

# La homogenización de la cultura de lo femenino y de la imagen de la mujer a través de la oferta televisiva estadounidense de los últimos cincuenta años

NATALY GUZMÁN VELASCO  
*Departamento de Comunicaciones  
UCA, San Salvador*

*The face of a man is his biography,  
the face of a woman is her work of fiction.*  
Oscar Wilde

**RESUMEN:** En este trabajo se analiza la imagen femenina en las series televisivas estadounidenses. En el trabajo se ubican programas representativos de cada década, según la preferencia de las audiencias. La autora indaga sobre qué patrones se han creado y cuál es la imagen de la mujer que en ellos se difunde.

**ABSTRACT:** This work analyzes the feminine image in American TV series. The most representative programs in each decade are reviewed, for they describe different trends on the construction of feminine subject.



La oferta mediática estadounidense ha colonizado en diversas maneras la mentalidad desde la que se construye la feminidad. Este acto de colonización es tal porque la sociedad contemporánea, al pasar por el impacto de los medios de difusión masiva, ha sido afectada en su subjetividad por una serie de discursos que describen determinados modelos de feminidad. Estos discursos no sólo predominan en la cultura popular norteamericana, sino también en la vida cotidiana de televidentes, audiencias y consumidores de todo el mundo. Los medios no son la única influencia en los patrones de vida de la gente, pero tienden a reforzar y a reproducir los discursos dominantes ya existentes

Este trabajo intenta enfocarse en aquellas formas de describir la imagen de la mujer que han predominado en la caracterización televisiva estadounidense de personajes femeninos. Clasificados por tendencias y estilos, se han tomado en cuenta programas representativos de cada década, de acuerdo a la modalidad que más destacó en las preferencias de las audiencias, programas que de alguna manera se constituyeron en *trend-setters* de la cultura televisiva norteamericana; es decir, aquellos programas que marcarían la pauta para la realización y la difusión de otros similares, por ser la fórmulas de éxito y aceptación. Desde ahí, habrá que preguntarse qué patrones se recrean, cuáles se reproducen, qué conceptualizaciones predominan, qué limitantes se estrechan aún más...

Los Estados Unidos han vendido sus producciones mediáticas no solo como realizaciones noticiosas, cinematográficas, musicales o televisivas, sino sobre todo como productos culturales. La difusión y la instauración de las ideologías presentadas como los elementos centrales de los "valores" estadounidenses, no está eminentemente relacionada con la política o con la economía, sino con elementos de poder más finos de penetración cultural que terminan reforzando los dos primeros. Estos son enclaves subjetivos que no son tan evidentes como la presencia de las bases militares norteamericanas en distintos países. ¿Son sólo productos para el entretenimiento? Es cuestión de percepción.

De lo que se trata es de establecer los patrones de conducta femenina que, a través de programas televisivos, han predominado por años, y cómo estos patrones han homogenizado la imagen de la mujer. También se trata de identificar cómo las características de lo femenino que se han planteado se han ido modificando sin renunciar a aquellos elementos claves de la idea de mujer que se ha construido ya por décadas y décadas de difusión. Estos son los elementos que definen lo que predominantemente se concibe como "lo femenino", desde la perspectiva simplificada —pero muy penetrante— de la cultura de los medios de difusión masiva, específicamente desde la televisión. Las mímicas de la realidad no solo tienen que ver con las parodias, sino con la estan-

darización recalcitrante a la que se ha sometido a una vida cotidiana que en realidad es compleja y sorprendentemente variada, pero que de hecho en algún grado tiende a reproducir los valores que refuerzan los medios.

### **I. Los últimos cincuenta años comienzan con los años cincuenta**

Así como Latinoamérica tiene a "María" para definir la quintaesencia de lo que debería ser una mujer decente que ni habla ni da de qué hablar, así también la cultura norteamericana tiene referentes de lo que debería ser una buena muchacha en clásicos de la literatura llevados a la pantalla como *Pollyanna*, que, probablemente lejos de las intenciones de su autora, llegó a convertirse en el prototipo de la jovencita ingenua que espera que toda la gente sea decente aunque las acciones de sus semejantes evidentemente muestren su maldad, aquella jovencita dispuesta a perdonar todo con tal de alcanzar la felicidad. Posiblemente tampoco Jane Austen (*Emma*, *Mansfield Park*, *Sense and sensibility*) se imaginó que el tema que más quedaría fijado, incluso en la mente de aquellos que no han leído sus obras, sería la idea de que el matrimonio es la muestra más patente de realización del sexo femenino

La televisión estadounidense de los años cincuenta utilizó el tema del matrimonio como punto de partida de la "verdadera" vida de la mujer adulta, porque de paso esquemmatizaba de manera simplificada lo

que era el sueño americano: casa, hijos, esposo, carro, perro. Todos estos elementos se constituyeron en el dispositivo que mejor ilustraba lo que debería ser el sentido de la identidad femenina, de acuerdo al discurso televisivo predominante. Es esta la época que se centró en dar espacios a programas que hablaban acerca del hogar, de la unidad familiar, del rol importante de los padres en la formación de los hijos.

La mujer de hogar era concebida como la madre encargada de cuidar de los hijos y del esposo, de preparar las comidas y hornear pasteles, mantener limpia la casa, lavar la ropa (en lavadora, por supuesto) y regañar al perro. Tenía un esposo, pero como era típico de la época, dormían en camas separadas porque no era considerado apropiado mostrar por televisión como una pareja, aunque estuviera casada, compartía el mismo lecho.

Simone de Beauvoir indica que, tradicionalmente, casarse no es solo el hecho privado de contraer nupcias, sino que la sociedad configura el matrimonio también en términos simbólicos:

"El matrimonio no es solamente una carrera honorable y menos agobiante que otras. Por sí mismo le permite a una mujer mantener su dignidad social intacta, y al mismo tiempo encontrar realización sexual como mujer amada y como madre. Por tanto, su séquito le asegura su futuro a través de ella misma. Hay un acuerdo unánime sobre que el

hecho de conseguirse un esposo —o en algunos casos un “protector”— es para ella la más importante de sus misiones (...). Se liberará del hogar paterno, del control materno, desenvolverá su futuro, no por una conquista activa, sino por la entrega de un producto que es ella misma, pasiva y dócil, en las manos de un nuevo amo”.<sup>1</sup>

El esposo era el proveedor de la seguridad financiera del hogar, pero también el símbolo de protección y respeto del mismo. En este tipo de programas, el jefe del hogar era generalmente un empleado o un profesional de clase media, raramente se definía a qué se dedicaba concretamente, pero con su sueldo bastaba para tener todas las comodidades posibles a las que podía aspirar una familia moderna. El esposo era el mejor amigo de la esposa, y era a quien ella podía recurrir para que sus hijos fueran disciplinados, resolver sus problemas financieros, estar a la moda y para, de alguna manera discreta, suscitar la envidia de aquellas conocidas que habían terminado divorciadas porque no consiguieron un buen esposo, o un “buen partido”.

Las mujeres representadas en las comedias de situación de los años cincuenta generalmente aparecen en espacios domésticos: el jardín, la cocina, el comedor, la sala. También aparecen en lugares públicos, tradicionalmente asociados como “espacios de mujeres”: el salón de belleza, el supermercado, la carnicería, la tienda de ropa.

Siempre están vestidas con el último grito de la moda de la época, aunque se encuentren cocinando la cena<sup>2</sup>.

Comedias de situación de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, como *Ozzie and Harriet*, *The Donna Reed Show* o *Leave it to Beaver* planteaban el ideal de la familia nuclear, y no tocaban problemas complejos. El mayor conflicto que podían tener los hijos era que no habían hecho la tarea, que se habían ido a una fiesta de escondidas, o que habían llevado una mascota a la casa sin pedir permiso. Las madres se enfrentaban a conflictos triviales como el dilema de no saber qué regalarle al esposo en el aniversario, o la aflicción de imaginar que el esposo pudiese olvidar tal evento. Este tipo de programas creaban aquella esfera de la domesticidad socialmente aceptable.

De ninguna manera se revelaba qué tipo de aspiraciones personales podían tener las mujeres que aparecían como madres, su identidad era difusa al igual que su nivel educativo, aunque parecía que habían recibido educación secundaria porque había múltiples referencias a cuando ellas habían asistido a su baile de graduación del bachillerato. Su existencia básicamente estaba confinada al hogar y a resolver la vida doméstica de todos los demás, aunque rodeadas de indicadores de la ama de casa “liberada”, tales como aspiradoras, licuadoras, batidoras o máquinas de coser.

Ese era el planteamiento de la mujer seria, de la mujer de hogar que desplegaba con orgullo su colección de delantales bordados. Pero también la televisión mostraba otro prototipo de mujer de hogar: aquella mujer que se había casado con un hombre de la clase trabajadora, como en el programa *The Honeyymooners*.

Aquí la mujer se la pasaba re-negando por no estar rodeadas de todos los *comforts* que implicaba ser la esposa de un empleado de cuello blanco. El conflicto de la mujer era relativo a aspectos como mortificarse porque su esposo no tenía ni la capacidad económica ni el refinamiento necesario para llevarla a la ópera, no la podía invitar a un buen restaurante, no le podía comprar pieles ni joyas. Y esta idea de matrimonio tan difundida es una extensión del pensamiento socialmente establecido: "Los derechos que la esposa ha obtenido al hacer sus quehaceres domésticos son representados en obligaciones que el esposo debe asumir"<sup>3</sup>.

*The Honeymooners* mostraban a una ama de casa más astuta que el prototipo de clase media, pero en comparación a su esposo, quien por ser un sencillo conductor de autobús no era presentado como un hombre inteligente o de buenos modales. Quien no ha visto *The Honeymooners* puede buscar referentes en *Los Picapiedra*, caricatura creada más adelante en los años sesenta, pero que está basada en la primera y que presenta las mismas situaciones: el esposo tratando de llamar al trabajo

para decir que está enfermo e irse a un juego de fútbol americano, la mujer entretenida con sus amigas del vecindario en el chisme o en el salón de belleza... La única diferencia es que como *Los Picapiedra* se transmite una década después, aunque el jefe del hogar se presente como de la clase trabajadora y sin refinamiento, la familia ya cuenta con el tipo de comodidades que en los años cincuenta solo eran propias de los hogares de clase media o alta.

Probablemente por la misma condición social "desventajosa" con la que se presentaba a esta modalidad de familias en la década de los cincuenta, generalmente en sus hogares no había hijos. Es posible que no los hubiera porque la presencia de hijos tendía de alguna manera a ser señal de bonanza económica, de que todo lo necesario era provisto en el hogar por un hombre cuyo sueldo le permitía incluso procrear. En ambos tipos de status familiar, ninguna de las mujeres protagonistas trabaja, y el mensaje parecía ser "cásate bien o lo lamentarás, porque vivirás con limitaciones" o "el hombre es quien debe proveer", y la mujer debe permanecer en casa "en pobreza o en abundancia".

El referente contrario de mujer de hogar era la mujer "de la calle", y era presentado en programas muy populares, como *Los Intocables*. Las mujeres de reputación dudosa abundaban también en el cine, consagrando el arquetipo oscuro de la mujer fatal y glamorosa, que al final del día no era feliz, pues tenía casi

todo, incluso poder sobre los hombres, pero no tenía una familia. En televisión, las series que presentaban a mujeres de hogar se transmitían por la tarde; pero los programas que presentaban a mujeres "de la calle", como el que se acaba de citar, eran transmitidos en horario nocturno.

La mujer sin hogar generalmente tenía ocupaciones de corista, mesera o cantante de club nocturno, y era caracterizada con un aspecto de maquillaje sobrecargado y con apariencias que manejaban un contraste entre lo femenino y lo vulgar. Su vida se desarrollaba en la noche, en calles y bares, generalmente era novia de *gangsters* o de delincuentes que las explotaban y las golpeaban. Este tipo de mujeres hacía constantes referencias a su deseo de dejar "esa vida" que llevaban, consideraban que nunca se iban a casar porque no eran precisamente lo que la sociedad denomina como "señoritas", pero al mismo tiempo veían la posibilidad de formar una familia como la única manera de redimirse y "cambiar de vida".

Los medios, y en este caso la televisión, tienden a reforzar la idea de que la conducta "sexualizada" de la mujer es negativa, pero que perfectamente puede optar por el hogar para romper con las apariencias cuestionables, "La liberación del deseo y del placer no escapa a los rígidos controles del placer. Hay una compensación en la cual la mujer sacrifica su 'libertad' de desear y su capacidad de placer por una mínima seguridad física y alimenticia".<sup>4</sup>

A este tipo de mujeres generalmente se les asignaban líneas de diálogo como: "soy una mujer marcada", "no merezco el amor de ningún hombre", "quién va a querer a una mujer sin virtud", "tengo un pasado", "no soy ninguna dama", entre otras frases que predominarían a lo largo del tiempo, incluso hasta la fecha. Su salvación era esperar que algún día un hombre "bueno" las pudiera sacar de "esa vida" y convertirlas en una verdadera señora, casándose con ellas y llevándoselas a una casita blanca a un lugar donde nadie pudiera conocerlas.

Por si esto fuera poco, si acaso en algún momento lograban convertirse en "señoras", su pasado siempre volvería para acecharlas. No sólo en los años cincuenta, sino a lo largo de diferentes décadas, muchos programas televisivos sobre detectives privados se han centrado en temáticas como investigar, con "discreción", quién está extorsionando a una dama de sociedad, ex cantante de club de quinta categoría, con revelar su pasado ante su familia. Incluso se ve cómo estas mujeres, ahora señoras de hogar que no trabajan, empeñan joyas y pieles para obtener dinero y defenderse del chantaje o pagarle al detective privado que las sacará del problema.

Estos son los retratos de mujer que predominan en la televisión de los cincuenta, personajes aparentemente triviales, repetitivos, predecibles, pero que relatan cuál es la constante de imagen de mujer que está presente en dramas, comedias

y telenovelas. Estos programas están hablando de premios y castigos, de mujeres buenas pero simples, de mujeres de la "mala vida" que ansían vivir en la simpleza pero en la comodidad de un suburbio de clase media donde nadie conozca su pasado. La mujer "redimida" siempre terminaba cambiando su apariencia: de los colores oscuros y el exceso de maquillaje pasaba a aparecer con ropas de colores claros y maquillajes discretos. Posiblemente se está indicando que las mayores transformaciones son las que todo el mundo puede notar, y por eso estas se plantean a nivel cosmético, para simplificar el problema y facilitar la transición.

Los elementos constantes son los mismos: el ámbito principal de la realización y de la respetabilidad de la mujer está en el hogar, y no en cualquier hogar, sino en un hogar de comodidades, un lugar donde estar cobijada bajo la sombra de un esposo protector que les dará su lugar en sociedad, un lugar que por ser mujeres no se lo pueden ganar en su propio derecho, pues así está escrito, o así lo parece.

## **2. Los sesenta: las mujeres adolescentes, la mujer casada y las mentiras plaudos para ser aceptada**

Fue hasta finales de los años cincuenta y principios de los sesenta que se comenzaría a hacer referencias más frecuentes en programas de televisión sobre el hecho de que las

mujeres tenían la opción de recibir educación universitaria después del bachillerato. En los años cincuenta, esa posibilidad raramente se mencionaba, aunque en la vida real ya las mujeres de hecho optaban por educarse en las universidades. Aún así, las mujeres jóvenes caracterizaban a personajes cuya principal preocupación era qué vestido usar, cómo recuperar al novio y cómo demostrarle a los demás que podían ser, si querían, mujeres sofisticadas, como en el caso del programa *The Patty Duke Show*.

*The Patty Duke Show* mostraba en televisión una extensión de lo que los años cincuenta se describía como una familia funcional: mamá le ponía queja a papá de las travesuras de la hija adolescente, y papá castigaba negándole dinero para comprar un vestido nuevo. En este programa, dirigido a adolescentes, ya las jovencitas de 15 o 16 años hablaban de planes de matrimonio, y de su capacidad de optar entre casarse inmediatamente al graduarse de bachiller o ir a la universidad.

Los diálogos de las muchachas hacían énfasis en lo que la reputación de una buena chica debía ser, por ello hay constantes alusiones a jóvenes con las que las supuestas "buenas muchachas" no se relacionaban, ni siquiera saludaban a las "otras" jóvenes "con reputación". Una muchacha "*with a reputation*" era la frase que se usaba constantemente, y no había necesidad de explicar más; hombres y mujeres inmediatamente asentían y decían:

"ahh, ok...". El código de vestuario jugaba un papel importante: las buenas muchachas usaban colores pasteles, crinolinas, suéteres, collares de perlas, sombrero y guantes. Las muchachas con "reputación", usaban colores oscuros en la vestimenta, se pintaban lunares cerca de la boca, y salían por la noche sin permiso.

Generalmente en televisión la madurez se asociaba con el sexo masculino. La madre de Patty rezaba para que su hija, la buena chica, pero traviesa, encontrara a un hombre inteligente que la hiciera sentar cabeza. La madre era un elemento importante, porque las muchachas con "reputación" generalmente no tenían mamá, o la madre trabajaba, o no se hacía alusión a que la tuvieran, pero se dejaba entrever aquí también la importancia de insistir en la idea de un buen matrimonio y de un hogar funcional, donde las hijas pudieran ser criadas por una madre presente en la casa que no saliera a trabajar.

Otro prototipo de mujer descrito por la televisión en los años sesenta era la esposa joven que tenía que aceptar que dejaría su empleo de mujer semi-liberada y que se dedicaría al hogar a tiempo completo. Un ejemplo muy popular es la serie *Bewitched*. En *Bewitched* o *Hechizada*, Samantha es una mujer oficinista que conoce a un hombre, se casa con él y deja de trabajar para dedicarse al hogar. Samantha es una mujer peculiar pues tiene poderes mágicos que podrían resolver todos los problemas y necesidades de la pareja en

un instante, pero su esposo la hace prometer que para que puedan vivir en un "verdadero" matrimonio, ella tendrá que conformarse con lo que él le puede dar, que si ella quiere joyas o vestidos y pieles, tendrá que esperar a que él se las pueda comprar. Para Simone de Beauvoir, el matrimonio es el destino que la sociedad tradicionalmente le ofrece a la mujer<sup>5</sup>. El contrato implícito que promueven los medios, la Biblia y la sociedad tradicionalmente es que la mujer debe seguir a su marido y obedecerlo.

En cada episodio quedaba planteado que el único talento de Samantha era su magia, y que todo lo que esa magia hacía era meterlos en problemas y malentendidos con los vecinos. Cada vez que ella hacía cualquier truco, por inocente que fuera, se metían en problemas, y era su esposo quien la terminaba sacando siempre del embrollo. Samantha era un mujer inteligente, pero era imprudente y estaba rodeada de otras mujeres todavía más imprudentes que ella: una madre entrometida, una vecina chismosa, y una tía torpe e ingenua. Pero Darrin era su esposo y eran felices mientras Samantha le obedecía.

El ejemplo más dramático de los elementos que han homogeneizado la imagen de la mujer en la vida cotidiana se puede encontrar en la serie *Peyton Place*, también conocida como *La caldera del diablo*, basada en la novela de Grace Metalious de 1956, y en la versión cinematográfica con el mismo nom-

bre. La caldera del diablo es la historia de una mujer con una hija ilegítima que se muda a un pueblo donde nadie la conoce y afirma ser una viuda para no ser criticada. Hasta usa un anillo de casada que ella misma se ha comprado y ropa discreta, de "señora", para que nadie le haga daño a su hija y para que no se sepa que en realidad se involucró con un hombre casado. A la hija le inventa una verdad a medias: que su padre murió y que salieron adelante solas.

Por años muchas mujeres han tenido que inventar casamientos, viudez, viajes de sus maridos, para que ellas y sus hijos ilegítimos sean aceptados en sociedad. Estas son algunas de las características más enraizadas en la mente del colectivo, no son sólo cosas de telenovela. En *La caldera del diablo* se cuestionan temas como la legitimidad de que una mujer sienta deseo sexual y si eso debe ser identificado mejor como una cuestión de mujeres de la calle, de gente sin nombre, por ser un sentimiento que hace sufrir a la mujer. Una mujer tiene que estar constantemente vigilando su reputación, ya que cualquier chisme podría echar su futuro (léase matrimonio y respeto social) a perder, aunque tal chisme fuera una mentira.

*La caldera del diablo*, como era transmitida en horario nocturno, llegó a tocar temáticas como el incesto, la lujuria y el asesinato. También reflejaba cuestiones tales como que los hombres establecen una diferencia entre sus novias formales y "las mu-

chachas con las que uno puede pasársela bien". El tema del incesto es presentado como algo injusto, pero que también desencadena situaciones en las que la mujer madura aparece como aquel ser con el carácter más débil de todos, pues una madre en lugar de defender a su hija de las violaciones de su esposo, decide mejor suicidarse pensando que no puede lidiar con el problema y que de alguna manera su hija también es culpable porque lo "provocó".

### 3. Los años setenta, la supuesta liberación femenina y la consagración de los estereotipos

Los años setenta retomaron de la década anterior el tema de la "mujer liberada", que generalmente no era una mujer de la vida cotidiana, sino una mujer que ocupaba un cargo especial como detective o heroína, tal como se había introducido el tema en los años sesenta con la investigadora Emma Peel, en la serie británica *The Avengers* y con las películas de culto, *Barbarella* y *Modesty Blaise*, todas detentando papeles semi oníricos de fantasías de mujeres que peleaban como hombres pero que tenían una feminidad intensa.

La mujer "liberada" de los años setenta era la mujer con el *Playboy model look*, es decir, una mujer con la apariencia de las modelos que aparecían en la revista *Playboy*, pero que habían adoptado esa representación para atrapar a ladrones, extorsionistas, secuestradores o

saboteadores. El mejor ejemplo es la serie más popular de los setenta, *Charlie's Angels*, donde aparecen tres mujeres detectives privados que tienen que usar sus poderes sexuales para resolver casos importantes. Su jefe y su secretario generalmente se encargaban de averiguar datos y hechos, y ellas simplemente tenían que seducir a alguien para entrar en el juego.

Posaban como modelos, prostitutas, coristas, reinas de bellezas y oportunistas —fachadas generalmente asociadas a mujeres—, pero eran “buenas muchachas”, en el sentido que en realidad no permitían que los hombres las tocaran, ellas sólo actuaban como anzuelos. Al final del día podían siempre optar por casarse para salirse de ese trabajo tan intenso y dejar de vivir solas. Y así sucedía, cada vez que reemplazaban a una de las protagonistas, se indicaba en la serie que esta se había casado y sentado cabeza, e inmediatamente introducían al siguiente personaje.

Las feministas y televidentes le apodaron a este tipo de series “televisión de pechos y traseros”, posiblemente por el contraste con el discurso tradicional de la mujer en el hogar ya presente y fijado en las mentes de los televidentes por más de cuarenta años. Foucault explica a través de su concepto de “histerización del cuerpo de mujer”<sup>6</sup> que hay un triple proceso según el cual “(...) el cuerpo de la mujer fue analizado —calificado y descalificado— como cuerpo integralmente saturado de

sexualidad; según el cual ese cuerpo fue integrado bajo el efecto de una patología que le sería intrínseca al campo de las prácticas médicas. (...) Esto fue puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social (cuya fecundidad regulada debe asegurar), el espacio familiar (del que debe ser un elemento sustancial y funcional), y la vida de los niños (que produce y debe garantizar, por una responsabilidad biológico moral que dura todo el tiempo de la educación)”.

De ahí el supuesto “choque” con la predominante imagen maternal de la mujer. Esto crea confusión y refuerza la dualidad de la mujer buena y hogareña, y la mujer experimentada y liberada, el supuesto objeto sexual por excelencia, como si la mujer de hogar no desempeñara el rol de objeto sexual también. Quizá la diferencia está en el estatus de objeto sexual privado, uno en el hogar y objeto sexual público, uno en exhibición.

Por ello puede decirse que la televisión contribuyó a homogeneizar o a estereotipar la idea de una supuesta liberación femenina, muy popularizada en los años setenta, pero limitada en el tratamiento de los medios de difusión de masas sobre todo al ámbito de la sexualidad. Se le dio más difusión a temas tales como que la mujer era dueña de su cuerpo, que se podía casar a una edad más madura y que antes podía experimentar sexualmente sin ser catalogada de “mujer con reputación”, incluso podía vivir con un hombre sin casarse. Pero el matrimonio, en todo caso, seguía

siendo lo más importante. Jamás una pareja de enamorados que "vivían juntos" ocuparía el status de un matrimonio.

Probablemente esa es una de las razones por las cuales la fórmula de éxito televisivo de finales de los setenta y a lo largo de los ochenta fue crear series que centraban sus temas en la idea de que el matrimonio es poder. Series como *Dallas*, *Knots Landing* y *Falcon Crest*, de los más altos niveles de audiencia de la época, se centraron en manejar una tendencia principalmente: la competencia por el poder de las mujeres dependía de con quién estuviera casada. El tema predominante era: la mujer odia a la mujer; y los patrones típicos de la feminidad eran: la matriarca, la esposa amargada y la joven soltera y confundida.

El patrón de matriarca era usualmente la mujer mayor, con más poder, con el control sobre las propiedades y el dinero. Era la que aprobaba o desaprobaba los matrimonios de sus hijos, era quien podía heredarlos y asegurar su futuro, o quien podía acabar con sus vidas si no era obedecida a cabalidad. Este tipo de mujeres matriarcas generalmente era descrito como señoras de fuerte carácter, clasistas, muy orgullosas de su herencia familiar, tanto así, que los hijos casados debían habitar bajo el mismo techo, todos juntos como una "gran familia".

De ahí que comenzaran las disputas entre cuñadas: las envidias, las intrigas y los celos. En este tipo de

series, las mujeres que se casaban con los herederos no eran mujeres que venían de buenas familias, por lo que se tenían que "ganar" su lugar entre la matriarca y sus cuñadas o con cuñadas. Por ello el tema predominante era "la mujer odia a la mujer", pues este tipo de personajes femeninos eran planteados como superficiales, trepadoras y mentirosas. Las mujeres "buenas" eran ingenuas y constantemente caían en las trampas de sus cuñadas más astutas, quienes las hacían quedar en ridículo ante la sociedad. De ahí que se desencadenaran problemas maritales, infidelidades, chantajes y alcoholismo.

Por ejemplo, en la serie *Dallas*, cuando una de las esposas se entera que su marido la engaña después de varios años de matrimonio, y luego de que ella dejara atrás su futuro como reina de belleza. Por ello, en lugar de lidiar con el problema con inteligencia o separándose, el personaje en cuestión, se vuelve alcohólica y soporta la situación porque teme perder sus comodidades o su estatus social y económico si protesta, ya que ella no se siente capaz de ganarse la vida. Así que se espera y se divorcia hasta que ha conseguido otro hombre que se case con ella con el que podrá tener la comodidad que no desea perder, a pesar de que su dignidad estuvo ya perdida desde el principio.

Y ese no es el único ejemplo para reforzar patrones que indican que las mujeres siempre están buscando salidas fáciles a sus problemas. Las jóvenes solteras eran pre-

sentadas en las series mencionadas como jóvenes confundidas. A diferencia de los sesentas, su confusión no consistía en ser inmaduras por su juventud, sino en la promiscuidad. Cuando se hacían alusiones a su "confusión" en realidad se estaba hablando de su promiscuidad, y a que buscaban sexo "por curiosidad" y para "ver qué se sentía". Generalmente este tipo de jóvenes no se interesaban por superarse, nunca estudiaban ni trabajaban, pues en las sagas descritas ellas formaban parte de familias adineradas que las sostenían sin que ellas tuvieran que esforzarse. Su única preocupación era conseguir un novio que pudiera sacarlas de fiesta. Por ello los pretendientes "serios" terminaban dejándolas y casándose con otras. Su "confusión" solo podía ser apaciguada por el matrimonio con un hombre que pudiera hacerlas entrar "en razón".

#### **4. Los ochenta: la familia nuclear de clase media regresa a la pantalla y convive con las sagas y el glamour**

En la televisión predominaban las sagas familiares que dejaron con efervescencia los setenta, para posicionarse exitosamente en los ochenta. Esta vez la variante de la mujer que manejaba la situación en las series con guante de hierro pasó de la matriarca a la mujer fatal. Esto sucedió principalmente con la serie *Dynasty*, donde la mujer fatal, que había desplazado la figura de la matriarca, no solo era misteriosa

sino que también era villana, traicionera, intrigante y hasta asesina. Aquí se hizo entonces muy tajante la división tan popular en telenovelas tradicionales de la "buena" y la "mala", pero también se mostró lo fuertes que son los discursos dominantes sobre la imagen de la mujer, por la manera en la que se reforzaban los estereotipos: ambas luchaban a muerte por el amor de un mismo hombre. La ganadora se quedaría con el hogar, con el esposo, con el dinero, con la posición, y la perdedora tendría que irse humillada para jamás regresar.

Hay que tomar en cuenta que este tipo de mujeres representadas como "glamorosas" no se dedican a ejecutar labores del hogar porque tienen servidumbre. Lo que estas damas de sociedad hacen es supervisar que todo —entiéndase la cena, el arreglo de la casa, la pulcritud y el vocabulario de los hijos— esté en perfecto orden para el esposo y sus amistades. Son mujeres que no trabajan porque sus esposos, amantes, padres o novios las proveen de todo. Sin embargo pasan su tiempo sobre todo en la casa, asoleándose en la piscina, invitando amigas a tomar café, o en algún *country club* o restaurante ejecutando las mismas actividades. Quedan todas confinadas a los mismos espacios de acción, sólo cambian los estándares de exquisitez.

En este contexto se destaca la imagen y el estereotipo de una mujer diabólica, pero glamorosa y persuasiva; capaz de causar abortos, acci-

dentos. Por ello, sobre todo, *Dynasty* es mejor recordada por ser una de las primeras series en las que se usó la palabra "puta" en televisión. Esta serie puso de moda tal insulto, y la palabra "puta" se volvió irónicamente "socialmente aceptable" en la televisión norteamericana, por lo que otros programas la incorporaron al vocabulario de sus personajes y a las tramas. Atrás quedaron los días de una mujer "con reputación".

Conviviendo con este tipo de series en horarios estelares, se encontraban al mismo tiempo tragicomedias de situación que traían de vuelta el tema de la familia nuclear que quedó establecido en la década de los cincuenta. En los ochenta, estas series se trataban de mujeres que habían dejado sus carreras atrás para dedicarse al hogar y a procrear hijos. Una vez los hijos crecían en este tipo de series, las madres, aún jóvenes, decidían retomar sus profesiones porque se aburrían en casa porque nadie las necesitaba ya. En otras palabras, se planteaba que las mujeres volvían al trabajo por aburrimiento, y no necesariamente por convicción personal o necesidad.

Para Judith Williamson, "uno de los aspectos más importantes de la 'feminidad' en los medios masivos no es lo que se revela, sino lo que se oculta. Si la mujer significa hogar amor y sexo, lo que la mujer no significa ordinariamente es trabajo, política o clase social. Esta afirmación no intenta sugerir que las dimensiones domésticas, personales o sexuales de la vida no son políticas. Al contrario. Es

solo que las preguntas sobre el poder de clase frecuentemente se esconden detrás de las omnipresentes e indisputables diferencias de género"<sup>8</sup>.

Algunas de las protagonistas de las series que planteaban una vuelta a la apreciación de los valores de la familia nuclear, se quejaban diciendo que era demasiado difícil integrarse al mundo laboral, y varios episodios después revelaban la noticia que estaban esperando un nuevo miembro de la familia, y que entonces ya no podrían regresar al trabajo después de todo. Las series más populares de la época que presentaban este tipo de situaciones eran *Family Ties*, *Growing Pains* y *The Cosby Show*. En todos los casos eran familias de clase media-alta, ya que vivían en suburbios, ambos padres eran profesionales, se hablaba de mandar a todos los hijos a la universidad, e incluso acerca de pagar por la boda de las hijas, un tema bastante familiar.

Habían algunas excepciones entre programa y programa, ya que en *Family Ties* la madre era ingeniero civil; en *Growing Pains* era periodista televisiva, y en *The Cosby Show* era doctora. Tal vez lo que se intentaba hacer era mostrar, a través de la variedad de profesiones que se planteaban, que a pesar de que en los ochenta una mujer podía ser lo que ella quisiera profesionalmente hablando, siempre para ella lo más importante debía ser el hogar. Ese parecía ser el discurso dominante. En ninguna de las series las mujeres contaba con ayuda

doméstica, ellas solas habían ido a la universidad habían criado cuatro hijos o más y habían cuidado del hogar y del esposo.

El caso que podría diferenciarse un poco de los otros dos era el de la doctora en *The Cosby Show*, ya que ella si permaneció trabajando una vez se incorporó de nuevo al mundo de la medicina, pero parecía irreal que tuviera cinco hijos, que siguiera teniendo más y que ella sola se las arreglara para todo, incluso para trabajar a tiempo completo como doctora. Aquí también seguramente se estaría reforzando otra idea que viene de muchas décadas atrás y que se le ha dado mucho énfasis en televisión: sólo los padres pueden criar bien a sus hijos. Parece un buen consejo, pero todas esas familias son demasiado parecidas. Se entiende que el entretenimiento no tiene por qué ser complicado, pero manejar siempre un planteamiento tan lineal y repetitivo en el discurso general y en la naturaleza de las familias y sus situaciones es un problema al que hay que prestarle atención.

##### **5. Los noventa, el lado "grotesco" de la familia disfuncional y la supuesta muerte del feminismo**

En esta década se hicieron múltiples alusiones a las consecuencias de que la madre no vigilara de cerca la educación de sus hijos, el hogar y al esposo. Había tanto referencias dramáticas a la situación, como alusiones de tono cómico. El

tratamiento dramático predominó en series muy populares como *Beverly Hills 90210*. En este programa se describía cómo en un sector de clase alta y sofisticada, los jóvenes estaban muy confundidos, actuaban de manera rebelde y salían mal en sus estudios debido a que en sus hogares la figura materna nunca se había ocupado de ellos.

Al mismo tiempo, se presentaba a una familia que acaba de llegar de Minnessotta, en la que parecía ser que los hijos adolescentes sabían lo que querían, tenían un promedio escolar envidiable, y no se sentían interesados en experimentar con drogas o sexo. ¿Cuál era la razón? Mamá había estado ahí siempre para ellos. Papa en el trabajo, mamá en casa. Resultado instantáneo e infalible: jóvenes maduros.

Los mismos adolescentes protagonistas de la serie constantemente reconocían su comportamiento equivocado y lo atribuían inmediatamente a la falta de atención materna, a la poca paciencia que habían tenido sus madres para perdonar las infidelidades de sus padres, a la soledad en la que habían crecido rodeados de lujos, pero criados por sirvientas que no lograron llenar el vacío de la madre. Todos envidiaban a la única familia funcional, pero era una envidia, según ellos "buena", ya que desearían tener una madre en casa para que cuidara de ellos.

La única madre "funcional" de la serie, se dedicaba a darle refugio

en su casa a los jóvenes confundidos, y se especializaba en mandar a llamar a las madres de estos para darles algunos consejillos sobre maternidad y amor de hogar. Cada episodio finalizaba con la llegada cabizbaja de alguna madre también "confundida" a la casa de la madre funcional, un discurso de una larga lista de consejos, y la entrega del adolescente para que regresaran a casa, donde debían permanecer juntos madres e hijos. El esposo de la madre disfuncional no se veía por ninguna parte, pues ya la había abandonado buscando él también calor de hogar por otra parte. Quedaba establecido que la que había fallado era la mujer.

El tratamiento cómico sobre las familias disfuncionales recayó en televisión principalmente en el programa *Married with children*, una parodia acerca de la ineptitud del jefe de familia para proveer a sus hijos y a su mujer de todo lo que necesitan, y de la falta de instinto maternal de una mujer con dos hijos. Aquí hay que considerar que se plantean los típicos argumentos donde han estado encasillados hombres y mujeres por siglos, pero "Ni los varones han nacido con una tendencia innata a ser cazadores o guerreros, ni las mujeres han nacido con una tendencia innata a cuidar de las criaturas y niños, y ser sexual y políticamente subordinadas. Más bien, ha sucedido, que bajo un conjunto amplio, pero finito de condiciones culturales y naturales se han seleccionado ciertas especialidades ligadas al sexo en un gran número de culturas."<sup>9</sup>

En el programa, a pesar de que contaba con buenos diálogos de doble sentido, se hacía énfasis en que ambos eran muy infelices porque se habían tenido que casar cuando él la dejó embarazada. Eso había terminado con su prometedora carrera en el fútbol americano escolar, y tuvo que dedicarse a vender zapatos.

La serie plantea que viven mal porque el esposo es un fracasado y porque ella no sabe cocinar, razones por las cuales siempre entran en situaciones cómicas de conflicto, por ello siempre al final se refuerzan los típicos indicadores de triunfo de toda familia supuestamente funcional, con el argumento contrario. Lo tradicional es que el esposo sea un trabajador productivo en el espacio externo al hogar; y que la mujer desarrolle su experticia en el ámbito privado de la casa.

Estas dos situaciones tienden a plantearse como las razones por las cuales los hijos de la pareja siempre andan en la calle metiéndose en problemas, por que se aburren en una casa descuidada, donde no hay nada que comer. La pareja se pasa el tiempo sentada en un sillón frente a la televisión. Allí ambos reflexionan sobre lo buenas que pudieron haber sido sus vidas si hubieran hecho las cosas "bien".

El último clavo del ataúd para el feminismo norteamericano en los años noventa está supuestamente representado por la serie *Ally McBeal*. Ella es una abogada que trabaja en

un bufete, pero que se pasa la vida soñando con romances posibles e imposibles. Es una profesional, técnicamente hablando, sin embargo, lo menos que hace en la firma es trabajar. Su mente está enfocada en su vida romántica.

Este programa plantea la imagen de mujeres emocionalmente inestables que toman sus decisiones basándose en aspectos de la vida de otros, y no en convicciones propias. Indica que las mujeres solamente quieren lo que otras tienen, y que cuando se aburren, no reflexionan y siguen adelante a ciegas, saltando de un hombre a otro en busca de su "felicidad". Los diálogos, las situaciones y las reacciones que con mayor frecuencia aparecen en el programa, tienden a indicar que el sexo femenino generalmente padece de algún tipo de estupidez crónica, que no les permite distinguir su vida personal del trabajo, y que les resta credibilidad entre los colegas masculinos, hombres igualmente promiscuos, pero con los pies en la tierra a la hora de hacer su trabajo profesional.

*Ally McBeal* recibió muchas críticas de movimientos feministas en Estados Unidos, ya que estos grupos consideraban que series como esta dejaban la imagen de la mujer por el suelo con un personaje principal que ni siquiera sabía lo elemental de su profesión, que se pasaba el día en su escritorio alucinando y pensando cómo encontrar a su alma gemela. Debido a las críticas negativas que rodeaban el programa, pero

también por la gran popularidad de la serie, en 1998 la revista *TIME*<sup>10</sup> le dedicó una portada en la que se lanzaba la pregunta: "¿Ha muerto el feminismo?". En el artículo al interior de la publicación se indicaba que las opiniones más negativas tenían que ver con el hecho de que la serie mostraba una imagen denigrante, inmadura y vergonzosa de la mujer.

En la sociedad y en los medios predomina una imagen descontextualizada de la mujer, ya que se le asocia con temáticas unidireccionales relativas al romance. De acuerdo con Judith Williamson<sup>11</sup>, estos aspectos de la vida se vuelven "áreas de la mujer", pero estos espacios son también las "arenas" de los medios masivos. Muchas de las temáticas expuestas por la cultura de masas se llevan a cabo en las esferas femeninas del ocio, de la vida personal o familiar, en el hogar. Los medios se enfocan en estos aspectos y los retoma como temáticas para crear y fomentar determinadas representaciones.

## 6. El siglo XXI y las relaciones a la carta

En el año 2004, los medios de difusión hicieron un escándalo en torno al tema del derecho a casarse con una pareja del mismo sexo. Los noticieros, los programas de entretenimiento, los de entrevistas y los *talk shows* invitaron a homosexuales, transexuales y travestis a debatir con sacerdotes, puritanos y políticos. Muchos movimientos con-

servadores apoyaron al gobierno de los Estados Unidos para defender la institución sagrada del matrimonio, oponerse a la legalización de las uniones gay y proteger mandato divino que defiende la reproducción. Toda la gente tenía algo que decir al respecto, y la mayoría prefería opinar que el matrimonio es, de hecho, sagrado.

Al mismo tiempo hay una guerra en el Medio Oriente que está cobrando miles de vidas, pero la mayoría de medios de difusión masiva se dedican a decir que Estados Unidos está peleando por la paz. Ninguna de esas industrias mediáticas le da mucho espacio al debate sobre algunas de las razones de la guerra que podrían estar más cerca de la realidad: la pelea por la dominación territorial, el control de la industria petrolera, el incremento poder político, el sometimiento del "otro". Un presentador de la cadena CNN una vez dijo que la gente en los Estados Unidos podía ver por televisión los asesinatos de cientos de personas en Irak, pero que no toleraba ver a dos hombres besándose.

Los mismos medios que se escandalizan porque a una cantante de color se le sale un seno de su indumentaria y lo muestra en televisión nacional —era el *Super Bowl*, no la *National Geographic*, pudo haber sido la típica reacción mediática— son los mismos medios que simultáneamente están promoviendo una línea de *reality shows* y series que trivializan las relaciones interpersonales y el mismo matrimo-

nio: concursos para ver quien atrapa al novio más rico (*The Bachelorette*, *The Bachelor*, *The Mini Bachelor*); programas acerca de la vida matrimonial de celebridades que más tarde terminan divorciándose (*Till death do us part*, *Newlyweds*, *Meet the Barkers*), programas de intercambio de esposas (*Wife swap*, *Trading spouses*) y programas sobre uniones libres o matrimonios con múltiples parejas (*The girls of the Playboy Mansion*, *Big Love*), donde un hombre convive al mismo tiempo con al menos tres mujeres en la misma casa. ¿Qué respondería a esto la televisión? ¿Que amarse es compartir?

Pasamos de una trivialización a otra del contexto que rodea al sexo femenino y que continúa colonizando imaginarios, promoviendo discursos homogeneizantes acerca de la poca madurez de las mujeres en general y su necesidad de encontrar a un buen hombre que las proteja. Al final del día, ejecutiva o no, una mujer debe buscar el cobijo del hogar.

Hasta en programas como *Sex and the City*, que describe las vidas de cuatro mujeres independientes y liberadas de Nueva York, se puede apreciar como detrás de cinco temporadas de glamour, *haute couture*, *savoir faire* y promiscuidad, estas protagonistas no cesan hasta encontrar una pareja definitiva que le dé sentido a sus vidas, el hombre que las hará renunciar de su vanidad para convertirlas en la esencia que no fueron mientras jugaban a la *femme fatale*.

En *Sex and the City*, la crisis de la mujer es acercarse a los 40 años de edad sin haberse casado. Pero al lograrlo por fin y encontrar pareja definitiva, cerca de la edad "límite", los personajes parecieran estar de acuerdo con que toda su vida sólo fue un "para mientras"; aún así están contentas, porque ahora todas son iguales y tienen lo mismo, ya no hay más diferencias entre ellas.

Una fórmula semejante a *Sex in the City*, pero ubicada en el ámbito de la domesticidad, puede encontrarse en otra serie exitosa del siglo XXI, *Desperate Housewives*. En este drama tragicómico ninguna mujer trabaja realmente. Todas son sostenidas por un esposo. Las que están divorciadas reciben una pensión y dinero para manutención de los hijos. Las viudas reciben también una pensión, pues sus esposos las siguen protegiendo aún después de muertos. Sin embargo, el programa destaca el hecho de que las mujeres son infelices aunque lo tengan todo, ya que constantemente ellas mismas hacen referencia a su inconformidad (se quejan del esposo, se quejan del abandono, se quejan sobre lo que no tienen), pero al mismo tiempo rehúsan a cambiar de vida pues esto implicaría un recorte presupuestario al no contar ya con la ayuda financiera del esposo o de la ex pareja.

De los casos principales que se pueden destacar de esta serie están las situaciones específicas de una viuda y de una ama de casa. La primera solía llevar una vida perfecta

cuando vivía su marido, aunque ya estaba cansada de él y no lo respetaba como persona, lo soportaba pues para ella las apariencias eran muy importantes. Cuando el esposo fallece, su vida se desmorona pues ella sola no es capaz de controlar a sus hijos adolescentes, y es entonces que se convierte en alcohólica. Otra vez el tema de que la mujer no sabe lidiar con sus problemas si no cuenta con ayuda de una pareja, aunque el matrimonio esté basado en apariencias.

La ama de casa, por otra parte, quiere dejar el ámbito doméstico y regresar a trabajar. Siguiendo los estereotipos reforzados por la sociedad y los medios, ella representa a una exitosa ex ejecutiva de publicidad que abandonó todo por el matrimonio y los hijos, pero siete años después está cansada de ser "esclava", y entra en una serie de conflictos en su matrimonio por su deseo de regresar a trabajar: su esposo está molesto porque la casa permanece sucia y sus hijos tienen que ir al psicólogo pues se traumatizan por la ausencia de la figura materna.

Todo lo anteriormente expuesto lleva a pensar que el principal discurso mediático homogeneizante sobre la mujer se remite al ámbito de la domesticidad. Si no está liberada, ansía estarlo en silencio, con comodidades o no. Si es independiente, desea ser cobijada por una pareja y un hogar. Si se independiza, tiene que pagar el precio de no tener un hogar... Hay muchos análisis sobre la mujer como objeto

sexual, pero a partir de todo lo anteriormente expuesto —sin restarle importancia a este grave problema—, parecería que la objetivación sexual es sólo un anexo del discurso sobre la domesticidad.

### 7. A manera de conclusión

*“Lo que hace que la mujer sea un bien de cambio, que esté incluida en el campo de las mercancías, no es su escasez, sino su representación”.*<sup>12</sup>

Durante la transmisión de la boda del Príncipe Carlos de Gales con Lady Diana Spencer, en julio de 1981, la televisión describió tal evento como la boda de ensueño que toda chica desea protagonizar al lado de un hombre que la convierte en princesa, que la saca de la vida cotidiana para que su existencia cambie para siempre. Los reporteros que narraban el evento comentaban que aunque la ahora princesa era una joven simple, esta no era una joven cualquiera. Era virgen. Requisito indispensable para desposar al Príncipe de Gales. Todo el mundo hablaba de virginidad en la era del SIDA, gracias al *look* angelical y británico de Lady Di.

Lady Diana fue un personaje público sin precedentes, como en algún momento lo fue Jacqueline Kennedy-Onassis. Pero ambas destacaron más gracias a las revistas y periódicos, por su sentido de la moda y por los esposos que habían conseguido. Además de su trabajo humanitario y de poner en boga

el pelo corto, Lady Diana también popularizó la anorexia. Por su parte, Jackie-O, siempre fue congratulada por sus dos espectaculares matrimonios, uno con un ex presidente del que dignamente había enviudado, y el otro con un magnate naviero del que también enviudó.

La televisión, la prensa y las revistas tradicionalmente han colocado en un pedestal, a nivel de *role models* que toda mujer debe seguir, a dos mujeres que fueron utilizadas por sus maridos con fines políticos o de conveniencia. Ya que tanto Jack Kennedy como Aristóteles Onassis originalmente se casaron con Jacqueline Bouvier para abrirse paso entre la crema y nata de la sociedad: el primero en busca de alianzas políticas; el segundo, en busca de alianzas comerciales. Se hace mención a estas dos personalidades porque son las dos celebridades más representativas de cómo los medios asocian las preocupaciones de la mujer sobre todo con temas sentimentales y románticos, la maternidad, el buen matrimonio, la sumisión ante la infidelidad “por el bien de los hijos”, y la moda. Fue hasta los años noventa, unos años antes de su muerte, que la Princesa Diana comenzó a recibir constante publicidad relativa a su trabajo caritativo y de defensa de los derechos humanos.

Pero a lo largo de los años los estereotipos fueron los mismos. Los años cincuenta tuvieron a Grace Kelly, la actriz convertida en princesa; los sesentas tuvieron a Jacqueline Kennedy, la *socialité* convertida en

primera dama; los setenta tuvieron a Carolina de Mónaco; la princesa con aspiraciones de plebeya; los ochenta y los noventa tuvieron a Lady Diana, la maestra que ganó el corazón del Príncipe de Inglaterra; y en el nuevo siglo, aunque un poco menos publicitada, se tiene a Leticia, la periodista no-virgen que se casó también con un príncipe. Aún hoy día, muchas celebridades o personalidades del espectáculo se casan para silenciar rumores sobre su libertinaje.

Para Patricia Mellencamp, tal como los teóricos de la historiografía lo han discutido, los discursos de la "verdad" y de lo "real" se mueven a través de una narrativa cronológica de causa-efecto hasta un cierre de la situación sin fisuras y sin brechas. Hay algo muy importante en juego con esta estrategia discursiva, y está relacionado con el poder y la autoridad. La narrativa envuelve un determinismo político en el que las mujeres encuentran su subordinación. Por ello puede considerarse que la narrativa de los programas televisivos que refuerzan los mismos discursos sobre la mujer —la obsesión por repetir escenas del régimen doméstico, de la dicha matrimonial y de las riñas— no es solamente un planteamiento social, sino que también es un planteamiento político<sup>13</sup>.

Este es el contexto mediático que ha favorecido la apropiación de muchos de los discursos televisivos dominantes sobre la mujer. Por supuesto que hay opciones:

se puede leer una buena obra, se puede alquilar una buena película ... Pero lo que aquí está en juego es qué mecanismos de homogenización del imaginario colectivo popular predominan a través de la televisión, ya sea por medio de la caracterización de la mujer, los temas más frecuentes con los que se la involucra, los "peligros" sobre los que le advierte y el comportamiento que se le aconseja. Lo mismo podemos encontrarnos a Dolores del Río triturando maíz para tortillas en una piedra de moler en los años cuarenta, que a una de las *Desperate Housewives* ocupando su batidora industrial digital de acero inoxidable para hacer *mousse* de chocolate en el año 2006.

### Referencias bibliográficas

- 1 "The second sex. The classic manifesto of the liberated woman", página 368. Simone de Beauvoir. Vintage Books Edition. Editorial Random House. Nueva York, 1974.
- 2 "Studies in entertainment. Critical approaches to mass culture". Situation comedy, feminism and Freud. Página 83. Patricia Mellencamp. The Regents of the University of Wisconsin System. Midland Books. Indiana, 1986.
- 3 "The second sex. The classic manifesto of the liberated woman", página 477. Simone de Beauvoir. Vintage Books Edition. Editorial Random House. Nueva York, 1974.
- 4 "El orden femenino. Origen de un simulacro cultural", página 195. José Lorite Mena. Anthropos, Editorial del Hombre. Barcelona, 1987.
- 5 "The second sex. The classic manifesto of the liberated woman", página

475. Simone de Beauvoir. Vintage Books Edition. Editorial Random House. Nueva York, 1974.
- 6 "Historia de la sexualidad. Tomo I: La voluntad del saber". Página 127. Michel Foucault. Editorial Siglo XXI. Madrid, 1998.
- 7 Se refiere a la palabra inglesa bitch, que puede traducirse también como "petra" y todas las connotaciones sociales negativas que esto implica.
- 8 "Studies in entertainment. Critical approaches to mass culture". Woman is an island. Femininity and colonization. Página 103. Judith Williamson. The Regents of the University of Wisconsin System. Midland Books. Indiana, 1986.
- 9 "El orden femenino. Origen de un simulacro cultural", página 151. José Lorite Mena. Anthropos, Editorial del Hombre. Barcelona, 1987.
- 10 Ver la edición y los contenidos de la revista TIME respecto a este tema en: <http://www.time.com/time/cover/0,16641,1101980629,00.html>
- 11 "Studies in entertainment. Critical approaches to mass culture". Woman is an island. Femininity and Colonization. Página 101. Judith Williamson. The Regents of the University of Wisconsin System. Midland Books. Indiana, 1986.
- 12 "El orden femenino. Origen de un simulacro cultural", página 223. José Lorite Mena. Anthropos, Editorial del Hombre. Barcelona, 1987.
- 13 "Studies in entertainment. Critical approaches to mass culture". Situation comedy, feminism and Freud, página 91. Patricia Mellencamp. The Regents of the University of Wisconsin System. Midland Books. Indiana, 1986.

