTU, las personalidades de cada uno de sus directores y, finalmente, el argumento de la quinta temporada.

⁴⁵ Que, tal como se comenta en la serie, son Austin, Las Vegas, Washington, Boston, San Francisco, Fairbanks, Seattle, San Diego, Phoenix, Denver, New York, Miami y New Orleans.

⁴⁶ No existe ninguna unidad antiterrorista de las características de la CTU. Habitualmente las acciones están encomendadas a fuerzas especiales o agencias de inteligencia. Sí encontramos dos ejemplos que mencionamos por ser, desde nuestro punto de vista, absolutamente diferenciados: un intento de cooperación policial europea que responde a este nombre pero no con las atribuciones de la serie (ver <http://www.europol.eu.int>) y el Internacional Policy Institute for Counter Terrorism (ICTU) creado en 1996 y ligado en cuanto a su dirección al servicio de inteligencia israelí (<http://www.ictu.org.il>)

nemos en cuenta las medidas políticas que se han ido tomando desde las distintas administraciones internacionales en la lucha contra el terror y sin olvidar que la emisión del primer episodio de la serie tuvo lugar apenas dos meses después del ataque al Pentágono y a las Torres Gemelas, emitido este último en tiempo real por todas las cadenas televisivas. Así, es posible que los elementos ficticios combinados con la psicosis producida por los atentados contribuyeran a que el espectador creyera *a posteriori* o deseara creer, por decirlo de algún modo, en la existencia de una unidad como la CTU. Los atentados del 11 de marzo de 2004 en Madrid y del 7 de julio de 2005 en Londres, fechas en las que ya se habían emitido en ambos países la mayoría de temporadas de la serie, podrían hacer extensiva esta idea al público europeo que constataba la necesidad de la lucha antiterrorista desde mecanismos legales y de cooperación internacional diferenciados de los esquemas bélicos norteamericanos⁴⁷ o del controvertido “USA Patriot Act” promulgado por el gobierno estadounidense tras los atentados, aprobado el mes de octubre de 2001 por el Congreso y el Senado y renovado en marzo de 2006.

Estas circunstancias también pudieron haber sido recogidas por los guionistas⁴⁸ al plantear, a partir de la segunda temporada, una serie de argumentos que responderán a escenarios posibles de acciones terroristas extremas dentro del más puro estilo del *techno-thriller* puesto que la primera temporada tiene su punto de partida en un intento de magnicidio, cuya investigación se asigna a la CTU y no al

⁴⁷ Es interesante la lectura del informe presentado por Jack Straw en Octubre de 2005 siendo aún Secretario de Estado de Foreign and Commonwealth Affairs, titulado *Counter-Terrorism Legislation and Practice: a survey of Selected Countries*, publicado tras los atentados terroristas de julio. En <http://www.fco.gov.uk/files/kfiles>.

⁴⁸ El éxito de la CTU ha sido aprovechado por el cine y otras series televisivas en las que se menciona a dicha unidad. Así en la película basada en los cómics de Marvel *The Punisher* (Jonathan Hensleigh, 2004) el personaje de Frank Castle, vengador de la injusticia tras el asesinato de su familia, ha sido miembro de la unidad y, por otra parte en el episodio 5 de la cuarta temporada de *The West Wing* (“Debate camp”, Paris Barclay 2002. En España *El ala oeste de la Casa Blanca*) el presidente Josiah “Jed” Bartlet (Martin Sheen) comenta que la CTU debe estar alerta en un posible enfrentamiento entre Israel y el inexistente país de Qumar.

servicio secreto, como debería ser según las competencias y protocolos de cada unidad, cosa que no sucederá en la última temporada en que la investigación del asesinato de Palmer es encomendada al FBI directamente. Quizá uno de los motivos de esta asignación sea el hecho de que el senador Palmer no es partidario de la existencia de la unidad y la actuación de los agentes a lo largo del día le convence de la operatividad de la misma.

Sin embargo, el posible oportunismo argumental va a servir, desde nuestro punto de vista, para poner sobre la mesa una maraña política en que los dirigentes y las instituciones gubernamentales no salen necesariamente bien paradas. Y es justamente la multiplicidad de lecturas e interpretaciones partidistas, en el estricto sentido político del término, una de las características esenciales de la serie y que darán lugar a distintas valoraciones de la misma según la óptica que adoptemos, tal como señala el crítico del “New York Times” Matt Zoller Seitz quien comenta que “24 es la única serie de televisión de la historia que Gore Vidal (el escritor de ultraizquierda) y John Milius (el director de cine de ultraderecha) podrían ver juntos”.⁴⁹

La casi estricta relación entre el mundo real y la ficción ha supuesto, televisivamente hablando, el regreso y consolidación del género del espionaje a las ya no tan pequeñas pantallas, de manera que se ha producido lo que algunos críticos han dado en llamar “el espionaje en la era postmoderna”,⁵⁰ en la que los espías del nuevo milenio

⁴⁹ Citado en Cascajosa Virino, Concepción (2005): *Prime Time. Las mejores series de televisión americanas de CSI a Los Soprano*. Madrid: Calamar Ediciones, pg. 189.

⁵⁰ Con series como *Alias* ya mencionada anteriormente o *The Agency* (Michael Frost Beckner, 2001-2003) tal como plantea Wesley Britton (2004): *Spy Televisión*. Westport: Praeger, pgs. 243 a 255. Incluso va a considerar el año 2001 como “el año del espía”, desarrollado televisivamente antes de los acontecimientos del 11-S, calificando esta profesión como “la segunda más vieja del mundo”. Años de espías y detectives que se hacen extensibles a series documentales previas como *FBI Files* (Greg Francis y David Haycox, 1999-2005. En España *Los casos del FBI*) o *Forensic Files* (Paul Dowling, 2000. En España *Medicina Forense*). Ver al respecto también el trabajo de Gamson, Joshua (2001) “Double Agents”, en *The American Prospect*, vol. 12/21, pg. 38.

comparten una resistencia física importante con sus predecesores pero que se contraponen a ellos por un nuevo estilo de realismo extremo, a veces exagerado, en la configuración de acciones y personajes que servirá también para poner en evidencia los fallos del sistema político.

Igualmente, el hecho de que la ficticia CTU dependa de tantos departamentos y haya tenido tantos directores va a suponer, por una parte, un enfrentamiento encarnizado de competencias y de maneras de entender la acción y el seguimiento de los protocolos pero también va a servir para introducir el elemento sentimental de la serie, aspecto muy poco desarrollado por la crítica y que va a atravesar todas las temporadas de 24.

Muchos directores han pasado por la CTU a lo largo de las cinco temporadas de 24 y otros muchos son mencionados o tienen una participación importante en los acontecimientos de cada una de ellas, de manera que intentaremos reconstruir su cronología y esbozar sus personalidades individuales o de funcionamiento conjunto en la medida en que definen o matizan el devenir de la unidad.⁵¹

Tal como hemos comentado, la CTU se constituye tras los atentados de 1993 encomendándose su dirección a Richard Walsh (Michael O'Neill) que es caracterizado como un soldado de las fuerzas especiales, un agente de campo que tiene convicciones y ética. Estas dos cualidades harán que congenie con Jack Bauer (Kiefer Sutherland) cuya definición como personaje es, en principio, idéntica a la de su jefe y que será contratado para trabajar en la CTU. Tras el asesinato de Walsh, Bauer asumirá la dirección (1) tras trabajar en operaciones anteriores al primer día con Christopher Henderson (Peter Weller), responsable de los acontecimientos de la quinta temporada quien, tras colaborar en la resolución de la crisis del Sentox, morirá a manos de Jack vengando así las muertes de Palmer, Tony y Michelle

⁵¹ A partir de esta sección anotamos entre paréntesis el nombre de los actores que han asumido el personaje al que hagamos referencia. Igualmente señalaremos entre paréntesis el número de la temporada en los ejemplos especificados.

de manera idéntica al “ajuste de cuentas” con Victor Drazen (1) en la creencia de que éste ha ejecutado a su hija Kim o la muerte de Nina Myers (3) como resolución del asesinato de su esposa Teri.

Buena parte del primer día de 24 estará, pues, marcada por la figura de Jack Bauer quien actuará como director de la unidad y jefe de campo, ayudado por Nina Myers (Sarah Clarke) como segunda de a bordo. En esta primera temporada se delimitan ya los métodos de trabajo de Bauer siempre al margen de los protocolos, en los que parece que cualquier cosa está permitida siempre y cuando se consiga la información necesaria para que un argumento extremo evolucione. Bauer seguirá siempre el dictado del deber y antepondrá su palabra (que a veces romperá en aras de la seguridad nacional) a su situación personal reflejando, de este modo, las características del héroe típico del *techno-thriller*.⁵² un héroe que tiene una gran cantidad de recursos aprendidos en su etapa militar o por su pertenencia a alguna unidad de élite, que actúa siempre lealmente y con un alto sentido del honor aunque deba realizar acciones que no aprueba y le conviertan en proscrito, un héroe que debe utilizar a veces un “juego sucio” o se ve envuelto en la muerte de personas inocentes; pero sobre todo, una persona tremendamente vulnerable que no puede escapar a su destino, un destino que lleva implícito el peligro, el dolor y el sufrimiento de las personas de su entorno familiar o sentimental.

La primera temporada es una exposición bastante suave del trabajo de Jack al remarcar sólo el primer aspecto mencionado, radicalizándose sus métodos a partir de la segunda entrega. Basten algunos ejemplos: Bauer debe infiltrarse en la banda de Wald de manera que mata al delator de la banda ante la mirada atónita de George Mason y lo decapita para llevar su cabeza al jefe de los delincuentes (2); la retransmisión trucada en tiempo real en el que se ajusticia a un miembro de la familia de Syed Ali cada vez que éste se niega a suministrar información (2); las presiones a Saunders para que con-

⁵² Garson, Helen S (1996). *Tom Clancy: A critical companion*. Westport CT: Greenwood Press, pág. 30.

fiese dónde están los viales amenazando con introducir a su hija en el hotel contaminado (3); las instrucciones a Kim de cómo disparar a su agresor y rematarlo (2) o al único superviviente del submarino de cómo asesinar a los hombres de Bierko con la máxima eficacia (5) y así sucesivamente. Sin mencionar los secuestros de helicópteros, aviones u otros ingenios, asaltos a prisiones o consulados, para solucionar en un tiempo límite cada uno de los objetivos marcados por el argumento del episodio.

Todas estas acciones suelen ser hechas con el consentimiento directo del presidente (Palmer y no otro) ya que cualquier dilación impediría la resolución del conflicto (es típica la frase: “no hay tiempo para ello/se nos acaba el tiempo”), de manera que el fracaso de la operación es asumida exclusivamente por Bauer como en la liberación de Salazar (3) o el ataque al consulado de China (4). También son consentidas por los jefes respectivos de la unidad que, finalmente, verán en estas propuestas la única solución para resolver de modo eficaz las situaciones en un tiempo límite que suele ser acotado muy hábilmente por los guionistas.

Estos métodos también son aplicados a los miembros de la CTU sospechosos de colaborar con terroristas o supuestamente implicados en los acontecimientos del día a través de los famosos interrogatorios de la serie, conducidos normalmente por Bauer o el jefe de operaciones de la unidad y completados por el temible especialista Burke (Taylor Nicholls) cuya aparición inmediata siempre pende sobre los detenidos; así, han pasado sucesivamente por la sala de aislamiento Jamey Farrell (1), Nina Myers (2), Tony Almeida (3) o Audrey Raines (5) en algunos casos víctimas equivocadas que asumen el trámite como necesario para probar su honorabilidad.

Los esquemas de Bauer serán entendidos perfectamente por los jefes provenientes de la CTU como son Tony Almeida, Michelle Desler y el dúo Buchanan-Hayes, pero cuestionados y, finalmente, aceptados por los directores de la división, dándose en todos ellos un proceso de “bauerización”, si se nos permite la expresión, de manera que la serie se convierte en una reafirmación constante de este personaje, un héroe sin el cual la serie ya no sería la misma.

Hablamos en definitiva de métodos asimilados a torturas físicas y psicológicas también compartidas por los terroristas quienes aplican las mismas estrategias de la unidad como podemos ver en las distintas temporadas: Bauer será atrapado y llevado al borde de la muerte (2, 4) como también sucederá con Chase Edmunds (3); Kate Warner se verá obligada a contemplar la muerte lenta y concienzuda de su detective privado (2); se ofrecerá a través de Internet el juicio político a Heller (4); o, finalmente, los separatistas rusos asesinarán en directo a los rehenes del aeropuerto (5). Así, unos y otros compartirán esquemas que únicamente se diferenciarán en sus objetivos.

De este modo, la violencia mostrada directamente al público ha sido uno de los grandes temas de debate entre la prensa norteamericana y una de las cuestiones inevitables en los distintos programas de entrevistas,⁵³ una polémica planteada muy inteligentemente por Anne-Marie Cusac⁵⁴ quien comenta que, por un lado, el espectador situado políticamente en la zona más conservadora puede identificarse con la necesidad de acciones de este estilo para salvaguardar la sociedad y eliminar el terrorismo; pero también que las imágenes ofrecidas por la serie, de difícil contemplación por su dureza, ofrecen un aspecto “ejemplarizante”, alabado por organizaciones como Amnesty International, al mostrarse la violencia desde una perspectiva asimilable a la realidad histórica y que debe evitarse. En definitiva, la serie propone un planteamiento trágico casi aristotélico que reafirmaría la idea que hemos expuesto anteriormente de la multiplicidad de interpretaciones de los hechos dependiendo del parámetro ideológico del espectador.

En este sentido coincidimos con Cusac en que nunca una serie de televisión había planteado una relación tan estrecha con la realidad,

⁵³ Ver a este respecto la entrevista realizada por Charlie Rose a los creadores de la serie y a los actores Kiefer Sutherland y Arnold Vooslo el 20 de mayo de 2005 en su programa, con el título *An hour on the set of 24* (<http://www.charlierose.com>).

⁵⁴ Cusac, Anne-Marie (2005) *Watching Torture in Prime Time*, en “The Progressive” 69/8, agosto, pp.34-35.

pero no sólo desde la perspectiva de la violencia actual o pasada sino desde la perspectiva de la violencia de estado, la licitud u operatividad en las negociaciones con grupos armados o el cuestionamiento de los procedimientos carcelarios en la lucha antiterrorista. Pongamos sólo algunos ejemplos más, que probablemente el lector reconocerá y que aparecen en el desarrollo de la serie: los videos de ambos bandos en la guerra de Irak con muertes de rehenes internacionales en directo o de juicios a civiles y políticas, las imágenes de las torturas en la prisión de Abu Ghraib, las noticias del secuestro del Teatro Duvrovka de Moscú y de la Escuela de Beslán, el escándalo Watergate⁵⁵ o el “caso Marey” en España; el consentimiento y/o desconocimiento de algunos gobiernos de la utilización de su espacio aéreo para el traslado de terroristas a presuntas prisiones secretas o, finalmente, la presión internacional para el cierre de la prisión de Guantánamo, lugar al que van a trasladar a Syed Ali (2) donde aplican “métodos definitivos” para obtener información, según comenta Michelle Dessler.

II. Poder en femenino, poder en masculino

Decíamos, pues, que buena parte de la primera temporada de la serie va estar marcada por la dirección de Jack Bauer que, al ser acusado del intento de asesinato de Palmer, escapa y es sustituido provisionalmente por Alberta Green. Y en este punto hemos de referirnos a dos de las mujeres que han pasado por la dirección de la CTU: Alberta Green (parte de 1), y Erin Driscoll (parte de 4) con personalidades y acciones muy diferentes.

Alberta Green (Tamara Tunie) es, básicamente, una burócrata y analista política. De un pragmatismo considerable, piensa que todo el mundo tiene un precio y es capaz de traicionar a sus amigos por un cargo, tal como plantea a Tony Almeida al ofrecerle la dirección de la unidad a cambio de la localización de Jack y así poder ascender

⁵⁵ Utilizamos este ejemplo ya que ha sido mencionado por la prensa norteamericana al parecerse físicamente el actor Gregory Itzin (Logan en 5) a Richard Nixon.

ella también políticamente. Este tipo de directores fracasará estrepitosamente en la unidad a lo largo de todas las temporadas.

Por su parte Erin Driscoll (Alberta Watson) es presentada como una eficaz directora de la unidad que, aunque su primera acción como tal fue el despido de Jack por su adicción a la heroína (entre 2 y 3), tiene un alto sentido del deber pero también es consciente de la operatividad de tener a gente como Bauer y Almeida entre sus filas a los que permite intervenir en los acontecimientos del día. El lado más familiar de un director de la unidad nos la van a mostrar los guionistas de la serie en este personaje quien siempre se ha lamentado de que el trabajo le deja muy poco tiempo para cuidar de su hija esquizofrénica Maya (Angela Goethals) quien en una de sus crisis es trasladada a la sede de la unidad donde se suicida. Driscoll, incapaz de superar la situación de la que se culpa, deja la dirección en manos de Almeida de manera provisional.

Pero será indudablemente Michelle Dessler (Reiko Aylesworth) la directora de la CTU de mayor trascendencia en la serie no sólo por la continuidad de su personaje sino por su relación sentimental con Tony Almeida (Carlos Bernard) también director de la CTU con la que forma el que nosotros podríamos denominar el “modelo de dirección” de la unidad (3 y parte de la 4).

Michelle Dessler comienza su andadura en la segunda temporada en la que ocupa el puesto de técnica informática y, por tanto, es colaboradora directa de Bauer en todas sus peticiones oficiales o extraoficiales. Dessler confiará plenamente en Jack corriendo riesgos personales por él siempre y cuando sirvan para esclarecer la verdad de los hechos, como es el caso de la segunda temporada en que, a pesar de las órdenes de dejar la investigación de las cintas de Syed Ali, ésta las continúa para demostrar su falsedad, o la colaboración la falsa muerte de Bauer (4), ambos momentos con la ayuda imprescindible de Tony. De este modo, la dirección de Dessler estará marcada por la asimilación de los métodos de trabajo de campo, el deber y la honestidad en el trabajo, sin que se produzca ningún tipo de interferencia con sus distintas situaciones personales y sentimentales, salvo en la hipotética muerte de

Almeida (4) que la hace ausentarse de la unidad. Todas las características profesionales de Dessler son compartidas por su marido aunque el proceso de este personaje, dibujado desde el principio con una enorme dosis de amargura e infelicidad, se verá matizado siempre por el elemento sentimental provocando una lucha interna en que el amor por Michelle (2, 3, 4, 5) y el deber se enfrentan a lo largo de su paso por la unidad, tal como comenta el actor Carlos Bernard⁵⁶ al referirse al componente sentimental del personaje, contrapunto de Bauer con quien tendrá fuertes discrepancias en las primeras temporadas hasta convertirse en aliado imprescindible de éste.

Así, la pareja operativa Dessler-Almeida es indisoluble y modélica para la unidad antiterrorista. La valoración de su vida personal sobre el desgastador trabajo es el único motivo por el cual abandonan la CTU aunque Michelle decida volver a la acción (5) arrastrando también a su marido. Michelle morirá en los cinco primeros minutos del primer episodio de la temporada y Tony quedará malherido aunque sólo será consciente de la muerte de Michelle a lo largo de medio episodio ya que morirá a manos de Henderson rápidamente. Todo un detalle por parte de los guionistas.

La versión masculina de Michelle es Bill Buchanan⁵⁷ (James Morrison). Su paso por la CTU (4, 5) seguirá las directrices del modelo ideal que hemos planteado aunque se verá marcado, por una parte, por la interferencia directa de la División al saber que ha dado permiso a Bauer para trabajar para la unidad, a pesar de ser buscado por el asesinato de Palmer (5), y la supervisión del DOD; y, por otra parte, con la excusa de falta de operatividad de la unidad por el ataque terrorista (5), el intento de absorción por el DHS que envía a Karen Hayes (Jayne Atkinson). De este modo, el organigrama de la

⁵⁶ O'Hare, Kate, *Bernard loves saving the day on 24* en <http://tv.zap2it.com/tve-tutorial/utills/>.

⁵⁷ Al final de la tercera temporada se incorporará un eventual director de la unidad, Brad Hammond (Randle Mell) proveniente de la División y que no tiene ningún tipo de trascendencia en la serie ya que su función es la de detener a Almeida.

CTU se va a ver trastocado radicalmente al depender sus acciones de las decisiones directas de la Casa Blanca.

Hayes es descrita a partir de sus acciones como un personaje con un alto sentido de la justicia y, en un principio, radicalmente contraria a los métodos de actuación de la unidad. Sin embargo, la duda sobre las acusaciones de traición contra Bauer desde la presidencia del país, la enfermiza obsesión de Logan por éste y la posibilidad de la existencia de pruebas demostrando una conspiración contra la seguridad nacional que incriminan al presidente, hacen que Hayes establezca una colaboración con Buchanan y ponga en cuestión la honestidad de la Casa Blanca de manera que arriesga su carrera por su idea del deber hacia la nación, no hacia sus representantes políticos. De este modo comienza un esquema de dirección equiparable al formado por Dessler/Almeida, un tándem que parece ser que va a tener su continuación en la sexta temporada.

Finalmente, deseamos referirnos a tres directores cuyas trayectorias tienen un final heroico a pesar de partir de configuraciones negativas de cada uno de los personajes de cara al espectador. Se trata de George Mason (Xander Berkeley), Ryan Chappelle (Paul Schulze) y Lynn McGill (Sean Astin). Todos ellos van a tener en común su pertenencia a la División y una insatisfactoria vida familiar que trasladan a sus relaciones con los miembros de la unidad.

George Mason acude a la CTU en la primera temporada con la misión de controlar a Bauer con quien está enemistado ya que éste le acusó de aceptar sobornos en los casos que dirigía, cosa que le convertirá en el principal candidato a infiltrado en la misma. Descrito como un personaje sin escrúpulos y que no tiene ningún reparo en abandonar el mando cuando las situaciones se complican (2), Mason interferirá todos los movimientos de Bauer al que envidia por su capacidad de liderazgo, aunque finalmente colaborará con él (1). Al realizar un trabajo de campo (2), George Mason sufre una intoxicación radioactiva que le llevará a la muerte en el plazo de pocas horas; en este momento límite es consciente de su fracaso personal y decide ser él quien estrellé el avión bomba pilotado por Bauer; de este modo, su muerte será útil y, su paso por este mundo

tendrá, por fin, un sentido y quizá una trascendencia como la de Bauer.

De manera semejante se produce el final de Ryan Chappelle (1, 2 y 3) personaje que no soporta que el modelo de la CTU sea el del rechazo sistemático de los protocolos y que, por tanto, intenta seguir las normas que marca el “manual” de la División por lo que se crea una gran cantidad de enemigos en el seno de la unidad. Desconfiado por naturaleza, cree que todos actúan a sus espaldas (cosa que, por otro lado, es cierta) y necesita siempre solicitar el beneplácito de sus superiores antes de tomar ningún tipo de decisión. Este servilismo, conjuntamente con su encorsetamiento burocrático hace que aparte del servicio a todos los miembros de la unidad que se opongan a sus normalmente equivocadas decisiones (1, 2). Sin embargo, nadie duda de sus capacidades organizativas en la lucha contra la financiación de grupos terroristas, aspecto que le llevará a la muerte (3) al pedir Saunders a Palmer su desaparición. Y es en este momento, que dura apenas un episodio de la temporada, cuando se produce el proceso de su ejecución, una de las situaciones más escalofrantes de la serie desde nuestro punto de vista: Bauer debe comunicar a Chappelle la petición de Saunders que ha sido aprobada por el presidente aunque existe la posibilidad de poder atraparlo antes de la hora prevista para la ejecución, cosa que no sucede; por primera vez Chappelle espera que los métodos tan criticados por él sean efectivos, mostrándonos el lado más terrible del condenado a muerte con sus reacciones de miedo, de intento de fuga, de petición de una muerte digna a través del suicidio y, finalmente, de resignada aceptación de un destino que ni comparte ni entiende y que se va a demostrar totalmente inútil. Chappelle morirá de un tiro en la nuca disparado por Bauer.⁵⁸

Finalmente Lynn McGill (5) es enviado por la División por deseo expreso de la Casa Blanca para controlar los movimientos de Bauer.

⁵⁸ Una de las escenas suprimidas y que podemos contemplar en los extras de la edición española en DVD nos muestra cómo Bauer, tras ajusticiar a Chappelle, entra en su furgoneta y se pone a llorar.

Advenedizo y protocolario, McGill intenta que los miembros de la unidad le respeten, marcando distancias en su tratamiento personal y ordenando que todas las acciones pasen por sus manos para poder tener tiempo de examinarlas, cosa que nunca dispone, como se sabe, la CTU. Incapaz de conseguir el respeto de sus trabajadores, McGill se vuelve absolutamente déspota y es relevado del cargo.⁵⁹ El novio de su hermana drogadicta le roba la tarjeta de acceso a la unidad para venderla a los hombres de Bierko quienes colocan una cápsula de Sentox en la CTU provocando una gran cantidad de bajas. McGill será la única persona que podrá neutralizar el ordenador del que depende la seguridad de las pocas salas aisladas a costa de una muerte que le servirá, como a Mason, para expiar sus pecados.

De este modo, asistimos a lo largo de las temporadas a una repetición de esquemas en los que cualquier elemento distorsionante del funcionamiento de la unidad sólo tiene dos vías de solución: la asimilación o la desaparición.

Sin embargo la serie no tendría sentido sin la participación en cada uno de los casos de amenaza terrorista del personal de la unidad que cumplen una de las características básicas del género del *tech-no-thriller*: la de ser el grupo reducido de colaboradores directos del héroe, fieles a sus decisiones. Así, aunque aparentemente la CTU es una unidad con grandes recursos humanos, Bauer contará con la colaboración de escasos personajes que irán rotando a lo largo de las temporadas, desarrollándose una historia interna con filias y fobias que afectarán a la acción pero que se convertirá en un patrón estandarizado definible del siguiente modo: la vida de la unidad se ve interrumpida por la intrusión de un recién llegado que suele tener alguna relación previa con uno de sus miembros o intenta acceder

⁵⁹ No nos referiremos aquí a los llamados “jefes de operaciones de campo”, sólo mencionar que a lo largo de las temporadas ha sido Christopher Henderson (antes del día 1), Jack Bauer (3, 4), Ronnie Lobell (parte de la 4 en la que es herido por los hombres de Araz) y Curtis Manning (4 y 5). Por otra parte, el relevo de un director por el jefe de campo es un mecanismo repetido en las temporadas.

a un estatus que posee un trabajador de la CTU, normalmente la técnica informática, incorporándose la nota humana y casi familiar de la unidad. De esta manera, las relaciones personales se resienten momentáneamente aunque los trepadores son siempre relegados, produciéndose de nuevo la dicotomía asimilación/desaparición.

En la primera temporada habrá una pugna entre Jamey Farrell y el semi-*hacker* Milo Pressman (Eric Balfour), Jamey morirá y Milo no volverá a intervenir al ser su ayuda, puntual; en la segunda, se establecerá una antipatía entre Michelle Dessler y Paula Scafeffer (Sarah Gilbert) que morirá en el ataque a la unidad y será sustituida por la trepadora Carrie Turner (Lourdes Benedicto), enviada, cómo no, por la División, y que mantiene una polémica personal con Michelle interfiriendo por primera vez acontecimientos anteriores de los personajes en sus relaciones laborales, hecho que se repetirá (4) entre Curtis Manning y Marianne Taylor (Aisha Tyler) que mantuvieron una relación sentimental fallida. Carrie abandonará la unidad y Marianne morirá en una operación de campo.

A partir de la tercera temporada se estabilizará el personal con la aparición del personaje de Chloe O'Brian (Mary Lynn Rajsakub), programadora y con increíbles conocimientos técnicos que demostrará a lo largo de sus intervenciones. Reservada en la demostración de sus sentimientos aunque de una fidelidad extrema a sus amigos, Chloe va a ser absolutamente protocolaria en su primera temporada en pantalla en la que mantendrá una polémica con Kim Bauer ya que piensa que ésta ha entrado en la CTU por ser hija de Bauer y no por méritos propios y con Adam Kaufman (Zachary Quinto) por su falta de concentración en el trabajo. No excesivamente seguidora de Bauer, se convertirá a lo largo de las temporadas cuarta y quinta, ayudada por el inefable Edgar Stiles (Louis Lombardi), en una colaboradora imprescindible para Jack en quien acabará confiando ciegamente y corriendo riesgos personales y laborales (5) al romper sistemáticamente todos los protocolos y desobedecer descaradamente, en el sentido literal de la palabra, a las jerarquías.

Si en la primera temporada la CTU era meramente un soporte de confirmación de las acciones de Bauer, desde la segunda asistiremos

a redireccionamientos de satélites, entradas en los archivos de cualquier institución pública o empresa, creación de diccionarios fonéticos para suplantar voces,⁶⁰ manipulaciones de fichas de personalidad o ubicación de enemigos en tiempo real,⁶¹ por poner algunos ejemplos, convirtiéndose la tecnología en un personaje más como mandan los cánones del *techno-thriller*. Aunque de todos los avances técnicos señalaremos uno no tan sofisticado y de uso habitual por la población, el móvil, que en la serie jamás pierde cobertura ni se queda sin batería como bien señalan en broma algunos articulistas norteamericanos y que será el mecanismo de comunicación básica e imprescindible entre los personajes hasta tal punto que tiene repercusiones interpretativas, puesto que muchos actores jamás tendrán contacto directo entre ellos aunque sea vital para el desarrollo de la acción, de modo que, como máximo compartirán dos o tres escenas siendo el caso más extremo el hecho de que Dennis Haysbert y Kiefer Sutherland, Palmer y Bauer, no compartirán en la serie ninguna escena desde el final de la primera temporada a no ser por vía telefónica.

III. El tiempo de la ficción: los esquemas del thriller y las relaciones familiares

Toda la historia de los casos asignados a la CTU se ha ido construyendo de manera paulatina a lo largo de seis años del tiempo real que tiene su contrapartida en el tiempo de la ficción que va a abarcar un lapso como mínimo de entre nueve y trece años en la vida de los personajes; años marcados por acontecimientos personales y laborales que van a transformarlos profundamente aunque, en la mayoría de los casos, sin provocar cambios excesivos en sus convicciones y en su sentido del deber o del patriotismo en su acepción,

⁶⁰ Técnica, por otra parte, utilizada en el cine de animación por ordenador como es el caso de *Final Fantasy: the Spirits within* (Hironobu Sakaguchi y Moto Sakakibara, 2001).

⁶¹ Es interesante comparar el asalto al consulado de China (4) con el “making off” del videojuego *Splinter Cell* (http://ubisoft.infiniteplayers.com/splinter_cell/web/videos.htm).

a veces, más estereotipada. La trayectoria de la “saga 24”, hasta el momento, se refleja en argumentos que van desde los más estrictos esquemas del *thriller* hasta llegar a las teorías conspirativas, pasando por las interferencias del subgénero del *techno-thriller* y los mecanismos de narración de los videojuegos.

Sin embargo, la depurada concreción de la hora en que tienen lugar los acontecimientos de cada capítulo, de los distintos informes derivados de la primera temporada y de los meses transcurridos entre temporadas contrastará con la percepción del espectador-consumidor-compulsivo de la serie. Así, la impresión que los espectadores van a tener de los argumentos es que también transcurren en el tiempo histórico real, coetáneo a la fecha de emisión; especialmente porque los acontecimientos y tramas que se contemplan en la pantalla se asemejan a los que pudiéramos ver en cualquier programa informativo o leer en la prensa, teóricamente magnificados y ampliados. Ficción y realidad no estarían, pues, tan alejados.

Esta percepción del juego temporal es hábilmente manejada por los creadores de la serie quienes distinguirán entre “season”, es decir, el conjunto de episodios que se emiten en un año televisivo y “day”,⁶² es decir, por un lado la duración de las distintos argumentos pero también la apreciación temporal del espectador que observa los casos de la CTU como si fueran continuos, como si se desarrollaran realmente en cinco días de la vida de los personajes. La percepción temporal del espectador (TE) diferirá del tiempo del argumento (TA), teniendo como punto de partida la hipótesis de que el primer día sucede en el año de emisión⁶³ y que exponemos siguiendo la cronología creada por los

⁶² Esta distinción terminológica no se aprecia en las versiones españolas donde sólo se habla de “temporada”, aunque la percepción del espectador sea idéntica. La operatividad de esta separación ha sido motivo de foros de debate en los Estados Unidos principalmente.

⁶³ Argumentalmente el primer día se sitúa en una de las fases de las primarias en EE.UU que normalmente tienen lugar entre los meses de mayo y julio para pasar posteriormente a las convenciones de los partidos donde se designa el candidato de cada uno de ellos. En (1) se nos comenta que faltan seis meses para la elección final y que Palmer es el candidato del partido demócrata, siendo presentado como

guionistas de la serie y sus productos, siendo el tiempo de recepción de las temporadas el de emisión de las mismas en Estados Unidos.⁶⁴

Por otra parte, los argumentos de la saga abarcan no sólo cada una de las temporadas sino otros mecanismos que las completan y que pasamos a exponer brevemente:

- 1) Los casos desclasificados anteriores a los acontecimientos del primer día⁶⁵ no son otra cosa que una colección de textos basados en la serie que narran operaciones llevadas a cabo por la CTU siendo su director Richard Walsh y protagonizados por Jack Bauer, Tony Almeida y Nina Myers.⁶⁶

“el presidente que el país necesita”, cosa que supone una cierta osadía por parte de los guionistas ya que desde el 20 de enero de 2001 ocupaba la Casa Blanca el candidato republicano George Bush. Nos referiremos a esto más adelante.

⁶⁴ Casos previos desclasificados y “Operation Nightfall” (TA 1998-2001, previo a la primera temporada/TE 2005-2006), primera temporada (TA y TE 2001), informe de la comisión (TA 2002/TE 2003), segunda temporada (TA 2003/TE 2002), *The Game* (TA 2005/TE el jugador no tiene percepción temporal), tercera temporada (TA 2006/TE 2003), cuarta temporada (TA 2008/TE 2005), quinta temporada (TA 2010/TE 2006).

⁶⁵ Las fechas que especificamos son meramente especulativas ya que las biografías de Jack Bauer nos apuntan su participación ya en operaciones de la CTU aunque en combinación con acciones militares con la Delta One Force, como es la intervención en Kosovo en 1999 conocida como “Operation Nightfall”. Seguimos las líneas biográficas planteadas por Marc Cerasini en *The Official Investigation. 24. The House Special Subcommittee’s findings at CTU*. Harper and Collins. Great Britain 2003, pg. 7.

⁶⁶ Los textos aparecidos hasta el momento y escritos por grandes nombres del *tech-no-thriller* son *Operation Hellgate* (Marc Cerasini, 2005), *Veto Power* (John Witman, 2005) y *Trojan Horse* (Marc Cerasini, 2006) estando prevista la aparición del texto *Cats Claw* (John Whitman). Publicados por Simon & Schuster. No incluimos en estos esquemas las llamadas “unofficial guides” aparecidas y que suelen ser sumarios de los argumentos. Podemos encontrar *24: The Unofficial Guide* de Jim Sangster y la *24-Season 2: The Unofficial Guide* de Mark Wright ambas aparecidas en 2003 y publicadas por Contender Entertainment Group, así como *A day in the life: The Unofficial and Unauthorized Guide to 24* de Keith Topping, del mismo año y editada por Telos Publishing. Se anuncia la aparición de la guía oficial de ambas temporadas con el título de *24. The official companion. Seasons 1&2*, editada por Titan Books.

2) Primer día (primera temporada, 6 de noviembre de 2001).⁶⁷

Día de las Presidenciales en Los Ángeles. Hay una filtración de intento de asesinato del senador David Palmer (Dennis Haybert) que se encuentra en plena campaña. Kim Bauer (Elisha Cuthbert) se escapa de casa con su amiga Janet York (Jacqui Maxwell) para encontrarse con dos jóvenes que han sido contratados por Ira Gaines (Michael Massee) para secuestrarlas, todo ello bajo el control de André Drazen (Zeljko Ivanek). Mientras, su madre Teri (Leslie Hope) inicia su búsqueda con el aparente padre de la joven Janet (Richard Burgi). La CTU inicia la investigación para descubrir la identidad de los posibles asesinos del senador Palmer con un problema añadido que no es otro que la existencia de un agente doble en la unidad dirigida por Jack Bauer. Tras la anulación de Ira Gaines y el rescate de su familia, Bauer es informado por su ayudante Nina Myers de la llegada de un segundo asesino a Los Ángeles, Alexis Drazen (Misha Collins) que mantiene una relación con una de las ayudantes de campaña de Palmer, Elizabeth Nash (Kara Zeeileker) quien le hiere gravemente. Jack, haciéndose pasar por Alexis, descubre un plan consistente en dejar sin conexión eléctrica una parte de la ciudad. Una vez en la zona, ésta resulta ser una cárcel secreta de alta seguridad del gobierno donde se está esperando la llegada de un prisionero. Bauer descubre con estupor que el prisionero es el serbio Víctor Drazen (Dennis Hopper), dado por muerto en la “Operation Nightfall” capitaneada por Bauer y autorizada por Palmer dos años antes de los acontecimientos de la temporada.

La primera temporada tiene como consecuencia una investigación realizada en el mes de junio de 2002, cuyos documentos han sido filtrados al periodista Marc Cerasini que los transcribe literalmente y

⁶⁷ Apuntamos entre paréntesis la fecha de la primera emisión de cada temporada en Estados Unidos, igualmente resumimos el argumento de cada una de las temporadas. Pedimos disculpas a los espectadores de la serie por desvelar algunos de los finales o las claves de los episodios especialmente los referidos a la quinta temporada, todavía no emitida íntegramente en España.

ha realizado un documental para la BBC, aportando información del testimonio-justificación de Jack Bauer.⁶⁸

3) Segundo día (segunda temporada, 29 de octubre de 2002).

Han transcurrido 18 meses desde los acontecimientos del primer día. David Palmer es presidente de los EE.UU. y recibe la noticia de la amenaza de lanzamiento de una bomba nuclear sobre Los Ángeles por parte de un grupo terrorista del Medio Oriente conocido como “Segunda Ola” dirigido por Syed Ali (Francesco Quinn). Jack Bauer es llamado personalmente por el presidente con la finalidad de parar esta amenaza infiltrándose en la banda terrorista cuya primera acción va a ser la colocación de una bomba en la unidad. Simultáneamente la familia Warner está a punto de celebrar la boda de Marie (Laura Harris) con el joven Reza Naveer (Phillip Rhys) de origen islámico, aunque la hermana de la novia, Kate (Sarah Winter) sospecha de la posible implicación de éste con actividades terroristas. El descubrimiento de unas cintas con conversaciones del terrorista con dirigentes de tres países del Medio Oriente está a punto de provocar el desencadenamiento de la III Guerra Mundial. Sin embargo, todos los indicios apuntan a que se trata de una conspiración. Tony Almeida y Michelle Dessler desde la CTU trabajan a contrarreloj para demostrar la manipulación de las conversaciones. Jack descubre que la conspiración implica a un importante hombre de negocios, Peter Kingsley (Tobin Bell) quien, al conocer la existencia del grupo es ayudado por el director de la NSA, Roger Stanton (Harris Yulin) y la ex-esposa de Palmer, Sherry (Penny Johnson-Jerald) para derrocar al presidente. Simultáneamente a todos estos acontecimientos, Kim Bauer se ve inmersa en un caso de malos tratos familiares en casa de los Matheson donde trabaja como niñera.

4) 24 The Game (2005).

Dos años y medio después de los acontecimientos del segundo día, la CTU recibe un aviso de la posible existencia de un cargamento de

⁶⁸ Incluimos el texto de Cerasini *The official Investigation. 24, the house special subcommittee's findings at CTU* (Harper and Collins) ya que es una novelización, aunque su forma sea eminentemente teatral, de los acontecimientos de la primera temporada.

biotoxinas letales en un carguero atracado en el puerto de Los Ángeles. Mientras tanto, el agente Chase Edmunds se ha infiltrado en una organización terrorista capitaneada por Peter Madsen, antiguo colaborador de Jack Bauer, que intenta asesinar al vicepresidente Prescott aunque sólo es una tapadera para detonar una serie de bombas sísmicas que producirán un terremoto de consecuencias devastadoras para la ciudad de Los Ángeles.

5) Tercer día (28 de octubre de 2003).

36 meses después de los acontecimientos del segundo día. Un cadáver contaminado por virus Cordilla es abandonado ante la Health Unit por la familia de Ramón Salazar (Joaquín de Almeida), un señor de la droga que está en prisión. Por su parte, David Palmer, ayudado por su hermano Wayne (DB Woodside) está preparando su reelección y va a mantener un debate televisado con su oponente, John Keeler (Geoff Pierson). Jack Bauer, ayudado por Tony Almeida y Gael Ortega (Jesse Borrego) se infiltra en la organización de Salazar para conseguir la compra del virus y así evitar un posible atentado con armas letales a la ciudad de Los Ángeles. Sin embargo, el auténtico virus sigue en posesión de Michael Amador (Greg Ellis), hombre de Stephen Saunders (Paul Blackthorne), antiguo miembro del equipo de Bauer en la “Operation Nightfall” dado por muerto en la misma y que ha liberado un vial en un hotel de la ciudad. Simultáneamente Palmer tiene problemas con uno de los financiadores de su campaña y pide ayuda a su ex esposa Sherry. Jack, ayudado por Chase Edmunds (James Badge Dale) y por su hija Kim que trabaja en la unidad, intenta localizar y neutralizar los viales restantes que contienen el virus aunque la operación será dificultada por el secuestro de Michelle y la acción encubierta de Tony para liberarla a cambio de la hija de Saunders. Mientras, David Palmer, comprometido por una peligrosa intervención de Sherry y amenazado por el aspirante a la presidencia, renuncia a la reelección.

6) *Conspiracy*, juego para móvil (2005).

Este “spin-off” dirigido por Marc Ostrick cuenta en 24 capítulos de un minuto de duración la investigación que lleva a cabo el agente

Martin Kail de la CTU de Washington sobre el posible secuestro del Secretario de Defensa James Heller y su hija Audrey Raines en su visita a Los Ángeles. La acción sucede simultáneamente a los acontecimientos del cuarto día.

7) Cuarto día (9 de enero de 2005).

18 meses después de los acontecimientos del tercer día. Jack Bauer trabaja con el Secretario de Defensa James Heller (William Devane) y mantiene una relación sentimental con su hija, Audrey Raines (Kim Raver). En una visita a Los Ángeles, los Heller son secuestrados por los hombres del terrorista turco Habib Marwan (Arnold Vosloo) quienes retransmiten una grabación en directo del secretario, amenazando con matarle si no reconoce en público los crímenes cometidos por los Estados Unidos en su política exterior. Mientras tanto, la familia Araz prepara la activación de una serie de ingenios que iniciarán la fusión nuclear en las principales centrales del país y que intentan impedir Edgar Stiles y Chloe O'Brian en la CTU. En las investigaciones de la unidad se pone en evidencia la posible implicación de Paul Raines (James Frain), marido de Audrey quien también está en la ciudad y que Marwan había trabajado, con una identidad falsa, en la compañía McLennan-Foster. En la visita a la empresa, Paul es gravemente herido. Simultáneamente, Marwan, con la intención de conseguir los códigos de acceso a las armas nucleares estadounidenses, atenta contra el Air Force One hiriendo gravemente al presidente Keeler, de manera que el vicepresidente Logan accede al gobierno. Incapaz de controlar la situación, Logan a través de Mike Novick pide ayuda a David Palmer. En un último intento de localizar a Marwan, Jack Bauer, a espaldas del presidente Logan y con el consentimiento de Palmer, prepara un asalto a la embajada china cuyo resultado es la muerte del cónsul. Tras la muerte de Marwan y para evitar un conflicto diplomático con China, Logan ordena el asesinato de Jack Bauer y el alejamiento definitivo de Palmer de la Casa Blanca.

8) Quinto día (15 de enero de 2006).

18 meses después de los acontecimientos del cuarto día. Mientras David Palmer visita a su hermano Wayne en Los Ángeles, es asesi-

nado. Simultáneamente un coche bomba mata a Michelle Dessler y hiere de gravedad a Tony Almeida. Chloe O'Brian es perseguida. Todo apunta a que se trata de una estratagema para incriminar a Bauer en el magnicidio. Sin embargo una llamada telefónica de Palmer a Martha Logan (Jean Smart) y un nombre en las memorias del presidente sugieren que se trata de una conspiración que afecta a la Casa Blanca. Mientras tanto, un ataque terrorista al aeropuerto Ontario de Los Ángeles por un grupo separatista ruso intenta impedir la firma de un tratado entre las dos potencias, aunque la intención final del asalto es la distribución en Moscú del gas nervioso Sentox, en poder de Ivan Erwich (Mark Sheppard), hombre de Vladimir Bierko (Julian Sands) a quienes ayuda el presidente Logan. Tras el fracaso del atentado al presidente ruso, Bierko y sus hombres intentan distribuir el gas en distintos puntos clave de la ciudad. Por su parte Bauer comienza a darse cuenta de la magnitud del complot dirigido por el presidente y Martha Logan empieza a poner en evidencia a su marido con la ayuda del agente Aaron Pierce (Glenn Morshower). Presionado por un influyente grupo financiero, Logan intenta deshacerse de Bauer que ha descubierto que el orquestador de todos los acontecimientos del día es Christopher Henderson quien tiene en su poder una cinta en la que se puede oír una conversación personal con el presidente Logan.

IV. El esquema argumental de 24

El resumen que acabamos de exponer de cada una de las temporadas nos ofrece una primera aproximación a los mecanismos 24 que puede calificarse, siguiendo a Steven Johnson como de “television multiple threads” y “serious drama”,⁶⁹ es decir, un tipo de series en las que las líneas argumentales son varias, que se van entrelazando a lo largo de los episodios conformando una historia que el público debe construir paulatinamente ya que las informaciones se ofrecen de manera gradual. Un esquema que empezó a utilizarse según todos los estudiosos de las series ame-

⁶⁹ Johnson, Steve (2005) *Everything bad is good for you. How popular culture is making us smarter*. Penguin Books, Allen Lane pg. 65.

ricanas⁷⁰ en 1981 cuando se programa por primera vez *Hill Street Blues* (Steven Bochco y Michael Kozoll, 1981-1987) en la que la narración fluctuaba entre distintos y numerosos niveles que ocupaban escenas rápidas, dispersas a lo largo de cada episodio, donde los personajes principales evolucionaban dramáticamente y, finalmente, con una estructura argumental compleja ya que las líneas temáticas provenían de episodios anteriores o de situaciones previas fuera de la pantalla y se dejaban finales abiertos al final de cada una de las temporadas.⁷¹

Este tipo de esquemas, que sigue 24 casi al pie de la letra, se repiten con matices en series actuales como *The Sopranos* (David Chase, 1999-2007), *Lost* (Damon Lindelof, Jeffrey Liber y J.J.Abrams, 2004-) o *Desperate Housewives* (Mark Cherry, 2004-) que se oponen a los habitualmente imperantes y consistentes en que las acciones son conducidas por uno o dos protagonistas en argumentos que empiezan y acaban en un único episodio con ejemplos como *Starsky and Hutch* (William Blinn, 1975-1979), *Miami Vice* (Anthony Yerkovich, 1984-1989) y en la actualidad *Cold Case* (Meredith Stiehm, 2003-) *Law and Order* y *Law and Order: Special Victim Unit* (Dick Wolf, 1999-) o *House M. D.*⁷² (Paul Atanasio, 2004-).

Es superfluo decir que, en 24, la resolución del caso desarrollado en cada temporada ocupa un día entero⁷³ que va a condicionar las

⁷⁰ Remarcado entre otros por el propio Johnson, Cascajosa Virino y Britton Wesley (2004) *Spy televisión*. Westport CT: Praeger quien hace un repaso a las series de televisión americana de este género.

⁷¹ Johnson, pg. 67.

⁷² En España respectivamente, *Los Soprano*, *Perdidos*, *Mujeres desesperadas*, *Starsky y Hutch*, *Corrupción en Miami*, *Caso abierto*, *Ley y Orden* y *House* (a veces *Tengo una cita con el doctor House*, título que contradice estrepitosamente la principal característica del personaje que es la de no visitar a sus pacientes).

⁷³ Elemento básico de la serie y que está provocando muchos quebraderos de cabeza a sus creadores y guionistas para su pase a la gran pantalla. En broma, Surnow y Cochran comentan que probablemente el título será 90 que es la duración estimada en minutos del film.

acciones del argumento tal como hemos repetido sistemáticamente y, por tanto, no insistiremos en ello. Sin embargo sí que debemos insistir en que las líneas argumentales de la serie se han ido consolidando desde sus inicios, de manera que configuran unas constantes definitorias de la serie llegando, hasta el momento, a su máxima complicación en la quinta temporada. Sin embargo, a diferencia de algunas de las series mencionadas más arriba, *24* sólo va a plantear dos esquemas básicos que se interfieren y superponen: la acción en su sentido más puro pero que casi siempre tiene implicaciones políticas o de reflexión acerca de los temas que conlleva la amenaza terrorista y los esquemas personales operantes que, por una parte, van a interferir, condicionar, matizar o cambiar el rumbo de la acción siguiendo el esquema actancial típico de colaboración/obstaculización y, por otra, servirán para configurar y definir a cada uno de los personajes.⁷⁴

Hemos comentado que el esquema personal y sentimental atraviesa la serie, así pues, deseamos plantear en primer lugar este aspecto recogiendo un sagaz comentario de Andrew Billen que esboza en un artículo del periódico “New Statement”⁷⁵ al comentar la teoría del crítico Charles Williams de que en casi todas las narrativas populares el argumento esencial es el familiar, una familia que es amenazada y que, finalmente, se reúne en un final feliz. La teoría de Williams, esbozada sólo por Billen, se va a ver reflejada en la serie aunque no en la dualidad amenaza-reunión, el *happy end* por excelencia, sino en su transformación en amenaza-destrucción y sus variantes, caracterizando la serie. De hecho, el intento de magnicidio de la

⁷⁴ En este punto hemos de referirnos a la amplitud del equipo que conforma cada una de las temporadas de la serie en su dirección (16) y guionistas (27) entre los que destacan como directores Bryan Spicer (1, 3, 4), Jon Cassar (1 a 5), Fred Keller (1, 3), Rodney Charter (2, 4), Ian Toynton (2, 3), Brad Turner (3 a 5), Tim Iacofano (4, 5) y como guionistas: Robert Cochran (1, 3, 5), Joel Surnow, Michel Loceff y Howard Gordon (1 a 5), Virgil Williams (1 a 3), Evan Katz y Duppy Demetrius (2 a 5), David Ehrman (2, 5), Stephen Kronish (3, 4), Matt Michnovets (4, 5), Sam Montgomery, Manny Coto y David Fury (4, 5).

⁷⁵ Billen, Andrew (2003) *Twenty-four hours to go: Arab government backs band of terrorists. Relax, it's just drama*. “New Statement”, 24 de febrero, pg. 47.

primera temporada va a tener su origen, tal como sabremos hacia la mitad de la misma, en una venganza familiar a partir de la cual se entreteje el resto del argumento.

Y en este punto nos vamos a permitir volver al primer párrafo de estas páginas, manipulándolo conscientemente y añadiendo la famosa frase pronunciada por Jack Bauer en la primera temporada de 24: “Es el día de las presidenciales. El senador David Palmer se encuentra plácidamente en su cuartel general de California preparando la campaña, rodeado de su mujer Sherry, perfecta anfitriona y solícita consejera de su esposo, y sus dos hijos, Keith y Nicole. Simultáneamente la familia formada por Jack, Teri y Kim están en su casa, parece que la pareja se acaba de reconciliar y que la joven adolescente no se lleva muy bien con su madre por lo que decide escaparse de casa. Para todos ellos, éste va a ser el día más largo de sus vidas”.

Los primeros siete minutos de la primera hora de 24 van a ser claramente expositivos de un argumento que responde al esquema típico del *thriller* o, si se prefiere de las series de espionaje conocidas como *thrillers* políticos que tienen todas las características mencionadas anteriormente cuando nos referíamos al personaje de Jack Bauer. Todos estos elementos aparecen en el primer día de 24 aunque se va a ver superado por el destino trágico de tres familias, los Bauer, los Palmer y los Drazen, de manera que toda la línea de la acción va a supeditarse a ellas, tal como podemos ver en este esquema en el que remarcamos las líneas argumentales centrales que sirve, por

Líneas argumentales	Desarrollo en el tiempo : 24 horas																							
Magnicidio de Palmer: Gaines																								
Kim y Janet, búsqueda de Teri																								
El secuestro de Kim-Teri:Gaines																								
El secuestro de Kim: Drazen																								
Teri tras el secuestro																								
El topo de la CTU																								
Bauer-Gaines																								
Bauer-Drazen																								
Familia Palmer: el caso Keith																								
Relación directa Palmer-Bauer																								
Acciones de la CTU																								

otro lado, para esbozar la estructura básica de la serie que, tal como hemos comentado, se modificará a partir de la segunda entrega.⁷⁶

La lectura de la primera temporada ya nos ofrece una serie de datos como son la importancia de los procesos personales de los personajes de manera que cada una de las líneas argumentales tendrá distintos finales o, si se prefiere, derivaciones en su final coincidentes con la aparición de un nuevo personaje o una nueva información. Finalmente, todos los temas se cerrarán en los episodios finales de modo que la estructura de la serie sigue las normas básicas de lo que en teoría teatral se denominan dramaturgias clásicas en las que las situaciones se encadenan bien en su desarrollo o en su final, tejiendo una auténtica maraña argumental y donde algunas líneas temáticas se producen simultáneamente y sin aparente relación.

La familia Bauer se encuentra en pleno proceso de reconstrucción ya que la pareja formada por Jack y Teri está intentando recomponer su matrimonio después de una separación de meses en los que Jack ha mantenido una relación sentimental con su compañera de la CTU Nina Myers y a Teri le ha surgido una posibilidad de relación con el doctor Perslow que ha rechazado por seguir enamorada de su esposo. Pero no sólo se trata de una reconstrucción personal sino que ésta se amplía a su hija adolescente Kim, mala estudiante y fumadora ocasional de marihuana, que no se lleva bien con su madre porque considera que la controla excesivamente y tampoco con su padre de quien llega a decir que ha muerto. Independientemente de los motivos de cada una de ellas, ambas coinciden en un aspecto: el trabajo de Jack es el culpable de su situación.

⁷⁶ El esquema debe leerse de manera que cada una de las filas horizontales es una línea argumental tal como hemos expuesto en el resumen de la temporada, por otro lado, las columnas verticales son cada una de las horas de la acción. Se señalan en negro los elementos correspondientes a la línea argumental que aparece en cada episodio, en gris los giros de la acción (bien por informaciones que se suministran o la aparición de un nuevo personaje en la trama), el cuadrículado los finales reales o aparentes de la línea argumental (bien por cambios en la dirección de la CTU en el episodio o por la acción de algún personaje) y en líneas verticales las acciones que llevan a cabo independientemente los personajes de Kim y Teri desde el asalto al piso franco.

La tranquila, aunque tensa, velada se va a ver alterada por dos hechos: la llamada a la acción desde la CTU y la fuga de Kim. La primera va a poner en marcha el mecanismo de la acción, la segunda el inicio de la destrucción familiar. Así, durante todos los episodios de la primera temporada, las mujeres Bauer van a sufrir las consecuencias de la acción. Teri va a ir en busca de su hija sin la ayuda presencial de Jack (desde la desaparición de su hija hasta que se reúnen por primera vez en el hospital han pasado seis horas sólo de contacto telefónico esporádico) con la ayuda de un hipotético Alan York a quien Teri le comenta todos los temas personales que le preocupan y que no tiene ocasión de contar a Jack; y, por su parte, Kim va a entrar en una especie de proceso iniciático⁷⁷ nocturno que la va a sumergir en el mundo en el que se mueve su padre aunque este proceso no sirva mucho para comprenderle, bien al contrario, tal como se irá demostrando a lo largo de las temporadas siguientes. Madre e hija van a reencontrarse en la hora octava en la que ambas comparten su secuestro y donde van a vivir constantes tribulaciones⁷⁸ cuyo punto culminante es la violación consentida de Teri para salvar a su hija de la humillación. Los lazos entre ambas se estrecharán de modo que Kim será capaz de ponerse en lugar de su madre y reconciliarse con ella, dando lugar a una conversación aclaradora en el piso teóricamente franco de la CTU en el que será su último encuentro ya que momentos más tarde se van a separar definitivamente.

Por su parte, Jack se ve inmerso en la investigación del intento de magnicidio de Palmer, la muerte de Walsh y la búsqueda de un infil-

⁷⁷ El proceso es muy concentrado por los guionistas ya que en apenas dos episodios, Kim y Janet van a encontrarse con dos jóvenes peligrosos, van a ser agredidas, van a escaparse, van a vivir las tipologías de los barrios bajos y, finalmente, Janet va a ser asesinada y Kim secuestrada por un terrorista.

⁷⁸ A manera de resumen, podemos decir que pasan por el rescate de ambas por Jack, en el único reencuentro familiar de la temporada, la persecución de la banda de Gaines, un nuevo ataque en el piso franco de la CTU, una separación en la que Teri pierde la memoria y Kim se ve envuelta en una lucha entre bandas de narco traficantes con su consecuente encarcelación con una serie de mujeres que la increpan y ante las que Kim pronuncia un monólogo de todas sus desventuras.

trado en la unidad. Pero a lo largo de las acciones estarán presentes las circunstancias de su familia, con la que sólo se reunirá una vez (a las doce horas del comienzo) a lo largo de todo el día. Un día en que el espectador (antes que Teri) será informado de la relación que Bauer ha mantenido con Myers durante su separación matrimonial, que todo el mundo conoce en la unidad, que parece que ha impedido el ascenso laboral de Nina y que Jack mantuvo por el extremo parecido físico con su mujer,⁷⁹ al que nosotros podríamos añadir quizá el hecho de compartir el mismo trabajo dada la reacción de Teri al enterarse de la noticia por boca de Nina quien hábilmente conduce su interrogatorio-declaración en la que aquélla reafirma su intención de seguir con su marido del que espera un nuevo hijo, noticia que Jack todavía desconoce. Así, todos los ingredientes del drama sentimental están servidos.

Tras la muerte de su esposa, Jack va a sufrir un fuerte deterioro físico (2, 3 con un deseo de morir y una adicción a la heroína) y en sus relaciones personales. Su hija ha abandonado la casa paterna, pero los acontecimientos desagradables con los Matheson (que la hacen visitar sistemáticamente las comisarías de la ciudad a las que nunca puede acudir Jack porque el caso del día se lo impide) acaban haciéndole comprender el trabajo de la CTU uniéndose a ella.⁸⁰ Este enrolamiento tiene consecuencias sentimentales negativas ya que la historia de Jack y Teri se repetirá con Chase (3) para acabar con su, desde nuestro punto de vista, innecesaria presencia en la quinta temporada en la que ya abandona definitivamente a su padre por un hogar seguro y una pareja alejada de la acción.

⁷⁹ En *Operation Hellgate*, donde Cerasini justifica esta afirmación basándose en la fisonomía de las dos actrices que encarnan a las dos mujeres, Leslie Hope y Sarah Clarke, ya que el texto es posterior a la serie.

⁸⁰ Las acciones de Kim Bauer planteadas por los guionistas son repetitivas, lo cierto es que su personaje en las dos primeras temporadas es siempre itinerante y siempre acaba en las comisarías por los motivos más insospechados. De igual modo, en los dos ataques terroristas que sufre la unidad (2 y 5) no sabemos por qué, siempre está Kim de manera un tanto fortuita.

Aunque estas situaciones ofrecen materiales para un buen desarrollo argumental, la relación efectiva entre Jack y Kim se ve marcada siempre por la acción de manera que el aparente choque de maneras de ver el mundo no se aprecia más que en siempre interrumpidas conversaciones; sólo sabremos lo que realmente sienten los personajes a partir de situaciones paralelas: Kim se identificará con Jane Saunders (3) que desconoce por completo a su padre pero al que admira porque siempre tenía con ella detalles especiales en los momentos oportunos (evidentemente antes de saber que se dedica a esparcir viales con virus por toda la ciudad) y Bauer volverá a saber lo que es sentir una familia de verdad (5) al vivir, con otra identidad, con Diane Huxley y su hijo Derek, un adolescente igual de problemático que Kim.

Las relaciones sentimentales de Bauer a partir de la muerte de su esposa tampoco serán estables. Así, en la segunda temporada conoce a Kate Warner que le ayuda en todo el seguimiento de la acción y comprende sus brutales agresiones que van a alcanzar de lleno a su familia. Kate va a sentirse atraída por la honestidad de Jack aunque seguirá luchando con la memoria de Teri. La relación se desarrollará fuera de la serie (2, 3) y probablemente simultánea a la que Bauer mantiene fuera de la serie (2, 3) con Claudia, novia de uno de los hermanos Salazar.⁸¹

Sin embargo en la cuarta temporada se produce un cambio, tal como comenta el actor Kiefer Sutherland⁸² quien remarca cómo el paso del tiempo afecta a su personaje de manera que se observan las consecuencias de la muerte de su esposa y las relaciones con su hija, su desencanto por la manera cómo el gobierno está interfi-

⁸¹ En este punto haremos un simulacro de programa del corazón, si se nos permite la frivolidad: probablemente la causa de la ruptura con Kate fuera el recuerdo de Teri pero también los problemas con la heroína o la doble relación; en el caso de Claudia, es mucho más simple ya que Jack encarceló a Ramón Salazar descubriendo su identidad como agente del gobierno norteamericano.

⁸² DiLullo, Tara (2006) *Back to Jack. An interview with Kiefer Sutherland*. 24, The Official Magazine, pg.14.

riendo en el trabajo de la CTU y el abandono del trabajo así como el inicio de su relación con Audrey Raines; por primera vez desde la segunda temporada, sonríe.⁸³

La aparición de Audrey Raines en la vida de Jack tiene lugar antes del comienzo de la cuarta temporada. La situación es un tanto complicada ya que ella es la hija del jefe de Bauer, el secretario de defensa James Heller, y se está separando de su marido Paul. Por su parte Jack, tal como hemos leído en las palabras de Sutherland, está relajado en su nuevo trabajo lejos de la unidad pero todavía no tiene claros sus sentimientos hacia ella;⁸⁴ de este modo parece que la relación es unidireccional.

De nuevo la acción va a interferir en las parejas de Jack llevándolas a situaciones personales extremas y repetidas ya que el esquema de Audrey va a ser semejante al de Teri respecto del trabajo de Bauer (4): la brutalidad de las intervenciones del agente servirán para que vea una faceta en su personalidad que ella desconocía y que le desagrada profundamente al sufrir el interrogatorio de su hermano o el sacrificio de la vida de su esposo con el que había decidido volver, a cambio de la vida de un delincuente, tal como dirá en un momento de la temporada: “no puedes trabajar al margen de la ley sin sufrir las consecuencias”. De esta manera, Audrey significará el amor pero también la conciencia ante determinadas actuaciones. La separación se hará efectiva a pesar de los sentimientos mutuos y será aparentemente definitiva al conocerse la noticia de la muerte del agente.

⁸³ En las tres primeras temporadas el paso del tiempo se plantea por las apariencias de los personajes o por objetos (entre 1 y 2 Bauer lleva una poblada barba, la primera escena entre 2 y 3 es un anillo en el dedo de Almeida y otro idéntico en el de Michelle). Aparte de no sonreír, seguiremos con la broma de los comentaristas americanos que dicen que los personajes de la serie no duermen, ni comen (Bauer lo hace en la primera temporada) ni van al baño jamás.

⁸⁴ Deseamos volver a hipotetizar: en la tercera temporada, Jack venga la muerte de su esposa, cerrando un asunto personal pendiente. Este hecho le da la posibilidad como personaje a nuevas relaciones, una vez despejado un fantasma existencial.

La repentina resurrección de Bauer (5) produce sentimientos encontrados en Raines que en esos momentos trabaja en la unidad como asesora del DOD y con el que no se encontrará personalmente hasta la hora quinta. La acusación de asesinato de Palmer y las persecuciones de que es objeto suponen el inicio de la integración de Audrey en los mecanismos de la acción así como su inmersión en los esquemas de las infracciones de los protocolos, incluido el relevo de un director de la unidad; sin duda un cambio espectacular si la comparamos a la temporada anterior. Por otro lado, va a sufrir en sus carnes una falsa acusación de colaboracionismo con los terroristas pasando por un interrogatorio leve por parte de Bauer y un poco más contundente por parte de Burke, interrogatorio que soporta estoicamente ya que es la única forma de demostrar su honorabilidad (las acusaciones apenas duran quince minutos) y que supone casi su bautismo en la unidad al tiempo que le hace comprender la necesidad de trámites como éste por el bien del país.⁸⁵ También va a ser gravemente herida por Henderson quien le secciona la arteria braquial para tener una seguridad de escapatoria; no cabe ni decir que Raines no muere desangrada ni tiene ningún tipo de trombosis como sería de esperar si se cumplieran las expectativas médicas del caso, bien al contrario, sana con una facilidad pasmosa y da lugar a una bonita escena en la clínica de la CTU, tal como se recoge a manera de broma en *24 things we learn in 24*.⁸⁶

Hemos comentado que sus sentimientos son encontrados, pero sólo hasta cierto punto, ya que siente celos de Diane Huxley hasta que ésta le confiesa que su amor por Jack no es correspondido porque

⁸⁵ Hemos de decir en este punto que en las últimas temporadas se radicalizan un poco las justificaciones del uso de la violencia física y psíquica como elementos policiales. Sin embargo se acentúa la crítica al poder aunque con matices tal como comentaremos más adelante.

⁸⁶ Artículo donde se nos comentan las 24 cosas que podemos aprender de la quinta temporada de la serie, en http://seattletimes.nwsources.com/html/television/2003016684_24lessons25.html, donde leemos referente al caso de Audrey Raines: “22. If someone cuts the brachial artery in your arm, you’ll bleed to death in 30 minutes. And if you’re wearing a white coat when that happens, you will never, ever get it clean again”.

éste quiere a otra persona, evidentemente a ella. Así, cualquier acción que emprenda Audrey va a ser por amor y por primera vez en la vida de Jack, en una repetición del esquema Dessler-Almeida, sentimientos y trabajo van a ser compatibles. Pero, desgraciadamente para ellos, al final de la quinta temporada va a intervenir el gobierno chino de manera que la pareja volverá, previsiblemente, a estar separada dieciocho meses más, tiempo casi canónico entre temporadas.

La familia Palmer no tendrá un destino mejor. El comienzo del día en que todos sus miembros están enfrascados en la campaña presidencial se va a ver roto por la noticia de que la periodista Maureen Kingsley (Devika Parikh) tiene documentación que puede dar al traste con los intereses del candidato y que va a ser anunciada en los medios de comunicación: la muerte del violador de Nicole Palmer, siete años atrás, fue un accidente en el que estuvo implicado el hijo de Palmer, Keith, quien ocultó información a la policía.

La noticia, desconocida por el senador, va a desencadenar la destrucción de una familia que, como todas las de los candidatos presidenciales reales, es aparentemente idílica y ejemplar en el sentido más amplio del término. La decisión de anunciar personalmente la noticia en su desayuno matinal y mostrar su honorabilidad ante los electores que, sin duda, lo valorarán, desencadena la toma de conciencia del personaje de cuál es su realidad personal: mientras su hija lo apoya incondicionalmente y Keith acusará a su padre de no estar nunca con él en los momentos en que lo necesitaba (como Bauer), su esposa Sherry⁸⁷ muestra su personalidad manipuladora y ambiciosa, capaz, tal como le dice su marido (1) de “cualquier cosa con tal de llegar a la Casa Blanca”.

El historial de Sherry Palmer, una de las dos mujeres fatales de la serie cuyas características básicas van a ser la ambición desmesurada y el conocimiento extremo de los entresijos políticos en su nivel más

⁸⁷ Volveremos a permitirnos la frivolidad de comentar el extraordinario parecido que podemos observar en algunas fotografías entre la actriz Penny Johnson-Jerald y Condoleezza Rice, asesora de seguridad nacional en la administración Bush (2001-2005) y Secretaria de Estado desde enero de 2005.

bajo, va a pasar por el intento de chantaje a una periodista, la aprobación del asesinato del psiquiatra de su hijo, la confabulación con la secretaria de Palmer para que tenga un *affaire* sentimental con su marido y, finalmente, comunicar a la prensa el fallido atentado a su esposo, hecho que pone en peligro la misión de Bauer. La pareja se romperá en la sala de baile de la campaña entre los restos de la victoria electoral (en la que momentos antes se oía como música de fondo una versión de “We are family” canción original de “The Sister Sledge”) con una amenaza de Sherry. Evidentemente el personaje de la esposa de Palmer, casi la única expectativa dramática que se plantea al final del primer día ya que las demás parecen cerradas, va a tener su continuidad en las dos siguientes temporadas en las que conspirará contra el presidente para que sea relevado de su cargo llegando a estar implicada en la manipulación de cintas que pueden llevar a la guerra (2) y asistirá impertérrita a la muerte de uno de los patrocinadores, comprometiendo a Palmer de manera que éste renunciará a la reelección (3). Sherry será asesinada en la tercera temporada, desapareciendo, desde nuestro punto de vista, uno de los personajes más interesantes de la serie por su configuración y por ser la encarnación de una sordidez política doméstica perfectamente comprensible e identificable por el público.

El proceso personal de David Palmer en la primera temporada servirá al personaje para tomar conciencia de su personalidad política y tendrá su concreción en las series siguientes de manera que nace la figura del Presidente Palmer al igual que su relación de amistad con Bauer, una relación que a partir de la segunda temporada será meramente telefónica, como hemos dicho.

Los esquemas familiares se repetirán en todas las temporadas y afectarán también a los oponentes de la unidad. Si en la primera temporada la venganza de la familia Drazen es el motor de la acción y les conduce a la extinción al morir todos sus miembros, a partir de la segunda temporada va a suceder a la inversa: la trama de cada uno de los días, va a llevar inesperadamente a las familias a su desmembración. Los Warner (2) van a saber que uno de sus miembros, la hija pequeña Marie, colabora en la colocación de una bomba nuclear en Los Ángeles y asesina a su prometido por su compromiso ideológico,

de manera que la celebración de una boda se va a transformar en una pesadilla que alcanzará también a la familia de George Mason aunque, contrariamente, les servirá para reconciliarse después de años de ruptura; los Salazar (3) van a matarse entre ellos por una cota de poder que es ilusoria; Jane Saunders (3) va a descubrir la verdadera identidad de su padre al que rechazará de manera visceral al saberle provocador de la muerte de personas inocentes, destrozando, entre otras, a la familia de Gael Ortega; la familia Araz (4) va a ser masacrada por el integrismo del padre y, finalmente, la conspiración del presidente Logan (5) va a arruinar la existencia de la familia Cummings, llevando implícita su propia ruptura matrimonial.

V. Del *techno-thriller* a las teorías conspirativas: el Terrorismo de Estado

Tal como hemos visto, la primera temporada de *24* es un thriller que cumple todas las características del género; sin embargo, a partir de la segunda temporada asistimos a un cambio en su planteamiento que se ajustará a una trayectoria que va desde la consolidación de las constantes del subgénero del *techno-thriller* hasta llegar a las teorías conspirativas pasando por la estética y narrativa de los videojuegos todo ello concentrado por los escenarios posibles de la “war on terror” y en las variantes posibles de este fenómeno.

El *techno-thriller*,⁸⁸ considerado como un género inferior perteneciente a la cultura popular, es definido como un reflejo de épocas de crisis, normalmente guerras o agresiones territoriales, aunque tienen un amplio espectro que va desde el argumento político hasta los individuales y psicológicos pasando por el mero suspense.⁸⁹ De esta manera, la temática de *24* va a centrarse en situaciones globales

⁸⁸ Seguimos a lo largo de estas páginas a Ryan, William (1993): “The genesis of the techno-thriller”, *Virginia Quarterly Review* 69/1, pgs.24-40 y a Thomas, Evan (1988) “The Art of techno-thriller”, *Newsweek*, 8 de agosto, págs. 60-65.

⁸⁹ Garson, Helen S (1996) *Tom Clancy: a critical companion*. Westport: Greenwood, págs.28-29.

de peligro que irán desde lo particular, concentrando el centro de la amenaza en la ciudad de Los Ángeles, a lo general ya que las consecuencias de las acciones del día implican necesariamente repercusiones de alcance internacional así como repercusiones políticas internas. En definitiva, la serie va a plantear simultáneamente una combinación de dos géneros, el *techno-thriller* y la llamada “conspiracy fiction” o “conspiracy thrillers”, géneros genuinamente norteamericanos, en los que los personajes descubren la existencia de una conspiración cuyo alcance y veracidad desconocen pero cuyas consecuencias siempre implican cambios estamentales.⁹⁰

Los argumentos, a diferencia de la primera temporada, van a centrarse en las pesquisas de la CTU en su cometido inicial que es el de la lucha contra el terrorismo, un concepto que todos los países coinciden en definir así como sus extensiones aunque legislativamente difieran los conceptos europeos del “USA Patriot Act” ya promulgado en las fechas de rodaje y emisión de la segunda temporada.

Así, los casos de la serie se centrarán en ataques a la seguridad nacional a partir de armas nucleares y químicas (dos bombas, el virus Cordilla y el gas nervioso Sentox) con repercusiones inmediatas en suelo estadounidense pero que servirán a los guionistas para adentrarse en los entresijos del poder político y económico y donde a casi todos los actos terroristas corresponde una conspiración cuyos protagonistas son, a veces, sorprendentes: para derrocar al presidente por parte de grupos económicos y políticos (2), para provocar un cambio en la política internacional estadounidense (4) o para asegurar el suministro petrolífero proveniente de Oriente Medio (5). Mención aparte merece la tercera temporada ya que la acción terrorista de Stephen Saunders no responde a ninguna voluntad conspirativa, política, ideológica o religiosa sino a una venganza personal contra el

⁹⁰ Ver al respecto los textos de Fenster, Mark (1999) *Conspiracy Theories: Secrecy and Power in American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Y Melley, Timothy (2000). *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America*. Cornell University Press. Las teorías conspirativas se desarrollan especialmente en los años 1960 y 1970 y van ligados a la formación de mitos a partir de escándalos políticos o magnicidios.

gobierno norteamericano al abandonarle tras la Operation Nightfall, motivación idéntica a la de Victor Drazen, calificado de terrorista desde la CTU cuando, en realidad, es un criminal de guerra.

Las historias narradas, pues, van a servir a los espectadores para ver y enfrentar sus propios miedos, el espectador va a contemplar sus pesadillas globales⁹¹ en lo que algunos historiadores han dado en llamar la “segunda era nuclear”⁹² y se va a preguntar si algo así puede pasar realmente. Una pregunta a la que responderá Doug Davis⁹³ refiriéndose a los escenarios novelados que, por ahora no son reales pero pudieran serlo, especialmente desde los atentados del 11-S que hicieron que el público fuera consciente de la realidad del terrorismo global e hicieron “pensar en lo impensable”.

De este modo, las amenazas que se ciernen sobre la ciudad de Los Ángeles van a poner en marcha la maquinaria institucional estado-unidense, la presidencial por un lado y la policial y de seguridad nacional por otra.

Acabábamos la sección anterior de este trabajo refiriéndonos a la toma de conciencia de Palmer como presidente tras los acontecimientos del primer día en el que no tiene jamás ninguna intervención política, sólo personal. Aún así, se nos comenta que el candidato demócrata va a suponer la salvación del país,⁹⁴ una opción desde

⁹¹ Tal como leemos en la propaganda de la novela de Chris Stewart (1998). *The kill box*. M.Evans and Company Inc. Piloto en la US Air Force, Stewart plantea un argumento en el que un virus letal ataca el Air Force One y amenaza al mundo. Este argumento nos recordará algunos momentos de la serie.

⁹² Gray, Colin S (1999). *The Second Nuclear Age*. Lynne Rienner: Boulder, Colorado.

⁹³ Davis, Doug , “Future-War Storytelling: American Policy and Popular Film” en Petro, Patrice y Martin, Andrew (2006) *Rethinking Global Security: Media, Popular Culture and the ‘War on Terror’* . Piscataway, N.J: Rutgers University Press, págs 13-44.

⁹⁴ David Palmer es mencionado en el libro de Michael Moore (2001) *Stupid White Men*. Harper Collins Publishers. En el libro se puede seguir el proceso que mencionamos más adelante de las papeletas de Florida. Michael Moore será mencionado en la cuarta temporada en un diálogo entre el Secretario de Defensa Heller y su hijo que está a punto de encabezar una manifestación en contra de la política armamentística del gobierno.

nuestro punto definidora de una situación real de los Estados Unidos en el momento anterior al estreno de 24, en plena euforia electoral entre los candidatos George Bush y Al Gore y, posteriormente, el polémico recuento de votos del estado de Florida que le dieron la victoria al candidato republicano; esquemas que se repitieron en las elecciones de 2004 en las que el demócrata John F. Kerry era considerado por muchos como la esperanza para una nación que sufría un fuerte desprestigio internacional por sus intervenciones bélicas en Afganistán primero y la invasión de Irak de 2003 después.

La “esperanza negra” que representa Palmer contará con un reducido número de ayudantes (como Bauer) entre sus filas, los llamados “hombres (y mujeres) del presidente”, con desarrollos evolutivos ascendentes en cada una de las temporadas, y que son Mike Novick, mentor político del presidente Palmer (2, 3, 4); el agente Aaron Pierce, voz de la experiencia como jefe de seguridad de la presidencia y espectador de las luchas por el poder (1, 2, 3, 4, 5) y Martha Logan, perfecta Primera Dama que será la presencia de Palmer en la serie una vez muerto y su conciencia ante las tropelías que cometerá su esposo, un presidente de los EE.UU. que quiere entrar en la Historia (5).

De nuevo se producen ambigüedades en la serie donde se presenta sistemáticamente una diferenciación política entre demócratas (Palmer y en menor medida del vicepresidente Jim Prescott) que a lo largo de las temporadas muestran tener unos valores morales que no se modifican a pesar de las adversidades y siempre en función de la verdad, la seguridad del país y las relaciones diplomáticas; y republicanos (Logan y de manera relativamente tangencial del candidato primero y presidente después, John Keeler) cuyas acciones van a responder a intereses comerciales que pondrán en peligro la estabilidad internacional. Sin embargo, las posibles opiniones políticas de la serie van a verse matizadas por la acción.

La presidencia estadounidense va a empezar a intervenir en la segunda temporada, desde este momento hasta su retirada de la Casa Blanca, Palmer tendrá que enfrentarse a conspiraciones internas y conflictos que pondrán en evidencia temas candentes y que van a responder en una primera instancia (2) a la psicosis posterior a los

atentados de Nueva York que provocaron, incluso las reacciones del Muslim Council of Britain.⁹⁵ Sin duda la segunda temporada es tremendamente informativa respecto al fenómeno del terrorismo que se desarrollará en la serie independientemente de la nacionalidad de los grupos ya que se abarcará el mundo oriental (2, 4) y el occidental (3, 5). De esta manera, el espectador va a tener, como mínimo, dos puntos de vista: por una parte la contemplación de la brutalidad de los escenarios posibles del terrorismo y la lucha policial contra los grupos armados (la acción por la acción) pero también podrá apreciar la complejidad del fenómeno en sus conexiones criminales y la posible eficacia/ineficacia de los gobiernos para poder llegar a solucionar este problema (los mecanismos del poder en su sentido más amplio) reiterándose la ambigüedad en el mensaje de 24 tal como hemos venido comentando a lo largo de estas páginas.

La amenaza del grupo fundamentalista islámico “Segunda Ola” (2) cuya base se encuentra en un país sin nombre del Extremo Oriente servirá para que los guionistas ofrezcan de manera absolutamente ordenada y, nos atreveríamos a decir que didáctica, todos los aspectos que se pusieron en evidencia a lo largo de las investigaciones de los ataques de 2001 y que desarrollarán a lo largo de las siguientes días de la serie: los posibles centros de reclutamiento (2), la existencia de campos de entrenamiento paramilitares en países que rechazan las acciones terroristas y sus grupos así como la de grupos paramilitares norteamericanos (2), el espionaje de cada uno de estos países (2, 3, 4, 5), el posible intercambio de informaciones a partir de la vía diplomática y su colaboración (2, 5)⁹⁶, el perfil de los terroristas encubiertos (2), el reclutamiento de occidentales a partir de lavados de cerebro sectarios o el integristismo que lleva a la inmolación personal y familiar por motivos normalmente de

⁹⁵ Pearlman, Julia *Muslims attack “unbalanced” portrayal in Sky’s 24*. En [http://Jack Bauer’s 24-Archive.com](http://JackBauer’s24-Archive.com)

⁹⁶ La serie abarca todo el espectro del terrorismo actual. Recomendamos el texto de Mastroiardi, Vincenzo y Leo, Silvia (2005). *Terrorista. Dalle Brigate Rosse all’IRA, dal terrorismo basco al terrorismo turco, dal PKK al terrorismo ceceno, fino ad arrivare all’ temutissima Al-Qaeda*. Newton & Compton.

intervencionismo militar en sus países respectivos (2, 4), la existencia de civiles que ayudan encubiertamente a las agencias de inteligencia como asesores externos para poder controlar las operaciones financieras de los grupos y la investigación de cuentas bancarias (1, 2, 3), la fabricación de artefactos en el país donde se va a producir el atentado sin ningún tipo de control policial previo (2, 3, 5), las implicaciones de otras mafias delictivas en la compra-venta de armas de destrucción masiva (3), los profesionales de la venta de armas letales y nucleares (3), la existencia de agentes infiltrados en países extranjeros (2, 3, 5), la venta indiscriminada de armas por parte de las multinacionales a gobiernos y grupos terroristas simultáneamente (4), el fomento desde gobiernos libres de determinados grupos para conseguir cambios de gobierno o nuevos mercados petrolíferos (2, 5), las acciones incursivas encubiertas (4) o la manipulación y desaparición de pruebas inculminatorias a países o personas (2, 5). Pensamos que los ejemplos correspondientes a la realidad puede ponerlos el lector.

Así, una serie aparentemente conservadora que plantea un maniqueísmo extremo centrado en la dualidad Bauer (en definitiva la “legalidad”) *versus* los terroristas o, si se prefiere, Bauer contra el mundo, se va a convertir en un sólido aparato crítico (muy espectacular en cuanto a factura y a veces un tanto exagerado, eso sí) donde todos los aspectos mencionados son puestos en tela de juicio por el desarrollo argumental y donde el comportamiento de los personajes son aplicables a mandatarios de carne y hueso.

Desde la segunda entrega de 24, los veinticuatro episodios se distribuirán en dos tramas, una que va a ser la excusa de la movilización de Bauer y una segunda, continuación de la anterior, que se centrará en el verdadero agente del atentado: Gaines/Drazen (1), Syed Ali/Kingsley (2), Salazar/Saunders (3), Araz/Marwan (4) y Bierko/Logan (5). De este modo no se sigue la forma del típico esquema en tres actos recomendado por todos los manuales de escritura de guiones sino en dos secciones que se implican y que se distribuyen de una manera más o menos constante y equilibrada, salvo en la primera temporada: 1-20/20-24 (1), 1-15/16-24 (2), 1-11/12-24 (3), 1-15/16-24 (4) y 1-16/17-24 (5), resolviéndose todos los casos en

el último episodio, normalmente en la última media hora o últimos quince minutos, conformando un hibridismo estructural que asumirá esquemas del videojuego

Las líneas de acción serán planteadas de manera que cada uno de los personajes va a tener que conseguir unos objetivos en un tiempo determinado y, para ello, superar los niveles yuxtapuestos correspondientes. En la serie cada uno de los personajes, juntos o por separado, deberán superar sus propias pantallas⁹⁷ para avanzar tal como vemos en el esquema adjunto (referido a la segunda temporada pero aplicable a las siguientes donde se observa el aumento de información) donde cada proceso acabado implica la superación de uno de estos niveles/pruebas de manera que el personaje se acerca al objetivo final, de manera idéntica a Solid Snake en la destrucción de la cabeza nuclear Rex y Ray, por poner un ejemplo. Si la característica principal de un videojuego, sea del tipo que sea, es la del proceso del jugador quien ante un determinado hecho debe tomar decisiones, priorizar y plantear estrategias para resolver la situación lo más rápida y eficazmente posible, Bauer va a hacer lo mismo al igual que el espectador quien va a sufrir el efecto de “enganche” típico del jugador: el “deseo” de ver qué más va a pasar y cómo se va a resolver el nuevo reto del personaje.

⁹⁷ Jack y la CTU, se enfrentarán con Wald, Nina Myers, Syed Ali, Marie, la bomba, Wallace, los hombres de Kingsley y al propio Kingsley. Igual sucederá con Palmer que deberá superar sucesivamente al periodista Weiland, al director de la NSA Roger Stanton, a Sherry y, finalmente, al vicepresidente Prescott; con Kate que se enfrenta con todos los implicados en la conspiración o con Kim que tendrá otro viaje itinerante que la enfrentará a los Matheson, a distintas comisarias y a un joven extraño con un refugio antinuclear hasta poder reconciliarse con su padre. Por otra parte, la estética del VG la hallamos en las ubicaciones de las acciones: fábricas abandonadas, hangares, callejones, cárceles secretas etc. Buena muestra de acciones son la liberación de Drazen (1) o el asalto a la embajada china (4) además de los derribos de helicóptero en la última temporada (que también está en el VG), las correrías de Curtis Manning por los pasillos de un hospital con un vial de gas a punto de estallar (5), los secuestros de aviones de manera rápida y fácil (5), el secuestro del presidente de Estados Unidos (5) o, finalmente, las acciones al aire libre con la intervención de los Delta One y los aviones de combate en el aprisionamiento de Saunders en la tercera temporada.

Lineas argumentales 2ª temporada	Primera trama: 1-15// segunda trama: 16-24
Kim Bauer (acontecimientos)	
Presidencia David Palmer	
Laboratorio de la bomba	
La familia Warner	
Counter Terrorist Unit	
Acciones de Jack Bauer	

De manera general, la intervención de Jack Bauer y la CTU va a comenzar siempre como si de un cuento maravilloso se tratara:⁹⁸ un agresor (terrorista, criminal de guerra, presidente) produce una fechoría (amenaza de bomba, de distribución de armas letales, el asesinato de Palmer) o agrede a un miembro de la familia (Kim Bauer en 1), el héroe (Bauer) es llamado a actuar y éste acepta (dándose una dualidad de reacción según las temporadas), tras sufrir una serie de obstáculos (las distintas pesquisas en su búsqueda del agresor y de las trabas puestas por algunos directores de la CTU además de las consecuencias de sus actuaciones antiprotocolarias) y con sus ayudantes (algunos miembros de la unidad y el presidente Palmer) el héroe se enfrenta con el agresor (localiza a los terroristas y al conspirador) y la fechoría es reparada (aunque en todas las temporadas el agresor consigue parcialmente sus objetivos) o la familia vuelve a reunirse (cosa que jamás se cumple tal como ya hemos visto).

Dado que ya conocemos a los miembros de la CTU, en estos momentos hemos de hablar del elemento básico e imprescindible de la línea de la acción y sin el cual no existiría la serie: los terroristas.

Cada una de las temporadas va a tener su terrorista particular, con nacionalidades específicas salvo en la segunda temporada (Serbia, Extremo Oriente, Estados Unidos, Turquía y previsiblemente Chechenia), que jamás trabaja solo sino que se integra en células de actuación con misiones específicas que, tal como hemos visto, suelen desarrollar su trabajo en la primera parte de cada temporada, salvo en las temporadas segunda y tercera donde el esquema es distinto al no tener ninguna incidencia real el argumento de los Salazar que

⁹⁸ Propp, Vladimir (1977)3. *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos, Madrid.

podría ser perfectamente otro, o ser Syed Ali el chivo expiatorio de los intereses petrolíferos multinacionales.

La planificación de cada una de las operaciones por parte de los terroristas es sumamente milimetrada ya que disponen de tecnologías avanzadísimas equiparables en muchas ocasiones a las de la CTU, de manera que ya desde la primera temporada se destruye la imagen del terrorista inepto, ofreciéndose la idea de la sofisticación en este fenómeno. El espectador se sorprenderá al ver a Gaines rodeado de un completísimo equipo de seguimiento del circuito cerrado de la CTU, del hospital en que se encuentra Janet York o de la comunicación con Bauer a través de minúsculos receptores y cámaras en su coche, cosa que también harán Saunders, Marwan y Bierko(3, 4, 5) no así Syed Ali, el menos desarrollado tecnológicamente (2). El primer impacto del público se incrementará a lo largo de las temporadas al ver cómo los terroristas tienen acceso a todo tipo de información que son capaces de manipular, pueden derribar a distancia el Air Force One esquivando cualquier medida de seguridad (4) e incluso dispondrán del número de teléfono directo de los presidentes Palmer (3) y Logan (5) aunque por motivos bien diferentes. De este modo, la lucha policial contra los terroristas de la serie va a ser igualada, aunque, en definitiva, 24 no hace más que poner en imágenes, de manera un tanto primitiva y superficial, una de las formas de terrorismo reconocidas por todos los gobiernos reales, el llamado “ciberterrorismo” o “tecnoterrorismo”.

Las personalidades de los terroristas no responden al patrón más vendido mediáticamente, es decir, el de personas fanáticas ideológica y religiosamente y con un enemigo común que no es otro que Estados Unidos al atentar siempre en su suelo. Bien al contrario, la única referencia explícita con este perfil es la de Habib Marwan (4) y podríamos presuponerla en Syed Ali (2) pero no es el caso de Saunders⁹⁹ ni de Bierko, tal como hemos comentado en los resú-

⁹⁹ Único superviviente de la Operation Nightfall, entrenado como soldado y con los mismos valores que Jack, es calificado por éste como “un buen hombre”, de manera que el desentendimiento de su país al abandonarlo en las prisiones serbias

menes de las temporadas correspondientes. Aún así, la mayoría de terroristas de la serie son configurados como personajes fríos y casi inhumanos, con la excepción del visceral islamista.¹⁰⁰

Queremos referirnos, sin embargo a uno de los villanos más impactantes de la serie: Nina Myers¹⁰¹ que responde, juntamente con Sherry Palmer, al esquema de la mujer fatal. Agente doble visceral, es la encargada de ayudar a los Drazen (1) en su venganza contra Palmer y Bauer, mientras parece ser que también coordina la entrada de plutonio en Estados Unidos, cosa que provoca su reincorporación a la serie (2) y será uno de los postores en la compra del virus Cordilla (3). Calificada por George Mason como “una superviviente”, Nina mentirá para poder conseguir sus propósitos, se acostará con las personas a las que pueda utilizar para sus fines (como Almeida y Alvers, aunque parece que realmente estaba enamorada de Jack), venderá los planos de la CTU, aún a sabiendas que sus antiguos compañeros de trabajo morirán, o asesinará a cualquiera que se le ponga delante para poder tener siempre la carta de la información y así negociar con los estamentos policiales y políticos. Inteligente y conocedora de todos los protocolos, Nina mantendrá a lo largo de las tres primeras temporadas un *tour de force* con Bauer, su alter ego hasta cierto punto, que pasará por la colaboración aparente (2,

lo transforman en un agresor, planteándose de este modo en la serie el tema de la decepción ante el comportamiento oficial, tal como sucederá con Bauer al final de esta misma temporada; de hecho se deja entrever que el destino de Bauer hubiera podido ser el mismo que el de Saunders si éste hubiera sufrido su misma suerte.

¹⁰⁰ Una configuración a la que ayuda tremendamente el actor asignado para cada uno de los papeles: Francesco Quinn quien será un islamista emocional, los británicos Paul Blackthorne y Julian Sands van a representar a los extremadamente cerebrales y casi “reptiloides” Saunders y Bierko, el sudafricano Arnold Vosloo será un Marwan inexpresivo, idéntico a su personaje anterior de Imhotep en *The Mummy* y *The Mummy returns* (Stephen Sommers, 1999 y 2001 respectivamente), así como el estadounidense Peter Weller que matiza su personaje de Alex J. Murphy/Robocop ¹⁰⁰ de *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987).

¹⁰¹ Hay otras dos villanas importantes que son Marie Warner (2) y Mandy (1,2,4), la primera una occidental reclutada para la causa islámica, la segunda una mercenaria como la propia Myers.

3), la petición de indulto a Palmer por el futuro asesinato de Jack (2) hasta finalizar con su muerte a manos del agente en la tercera temporada, la misma en que desaparece Sherry Palmer, vengando la muerte de su esposa.

A pesar de que las amenazas terroristas siempre se cumplen en mayor o menor medida, en la serie apenas hay víctimas civiles. De hecho, las primeras víctimas de 24 son los miembros de la CTU (2) y también las últimas (5). En este lapso, los guionistas se encargan de informar al espectador de los riesgos auténticos de ataques nucleares y víricos con profusión de datos ecológicos, económicos o de estimación de bajas en el caso de ataques nucleares, radios de acción o las consecuencias para las generaciones venideras, así como de los mecanismos de transmisión infecciosa a partir de los transportes públicos y movilidad de las personas.¹⁰² Igualmente se ofrecerán pormenorizados detalles médicos de los efectos de cada uno de ellos pero, aunque las bombas y los virus sean activados entre la población civil siempre serán sus víctimas los trabajadores de la CTU o sus familiares. Así asistiremos al proceso de degradación física de Mason por ingestión de plutonio (2), a los lentos efectos del Cordilla en Gael Ortega (3), al principio de los efectos del Sentox en la triste muerte para el espectador y para su gran amiga Chloe de Edgar Stiles y el final absolutamente histriónico por contaminación del gas, de Lynn McGill (5).

Por otra parte, tal como ya hemos dicho, la segunda temporada va a desencadenar un trasvase de informaciones al público sobre el funcionamiento y fallos del sistema político y que ponen en evidencia determinadas actuaciones que ejemplificaremos en el caso norteamericano pero ampliables a otros países y que responden a elementos de la realidad histórica más reciente que el espectador

¹⁰² Las armas letales son ficticias ya que no existe el virus Cordilla aunque colabora un equipo de inmunólogos en los guiones para dar verosimilitud al mismo tal como podemos ver en el documental complementario a la edición española de la temporada *Amenaza biológica: Más allá de la serie*. El gas Sentox tampoco existe aunque sí es real la empresa Sentox que fabrica artilugios detectores de escapes de varios tipos de gases.

podía identificar fácilmente¹⁰³ a partir del nuevo término, el de la “lucha de civilizaciones o de culturas”, sólo planteada como tema específico en la segunda temporada pero cuyas consecuencias políticas también atravesarán la serie completa concentrándose en dos aspectos: cómo las intervenciones internacionales norteamericanas desencadenan la creación de enemigos y cómo resuelven las situaciones las distintas administraciones. De esta manera, el público va a ver en la pantalla dos formas de entender la política general y antiterrorista en particular: la de Palmer y la de Logan, que concentraremos en las temporadas segunda y quinta, cuyas fechas de emisión son, respectivamente, el 2002 y el 2006. La referencia real subyacente es la invasión de Irak con la oposición de la ONU¹⁰⁴ y sus repercusiones posteriores.¹⁰⁵

Ante la inminencia del estallido de la bomba nuclear (2) el presidente Palmer confiará en los cauces diplomáticos a pesar de las reacciones contrarias de la NSA que defienden la actuación militar sorpresa produciéndose una dualidad política centrada en la necesidad de pruebas de las implicaciones internacionales de un ataque antes de cualquier intervención *versus* la acción para demostrar la supremacía de un país y la consolidación presidencial. Por otra parte (5), los grupos financieros que sostienen al presidente Logan en el poder han orquestado la venta por parte

¹⁰³ Como las incursiones soviéticas en Afganistán entre 1979 y 1982 con operaciones encubiertas aprobadas por la administración Carter o las dos primeras guerras del Golfo entre 1980 y 1991.

¹⁰⁴ Curiosamente en la segunda temporada, el vicepresidente informa de la situación al gobierno británico que es calificado como aliado natural de los EE.UU y en el plano del estado mayor, los aviones de ataque atraviesan el territorio español, mientras, Palmer pide permiso para atravesar el espacio aéreo al primer ministro de Turquía.

¹⁰⁵ Sentimiento de desengaño e inutilidad de la guerra de Irak por parte del pueblo americano tal como podemos seguir a través de los medios de comunicación y como podemos leer en los textos de Michael Moore (2003). *Dude, Where is my country?*. Harper Collins Publishers y Michael Moore (2004). Ver también *Will they ever trust us again? Letters from the war zone*. Simon & Shuster.

del gobierno de una partida de gas nervioso a un grupo independentista para que ataque el poder soviético y así provocar una guerra que, gracias a un tratado firmado entre los dos países, dejaría el camino abierto a los Estados Unidos para el control del petróleo mundial. El *thriller* conspirativo está servido, como antes lo estuviera el sentimental.

De nuevo la ficción se asemeja terriblemente a la realidad y, como sucede a lo largo de cada una de las temporadas, la plasmación del mundo del poder permitirá al espectador observar, juzgar y cuestionar (o no) los hechos, convirtiendo la serie no sólo en un mero espectáculo de acción sino un mecanismo de reflexión sobre el tiempo histórico que nos ha tocado vivir.

A lo largo de estas páginas hemos intentado plantear los esquemas narrativos definidores de una serie con una gran repercusión mediática que ha ido evolucionado argumentalmente en cada una de las temporadas. Aún así, a pesar de que podamos prever las acciones que llevará a cabo el agente Bauer, el guión de la sexta temporada es una incógnita ya que han desaparecido los, hasta el momento, grandes personajes de la serie y sólo podemos especular acerca de ella: probablemente dieciocho meses después del final del día anterior, Jack, transformado por los calvarios sufridos en territorio asiático, escape y vuelta a la CTU donde probablemente encuentre a Bill Buchanan, Karen Hayes y Audrey Raines; quizás asistamos a las consecuencias de un juicio a Logan, a una nueva conspiración o a una nueva campaña para la presidencia quizás entre Wayne Palmer y James Heller; quizás nos encontremos ante nuevas expectativas amorosas entre el agente Peirce y Martha Logan, entre Chloe y su marido que quizás esté trabajando en la unidad o la historia de Tony y Michelle se repita entre Bill y Karen; quizás los terroristas sean euroasiáticos o intervenga el servicio de inteligencia alemán, engañado en la última temporada. En cualquier caso, a partir de enero de 2007, 24 seguirá siendo algo más que la serie “más apasionante, técnicamente lograda y brutalmente exigente de la televisión”.

Bibliografía

- Britton, W. (2004): *Spy television*. Westport CT: Praeger.
- Cascajosa, C. (2005): *Prime Time. Las mejores series de televisión americanas de CSI a Los Soprano*. Madrid: Calamar ediciones.
- Davis, D. (2006): "Future-War Storytelling: American Policy and Popular Film". En: Patrice Petro and Andrew Martin: *Rethinking Global Security: Media, Popular Culture and the 'War on Terror'*. Piscataway, NJ: Rutgers University Press. Págs.13-44.
- Garson, H. S. (1996): *Tom Clancy: a critical companion*. Westport: Greenwood Press.
- Gray, C. S (1999): *The Second Nuclear Age*. Lynne Rienner: Boulder, Colorado.
- Johnson, S. (2005): *Everything bad is good for you*. New York: Allen Lane for Penguin Books.
- King, G. & T. Krzywinska (2002): *Screenplay. Cinema/videogames/ interfaces*. Wallflowers Press: London and New York.
- Majewski, J. (2003): *Theorising videogames narrative*. Minor Thesis. Bond University: Center for Film, Television & Interactive Media.
- Ryan, W. (1993): "The genesis of the techno-thriller". *Virginia Quarterly Review*, 69/1, págs.24-40.

Recursos en Internet

- <http://www.fox.com/24/>
- <http://24.wikicities.com>
- <http://www.kiefersutherland24.net>
- <http://www.24inside.com>
- <http://www.bbc.co.uk/cult/24/interviews>

Las

Autoras

Las autoras

Marta Fernández Morales es Doctora en Filología por el Programa de Estudios de la Mujer de la Universidad de Oviedo, donde se licenció en Filología Inglesa y posteriormente ejerció como Becaria de Investigación y Profesora Ayudante. Actualmente es Profesora Titular en la Universitat de les Illes Balears y vicepresidenta del Seminario “Dones i Lletres” en la Facultad de Filosofía y Letras de esta misma institución. Su labor como investigadora se centra en temas relacionados con las producciones culturales y el género, especialmente teatro y literatura desde una perspectiva feminista. Es autora de cuatro libros y coautora de una guía didáctica sobre cine contemporáneo, y ha publicado artículos en revistas especializadas (*English Studies*, *Atenea*, *Odisea*, *BELLS*, *American Drama*) y de divulgación (*Mujeres Ateyavana*), así como en medios de comunicación impresos (*Fusión*) y electrónicos (*La Morada*).

Contacto: martaformorales@hotmail.com

M.^a Isabel Menéndez Menéndez es licenciada en Ciencias de la Información por la Universidad de Santiago de Compostela y Experta Universitaria en políticas de igualdad y *Gender Mainstreaming*. Obtuvo la Suficiencia Investigadora en el programa de doctorado de Estudios de la Mujer de la Universidad de Oviedo. Su línea de investigación está orientada al análisis de información, cine o televisión desde la perspectiva de género. Profesora invitada en diferentes universidades, forma parte del profesorado de posgrado de la Universidad de Deusto, la Pontificia de Salamanca y la Pompeu Fabra de Barcelona. Entre sus publicaciones destacan los libros *El 4º poder, ¿un poder de mujeres?* (2003); *Género en primer plano. Guía didáctica para el análisis no sexista de productos cinematográficos* (co-autora, 2004); *Entre Penélope y Mesalina. El discurso de las revistas dirigidas a adolescentes* (2005) y *El zapato de Cenicienta. El cuento de hadas del discurso mediático* (2006).

Contacto: isabelmenendez@hotmail.com

Meri Torras Francés es profesora de teoría de la literatura y literatura comparada en la Universitat Autònoma de Barcelona. Sus trabajos de investigación versan sobre ámbitos como la autobiografía, el género epistolar, los Women Studies, la teoría queer y los estudios culturales. Es coeditora de *Feminismos literarios* (Madrid: Arco Libros, 1999), así como editora de *Cuerpos. Géneros. Tecnologías* (monográfico de *Lectora. Revista de mujeres y textualidad*, 10, 2004) y de *Corporizar el pensamiento. Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental* (Vilagarcía de Arousa: Mirabel, 2006). Ha publicado los ensayos *Soy como consiga que me imaginéis. La construcción de la subjetividad en las autobiografías epistolares de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz* (Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003) y *Tomando cartas en el asunto. Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar* (Zaragoza: PUZ, 2001). Dirige el grupo investigador "Cuerpo y Textualidad".

Contacto: Meri.Torras@uab.es

Patricia Trapero Llobera es Doctora en Filología Hispánica por la Universitat de les Illes Balears. Profesora titular de teoría y práctica del teatro en el Departamento de Filología Española, Moderna y Latina de la UIB y directora escénica, su labor investigadora se ha desarrollado en el campo del análisis del espectáculo teatral así como en las relaciones entre el cine y el teatro en el planteamiento de la puesta en escena y los mecanismos de construcción de guiones. En la actualidad es responsable del grupo de investigación en Ciencias del Espectáculo de la UIB cuyo trabajo se centra en la aplicación de las tecnologías para la recuperación del patrimonio inmaterial, las relaciones del teatro y los videojuegos, así como las aplicaciones de la teatrología a los medios televisivos.

Contacto: patricia.trapero@uib.es



Mujeres en serie

Discursos de género en la ficción
televisiva del nuevo milenio

Bienvenid@s a Histeria Lane.

Género y estereotipia en *Mujeres desesperadas*.

Marta Fernández Morales

Sexo oral: transgresiones y sororidad en *Sexo en Nueva York*.

M^a Isabel Menéndez Menéndez

Cuerpos en serie: roles, géneros y sexualidad en *C.S.I.*

Meri Torras Francés

24: del *thriller* a las teorías conspirativas.

Patricia Trapero Llobera

Subvencionado por

