

Lo que el ojo no ve: Renovación vs. conservadurismo en la ficción audiovisual posterior al 11-S

What the Eye Cannot See: Innovation vs. Conservatism in Post-9/11 Audiovisual Fiction

Dra. Marta Fernández Morales - Universidad de las Islas Baleares – marta.fernandez@uib.es

Dra. María Isabel Menéndez Menéndez – Universidad de Burgos – mimenendez@ubu.es

Resumen: Volúmenes especializados recientes hablan de la primera década del siglo XXI como la tercera edad dorada de la ficción televisiva estadounidense. Series como *The Sopranos*, *The West Wing*, o *Lost*, entre otras, conforman un corpus de textos audiovisuales de enorme calidad y complejidad. El contexto posterior al 11-S, marcado por el miedo, la falta de progresismo político y la hegemonía de los mercados, constituye un caldo de cultivo interesante para abrir el debate sobre la lógica de renovación o conservadurismo en las series. Este trabajo se aborda con un enfoque interdisciplinar que activa conceptos de las áreas de Comunicación, Estudios Culturales y Estudios de las Mujeres y del Género. Planteamos que, a pesar de la renovación estética y la experimentación narrativa, una parte importante de las series televisivas actuales es vehículo de ideologías de género conservadoras que se corresponden con un proceso de “reacción” (en la acepción de Faludi 1991) iniciado tras los ataques terroristas, dentro de una coyuntura que muestra crecientes resistencias a la idea de igualdad. Nuestro análisis incluye productos como *Dexter* y *Mad Men*, donde la innovación formal constituirá una pantalla discursiva que mostrará una apariencia de renovación pero que, en realidad, ocultará valores y mensajes conservadores que darán poco margen a las espectadoras para imaginar modelos, y comportamientos alternativos a los estereotipos de género más reaccionarios.

Abstract: Several specialized books have recently characterized the first decade of the 21st century as the Third Golden Age of TV fiction in the USA. Shows such as *The Sopranos*, *The West Wing*, or *Lost*, amongst others, are part of a growing corpus of audiovisual texts of great quality and complexity. The post-9/11 context, marked by fear, a lack of political progressiveness, and

the hegemony of the financial markets, constitutes a good ground to open the discussion about the logic of innovation vs. conservatism in TV series. This paper has been conceived from an interdisciplinary perspective that includes concepts from the areas of Communication, Cultural Studies, and Women's and Gender Studies. We argue that, despite the aesthetic innovation and the narrative experimentation, the majority of the contemporary TV series are vehicles for conservative gender ideologies that are part of a backlash initiated after the 9/11 terrorist attacks within a context that shows an increasing resistance toward the idea of equality. Our analysis considers products like *Dexter* or *Mad Men*, where formal innovation will be but a discursive smokescreen that will actually hide conservative values and messages that give female viewers little chance to imagine models and ways of behaving that could be alternative to the most reactionary gender stereotypes.

Palabras clave: Ficción televisiva, 11-S, género, reacción, compensación, recuperación.

Keywords: TV fiction, 9/11, gender, backlash, compensation, recuperation.

Sumario: 1. Introducción. 2. El 11-S y sus consecuencias culturales. 3. *Dexter*, o la era de la normalidad extinta. 4. Quien no (se) anuncia, no (se) vende: *Mad Men*. 5. Discusión y conclusiones. 6. Referencias bibliográficas. 7. Notas.

Summary: 1. Introduction. 2. 9/11 and Its Cultural Consequences. 3. *Dexter*, or the Age of Extinct Normality. 4. No Advertising (Yourself), No Selling (Yourself): *Mad Men*. 5. Discussion and Conclusions. 6. References. 7. Notes.

1. Introducción

En los últimos años, diversos trabajos especializados (Cascajosa, 2005 y 2007, entre otros) y artículos de divulgación (Ayuso, 2008; Gallo, 2008, entre otros) vienen hablando de la primera década del siglo XXI como un momento de explosión de creatividad y calidad en la producción de ficción televisiva estadounidense: somos testigos, según parece, del advenimiento de la tercera edad dorada de las series en aquel país. Títulos como *The Sopranos*, *The West Wing*, *House*, *CSI* o *Lost* conforman junto a otros muchos un creciente corpus de textos audiovisuales de gran riqueza y complejidad en el que se aprecia la aparición de nuevos tipos de protagonistas, se ponen en primer plano cuestiones éticas y estéticas de calado y se ofrecen alternativas a los modos narrativos tradicionales.

Como productos del contexto post-11 de septiembre, marcado en general en Occidente por el miedo, la falta de progresismo político y la hegemonía de los

mercados financieros, las nuevas series producidas en los Estados Unidos constituyen un caldo de cultivo interesante para abrir el debate sobre la lógica de renovación o conservadurismo en las ficciones más consumidas –en aquel país y en gran parte del resto del mundo– a día de hoy.

El presente trabajo se aborda con un enfoque interdisciplinario que activa conceptos de las áreas de la comunicación, los estudios culturales y los estudios de las mujeres y del género. A partir del análisis de dos producciones norteamericanas aún en pantalla, planteamos que, a pesar de la renovación estética y la experimentación con determinadas estrategias narrativas, una parte importante de las series televisivas de calidad de nuestro tiempo, como la mayoría de las exitosas de décadas anteriores, son usadas como vehículos de ideologías de género conservadoras que se corresponden con un proceso de *backlash* (“reacción” en la acepción de Faludi, 1991) iniciado tras los ataques terroristas del 11-S, dentro de una coyuntura política, social y cultural que muestra crecientes resistencias a la idea de igualdad real entre hombres y mujeres. Como explica la propia Faludi en *La pesadilla terrorista*,

[e]ntre todas las reacciones extrañas que tuvo nuestra cultura [la estadounidense] ante el 11-S, puede que la más inoportuna fuera el deseo de poner freno a una población femenina liberada. Por alguna turbia asociación de ideas, la independencia de las mujeres tenía que ver con la incapacidad del país para protegerse. Y a la inversa, la necesidad de solucionar aquel fracaso exigía en cierto modo rectificar la actividad de las mujeres, desdeñar sus opiniones, subvalorar su voz y reducir su perfil en términos generales. (2009: 33)

El corpus analizado aquí incluirá *Dexter* (Showtime, 2006-) y *Mad Men* (AMC, 2007-) como objetos de estudio principales, así como ejemplos de otras series norteamericanas que confirman nuestra tesis.¹ En ellas, las novedades formales y/o estéticas constituirán una pantalla discursiva que mostrará en primer plano una apariencia de renovación pero que, en realidad, ocultará valores y mensajes conservadores que darán poco margen al público en general y a las espectadoras en particular para imaginar modelos, actitudes y comportamientos alternativos a los esquemas de género más reaccionarios.

2. El 11-S y sus consecuencias culturales

El enorme y globalizado(r) impacto mediático de los atentados ocurridos en Estados Unidos el 11 de septiembre de 2001, que para Smith (2005) ha sido un movimiento sísmico que ha alterado nuestra forma de entender la realidad y de concebir la ficción, hace innecesario recordar aquí con detalle la sucesión de eventos que se saldó con la pérdida de casi tres mil vidas humanas en aquel país y de muchas más en los territorios donde los sucesivos gobiernos norteamericanos han iniciado o mantenido operaciones de guerra desde entonces. Baste recordar que aquellos ataques terroristas fueron los primeros que Occidente vio transmitidos en directo por televisión, y que las narrativas

audiovisuales generadas sobre ellos a lo largo de la década siguiente han sido numerosas y variadas en formato (piezas de informativos, largometrajes, documentales, *mockumentales*, vídeos de aficionado, reportajes, etc.).

La repetición sistemática de una determinada selección de imágenes (las mismas en prácticamente todos los canales) en las pantallas de los hogares de millones de personas ha tenido incluso consecuencias en la forma en que utilizamos el lenguaje: la expresión “11-S” en castellano (“9/11” en inglés) se ha convertido para la mayor parte de la población mundial, como han apuntado algunos autores, en sinónima de “once de septiembre de dos mil uno: el día en que se derrumbaron las Torres Gemelas” (Amis, 2009: 223).

Además de la gigantesca talla mediática que el 11-S ha adquirido, se han derivado de aquellos sucesos consecuencias de carácter cultural que son claramente apreciables en el contexto estadounidense y que aquí agruparemos bajo cuatro etiquetas. Todas ellas, como veremos en los siguientes apartados, se relacionarán con la tensión entre renovación y conservadurismo que abordamos en este trabajo al referirnos a las series televisivas:

1) La *cultura de la conmemoración*, ejemplificada en los miles de fotos y pósters que la población de Nueva York fue colgando en las paredes en las horas, días y semanas siguientes al impacto de los aviones contra el World Trade Center, primero con la esperanza de encontrar a las personas desaparecidas; más tarde como homenaje a las muertas.

Para Melnick (2009: 67), todas las imágenes juntas constituyeron una gigantesca obra de arte colectiva que se extendía por toda la ciudad. El *New York Times*, que publicó entre septiembre y diciembre de 2001 una selección diaria de fotografías y esquelas, terminó por editar un libro completo dedicado a ellas y titulado *Portraits 9/11/01*. La serie de piezas conmemorativas entraba así en la cultura popular como icono patriótico (Simpson, 2006: 43).

2) La *cultura del miedo*, heredada de la época de la Guerra Fría y cuyo fuego se ocupó de reavivar la administración Bush tanto en lo político como en lo simbólico. El discurso post 11-S del gobierno republicano se basó en la recuperación del clásico “nosotros contra ellos”, siendo “ellos” el nuevo enemigo que sustituía al comunismo de otros tiempos: el fanatismo islámico devenido en terrorismo internacional. Como explica Simpson (2006: 138), el nuevo orden estadounidense –y, por extensión, el nuevo orden occidental– se basa en la batalla contra una abstracción: el *terror*, cuya localización empírica no puede ser probada y que puede proyectarse en cualquier parte; de ahí su efectividad como arma de control.

3) La *cultura de la memoria*, ilustrada por obras como *One Nation. America Remembers September 11, 2001*, editada por la revista *Life*. Tal vez una novedad para una ciudadanía con poca costumbre de mirar hacia atrás, impulsada por ese excepcionalismo que empuja al país hacia el futuro y refuerza la narrativa de Estados Unidos como un país siempre “en proceso”,

que puede permitirse lanzar la historia al cubo de la basura para seguir avanzando (Biggsby, 2006: 12).

La fijación por la memoria se hizo visible en decisiones como la de permitir la circulación de imágenes de soldados fallecidos en la guerra (EE.UU. no había literalmente *visto* una baja en catorce años por mor de un acuerdo tácito entre la prensa y los gobiernos), y se reafirmó con la construcción de espacios como las Torres de Luz que en 2002 sustituyeron a las Torres Gemelas durante varias semanas, o los planes para el nuevo World Trade Center, cuyo epicentro ya ha sido popularmente bautizado como la Torre de la Libertad.

4) La *cultura de la celebración*, una forma de sublimación del trauma nacional que abarcó sobre todo a los rescatadores del World Trade Center (policías y, especialmente, bomberos), pero que se extendió también a los pasajeros del vuelo United 93, estrellado en el campo de Pensilvania, supuestamente tras un motín contra los terroristas. La historia de ese avión ha inspirado películas y servido como base para la elaboración de una nueva ley, el True American Heroes Act, aprobado en 2005.

Las narrativas creadas alrededor de la labor de los bomberos de Nueva York, por su parte, han logrado convertir a este cuerpo, del cual un 97% estaba formado por hombres en 2001, en el epítome del nuevo héroe americano. Medios como el *New York Times* o el *USA Today*, entre otros, contribuyeron a la consolidación del mito del caballero de reluciente armadura: “imaginaron a los bomberos”, recuerda Faludi (2009: 91), “con aspecto de guerreros medievales. O de semidioses”. Como veremos en los ejemplos extraídos de la ficción audiovisual, esta forma de celebración masculinista ha echado raíces en la pequeña pantalla de la era post-11-S.

Con todo, el impacto de los ataques terroristas de 2001 ha sido tan fuerte que autores como Melnick (2009: 3; énfasis añadido) han llegado a afirmar que el 11-S se ha convertido en *la pregunta y la respuesta* más importantes que dan forma hoy a los debates culturales en aquel país. En el caso de las ficciones televisivas tal vez la respuesta tenga más matices que en otros, por el complejo juego de espejos que se establece entre la realidad y sus representaciones. Por ello en este estudio hemos planteado indagar en lo que el ojo no ve de la tensión entre renovación y conservadurismo en las series de esta primera década del siglo XXI.

3. *Dexter*, o la era de la normalidad extinta

“Al final, el ‘vigilante’ sociópata no es más que un varón blanco, anglosajón y protestante ampliado a proporciones superheróicas.”
(Michelle Byers)

La cadena de cable Showtime lanzó en 2006 un producto muy arriesgado en su línea de ficciones audiovisuales: la serie *Dexter*, protagonizada por un

policía forense de Miami experto en analizar sangre en casos de homicidio que por las noches se convierte en un “vigilante”, asesino de criminales que han escapado de la justicia.” Para Cascajosa (2010a: 69), *Dexter* “se ha convertido en uno de los programas más relevantes de la televisión contemporánea a nivel internacional”, y se puede considerar un gran éxito de Showtime.

La serie contiene, sigue diciendo Cascajosa, los elementos predilectos de la crítica televisiva contemporánea: puntos de renovación narrativa y estética que se toman como parámetros de calidad y que incluyen un protagonista ambiguo, una premisa argumental provocativa y unos elevados valores de producción en lo creativo y lo artístico (2010a: 72).

Así, *Dexter* nos reta a identificarnos con un personaje que tortura y mata, y lo hace presentándonos la historia desde su punto de vista a través de un continuado e irónico monólogo interior, y mostrándonos sus “hazañas” de forma muy explícita pero curiosamente estetizada: para Dexter hay belleza en lo que hace, y se consigue que el público consuma de buen grado escenas terriblemente violentas cuando vienen orquestadas por el protagonista. En el contexto analizado aquí, el retorcido y paradójico Dexter podría considerarse un representante de lo que Martin Amis (2009: 63) ha llamado la “Era de la Normalidad Extinta”.

A pesar de todas sus rupturas éticas y estéticas, sin embargo, el protagonista no deja de ser un guardián del patriarcado. Al fin y al cabo, todas sus acciones se basan en el Orden del Padre; esa educación que el policía que le adoptó le dio desde niño para canalizar sus instintos homicidas: lo que él llama el “Código de Harry”. Todo lo que hace Dexter viene condicionado por el fantasma (visible y audible en la serie) de ese progenitor que, literal y figuradamente, representa la autoridad.

En un marco heredado de la *cultura de la conmemoración* activada tras los atentados de 2001, Dexter prepara el escenario de sus asesinatos como un espacio ritual en el que exhibe fotografías o mementos de las víctimas del villano huido de turno. Las paredes de su particular cámara de tortura se parecen a las de Nueva York en los días siguientes a los ataques terroristas, y Dexter siempre les recuerda a los verdugos que atrapa quiénes eran y cómo les fue arrebatada la vida a aquellos/as a quienes él va a vengar.

La macabra vuelta de tuerca desde el punto de vista de la renovación narrativa es que el homenaje a las personas muertas se hace a través de un nuevo asesinato que, sin embargo, se acepta como elemento restaurador del orden. En este sentido, el héroe de Showtime demuestra la tesis de Schmid de que tras el 11-S la función de los asesinos en serie en la cultura popular americana cambió: si antes, afirma este crítico, habían sido la personificación del mal azaroso y aterrador, tras los atentados iniciaron su camino hacia la rehabilitación o, al menos, la familiarización (2010: 133).

El cambio de paradigma ético y estético promovido por series como *Dexter* no viene, como vemos, acompañado por una apertura de tipo ideológico. Desde el

punto de vista del género, esta narrativa juega a las trampas dialécticas de la *compensación* y la *recuperación*, retornando siempre al orden patriarcal tradicional al final de cada ciclo (episodio o temporada).ⁱⁱⁱ De esta manera, la *cultura del miedo* reforzada tras el 11-S afecta sobre todo a las mujeres, que, si bien numerosas y relevantes para la trama (María es una inmigrante empoderada; Lila es tan activa en su juego perverso como el propio Dexter), en última instancia y en virtud de su papel tradicional de víctimas, deben seguir temiendo ser engañadas, secuestradas o violadas –como lo es Debra por el Ice Truck Killer en la T.1 o Lumen por Fowler y su banda en la T.5.

Cuando alguna de las protagonistas femeninas de la serie trata de romper con los límites impuestos por el corsé de género es castigada, forzando así la *compensación* a favor del sistema: María sufre constantemente en su vida afectiva debido a su ambición profesional; Lila muere a manos de Dexter por querer ponerse a su altura; Debra está incapacitada para el éxito emocional y se convierte en la caricatura de un policía duro hollywoodiense; Rita termina bañada en su propia sangre cuando empezaba a superar el trauma del maltrato doméstico y a ser un sujeto libre con proyecto propio.

Todas las mujeres de *Dexter*, como la Samantha libertina y ¿por ello? golpeada por el cáncer de mama en *Sex and the City* (HBO, 1998-2004), o la Lorelai feminista que acaba siendo una histérica inestable (en el sentido más machista del término “histérica”) en *Gilmore Girls* (WB/CW, 2000-2007), pagan un precio por tratar de romper con los cánones de comportamiento femenino establecidos por la cultura dominante. En un contexto en el que el mal está entre nosotros –acaba por postular la serie en la línea del terror invisible y ubicuo de Simpson explicado en la sección 1– mejor no arriesgarse a salir del redil. En ello nos puede ir la vida.

4. Quien no (se) anuncia, no (se) vende: *Mad Men*

Mad Men... “la gran vida disipada del
sueño americano sólo para caballeros”.
(Maruja Torres)

Si *Dexter* nos hace pensar en la cultura de la conmemoración y la atmósfera del miedo post-11 de septiembre, *Mad Men* es el ejemplo perfecto de cómo Estados Unidos construye una inesperada *cultura de la memoria* tras los atentados, a contracorriente de la tendencia nacional que Bigsby (2006) sugiere –y comentada más arriba– de no mirar nunca hacia atrás. El producto, ideado por Matthew Weiner y emitido originalmente por la cadena dedicada al cine clásico AMC, es un viaje al pasado reciente; un recorrido minucioso por el cambio de década de los cincuenta a los sesenta del siglo XX a través del mundo de la publicidad.

Aunque su protagonista, Donald (“Don”) Draper, intenta adscribirse a la tesis de Bigsby y huir siempre hacia delante en un esfuerzo por hacerse a sí mismo dentro del marco del Sueño Americano, la serie es en realidad un postmoderno

puzzle de recuerdos en forma de analepsis narrativas y de evocaciones visuales y auditivas. Se trata de una ficción cuidada al detalle que, en la línea de la más reciente *Boardwalk Empire* (HBO, 2010-), centrada en el Atlantic City de los años veinte, nos retrotrae a un momento de la historia norteamericana en el que una fachada de opulencia y felicidad ocultaba corrientes subterráneas de corrupción, opresión y miedo al *otro*. Tiempos en los que, como tras el 11-S, el país necesitaba recordar que aún podía haber héroes, aunque estos no dejaran de mentir y de ocultar verdades, como Don Draper en *Mad Men* o Enoch (“Nucky”) Thompson en *Boardwalk Empire*.^{iv}

A pesar de los avances sociales y tecnológicos que *Mad Men* retrata (el inicio de la lucha por los derechos de las minorías, los discretos cambios en la vida de las mujeres, la normalización del uso de las máquinas de escribir, ciertos coches o determinados electrodomésticos), el discurso que domina, siempre a través de la figura del protagonista, es el de la nostalgia. Aunque la serie se ha descrito como coral y ha recibido premios por interpretación en *ensemble*, no cabe duda, como afirma Martínez (2010: 290), de que Don es el personaje clave, alrededor del cual gira un catálogo de actantes puramente funcionales que, sin dejar de tener interés, son al fin y al cabo meros complementos.

Draper es el centro y la narrativa da vueltas en torno a él incluso *in absentia*. Sin embargo, el gran genio creativo no es otra cosa que un falso héroe de guerra (suplantó la identidad de un muerto en Corea para huir de su vida de granjero pobre) que se resiste a aceptar que el mundo a su alrededor está cambiando. Así, ya en la T.1 impondrá su autoridad sobre el joven y ambicioso Pete Campbell, hará todo lo posible para que su dedicada esposa no se convierta en una mujer trabajadora con autonomía, insultará por su sexo a la única empresaria que ha conocido y se mostrará incapaz de encontrar un lenguaje que llegue a la juventud para una campaña de café dirigida a menores de 25.

Por acción o por omisión, las cuatro temporadas de *Mad Men* emitidas hasta la fecha lanzan el mensaje de que Don Draper –mentiroso, manipulador, misógino, padre incapaz, adúltero y con tendencia a beber más de la cuenta– es, a fin de cuentas, un triunfador. A través de la hiperfocalización en este personaje la serie refuerza la *cultura de la celebración* post-11 de septiembre de la que habla Faludi (2009) al analizar la figura del bombero-héroe o el político-cowboy que surgen de las cenizas del World Trade Center.

En un momento en el que América se siente vulnerable y convierte al feminismo en su enemigo interior (Faludi, 2009: 34), esta ficción se ocupa de recordarnos que, a pesar de que en los márgenes puede haber avances hacia la igualdad –Peggy llega a redactora a base de perseverancia, de renunciaciones personales y de hacer oídos sordos a los chistes sexistas–, el centro sigue siendo de quienes se mantienen en su papel: los hombres-hombres como Don y las mujeres-mujeres como Joan, que abusa de sus compañeras como jefa de secretarías y que, en realidad, sólo persigue un buen matrimonio que ponga fin

a su vida profesional (aunque para ello tenga que soportar en silencio una violación de su propio novio, como de hecho sucede en el episodio 2.12).

Mad Men, alabada por su realismo y su atención a los detalles históricos, nos muestra un entorno cargado de energía hiper-masculinista donde el alcohol como elemento unificador de la fraternidad, el acoso sexual en el trabajo y la prostitución como parte del negocio son el día a día. En la línea de lo que analizaba Laura Mulvey (1989) para el cine clásico estadounidense, y precisamente por seguir ese modelo narrativo, la mirada de la cámara (y, por extensión, la del público espectador) es innegablemente masculina, como ponen de manifiesto cualquier movimiento de las secretarias por la oficina de la agencia de publicidad donde trabaja el protagonista, o episodios concretos como “Maidenform” (2.6), sobre una campaña de sujetadores Playtex.

David Alandete ha descrito la serie como una “vivisección del mundo macho de los sesenta” (2009: 1), y Santiago Gimeno ha hablado de Draper como “un *cocktail* con un poco de Cary Grant, algo de Clark Gable y Bogart y un chorrito de John Wayne” (2010: 311); todos ellos arquetipos del seductor poderoso y machista. Además, expertas como Stephanie Coontz (2010: 2) han reconocido, a pesar de su defensa del producto final, que a las mujeres de hoy les cuesta convertirse en fans de la serie, precisamente por su descarnado retrato del sexismo imperante en la época que retrata. Y a pesar de todo, *Mad Men* ha sido un éxito en un momento en el que el discurso de la igualdad parecía haber llegado a todos los niveles de la sociedad occidental... o precisamente por ello.

5. Discusión y conclusiones

Si nuestro análisis alinea la serie *Mad Men* con otras como *Dexter* en cuanto a los procesos de *compensación* y *recuperación* desde el punto de vista del género es por tres razones fundamentales:

En primera instancia, porque, a pesar de hacerse eco de trabajos profeministas como *La mística de la feminidad*, de Betty Friedan, que en 1963 abrió la puerta al debate sobre “el problema sin nombre” de millones de amas de casa estadounidenses –los personajes de Betty o Francine bien podrían haber sido entrevistados por Friedan en su fase de trabajo de campo,^v la serie elige poner el foco sobre todo aquello que continúa sosteniendo el orden patriarcal, posicionándose como anti-feminista.

En un juego dialéctico similar, *Boardwalk Empire* abre su episodio piloto con una reunión de un colectivo de mujeres que luchan contra el alcohol y por el voto femenino, pero prefiere burlarse de ellas por su ingenuidad. Antes que dar cuenta de alguna forma del muy destacable trabajo de este y otros grupos sufragistas en aquel momento y lugar, el guión fija la atención del público en Nucky Thompson y sus dobleces morales, que incluyen convertir a una activista viuda y con hijos a su cargo en su amante, y luego manipularla para que incline el voto de sus iguales hacia el candidato que a él le interesa cuando las mujeres por fin se convierten en ciudadanas de pleno derecho (1.10).

Como vemos, pues, estas series practican la *compensación* visibilizando a determinadas mujeres como parte funcional de la trama, pero no hacen nada por situarlas como sujetos realmente activos y centrales para la narrativa. Como afirma Jesse McLean en su análisis del episodio 2.8 de *Mad Men* en relación con este punto, los hombres usan a las mujeres para conseguir lo que quieren (Don a Betty, el Padre Gill a Peggy, Harry a Joan), y una vez que lo han logrado, las empujan de nuevo de vuelta a sus roles tradicionales (2009: 168).

En segundo lugar, debido a un muy alabado realismo que, a su vez, deja paso a una falta de sutileza poco habitual en las series norteamericanas actuales. A nuestro parecer, en un proceso análogo al que se activa con productos como *Family Guy* (Fox, 1999-) o *American Dad* (Fox, 2005-), se promueve una recepción positiva de (o, cuando menos, tolerante hacia) secciones sexistas, racistas o de otra forma discriminatorias de los guiones como una forma de rebelión pasivo-agresiva ante un discurso oficial que una parte del público percibía como demasiado “políticamente correcto” y que no se atrevía a criticar antes de los atentados del 11-S.

Así, la pregunta que nos planteamos es ¿por qué tras ese giro histórico, político y simbólico, que hizo que medios como el *Houston Chronicle*, el *New York Times* o el *Newsday* certificaran la muerte del feminismo (Faludi, 2009: 33), se retoma este tipo de discurso? En nuestro caso, y siguiendo a Celia Amorós, no nos queda más remedio que aplicar la *hermenéutica de la sospecha* y argüir que las fuerzas latentes del patriarcado están aprovechando muy bien la oportunidad para retomar las posiciones perdidas desde principios del siglo XX.

En último lugar porque, como describen Ortí y Durán (2010: 368), *Mad Men* es un ejercicio de nostalgia al servicio de la mitificación de una “década prodigiosa” que marca el principio del sistema salvajemente capitalista en el que vivimos. Los destellos de crítica social que Cascajosa detecta cuando describe la serie como “progresista en lo ideológico y sofisticada en lo estético” (2010b: 20) se pierden para nosotras en un discurso que es, de nuevo en palabras de Ortí y Durán (2010: 365), un retrato del machismo más que una representación crítica del mismo. La época de *Mad Men* es dorada únicamente para algunos, y ese fenómeno que la serie activa y que Ortí y Durán llaman “complacencia regresiva” (2010: 370) nos parece, cuando menos, peligroso.

Sintetizando lo anterior y, como hemos visto a lo largo de estas páginas, la tercera edad dorada de la ficción televisiva estadounidense se nos presenta, a quienes abordamos su análisis desde el punto de vista de género, más brillante en lo creativo y en lo estético que en lo político e ideológico. Si es cierto que productos como *Mad Men*, siguiendo la teoría del reflejo en el espejo que aplica Cabezuelo a su disección de la serie (2010: 320), ponen ante nuestros ojos no sólo el marco que retratan explícitamente, sino también la sociedad actual, entonces al discurso igualitario le queda mucho camino por andar.

Aunque ya sabemos bien que la relación entre ficción y realidad no es totalmente transparente, ni el impacto de los medios tan simple como “causa/efecto”, también somos conscientes de que narrativas televisivas como las abordadas aquí pueden, junto con otros mensajes mediáticos y culturales, actuar como elementos formativos de la identidad personal (França, 2001) y como mensajes de motivación, reafirmación... o todo lo contrario, para el público espectador.

Afirma Lynne Joyrich (1996: 22) que con el paso de los años la televisión ha alterado nuestra forma de ver y de saber, y que los procesos de formación de conocimiento, identidad, valores estéticos e ideología han sido radicalmente alterados. Qué botón apretamos al cambiar de canal, pues, no es cualquier cosa. Como en los juegos macabramente educativos del niño Dexter, y al igual que en la publicidad que tan hábilmente crean Don Draper y los suyos, en la ficción audiovisual del siglo XXI ya no quedan gestos ni decisiones inocentes.

6. Referencias bibliográficas

- Alandete, D. (2009): “Las mujeres mandan detrás del mundo machista de *Mad Men*.” en *El País* 16 agosto, España. <www.elpais.com/articulo/revista/agosto/mujeres/mandan/detras/mundo/machista/Mad/men/elpepirdv/20090816elpepirdv_5/Tes>. Fecha consulta 14 octubre 2011.
- Amis, M. (2009): *El segundo avión. 11 de septiembre: 2001-2007*. Barcelona: Anagrama.
- Ayuso, R. (2008): “Las series alcanzan el brillo del cine.” en *El País* 21 julio, España. <www.elpais.com/articulo/sociedad/series/alcanzan/brillo/cine/elpepisoc/20080719elpepisoc_1/Tes>. Fecha consulta 30 septiembre 2011.
- Bigsby, C. (2006): “Introduction: What, then, is the American?”, en Christopher Bigsby (ed.). *The Cambridge Companion to Modern American Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-32.
- Cabezuelo Lorenzo, F. (2010): “*Mad Men* y la teoría del reflejo en el espejo: desvelando las claves del éxito.”, en VV.AA. *Guía de ‘Mad Men’. Reyes de la Avenida Madison*. Madrid: Capitán Swing, pp. 313-324.
- Cascajosa, C. (2010a): “‘Nuestro asesino en serie favorito’: la recepción de *Dexter*.”, en Patricia Trapero Llobera (ed.). *Dexter. Ética y estética de un asesino en serie*. Barcelona: Laertes, pp. 69-80.
- Cascajosa, C. (2010b): “Enmarcando *Mad Men*: elogio del contexto televisivo.”, en VV.AA. *Guía de ‘Mad Men’. Reyes de la Avenida Madison*. Madrid: Capitán Swing, pp. 11-20.
- Cascajosa, C. (2007): “Primeros apuntes: Pensando la televisión (norteamericana).”, en Concepción Cascajosa (ed.). *La caja lista: Televisión norteamericana de culto*. Barcelona: Laertes, pp. 19-32.
- Cascajosa, C. (2005): *Prime Time. Las mejores series de TV americanas de ‘CSI’ a ‘Los Soprano’*. Madrid: Calamar Ediciones.

- Coontz, S. (2010): "Why *Mad Men* Is TV's Most Feminist Show.", en *The Washington Post* 10 octubre, USA. <www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/10/08/AR2010100802662.html>. Fecha consulta 14 octubre 2011.
- Domínguez, M. y L. García (2010): "No es sólo ficción televisiva, no es sólo Historia, no es sólo moda: sólo es *Mad Men*.", en VV.AA. *Guía de 'Mad Men'. Reyes de la Avenida Madison*. Madrid: Capitán Swing, pp. 345-357.
- Faludi, S. (2009): *La pesadilla terrorista. Miedo y fantasía en Estados Unidos después del 11-S*. Barcelona: Anagrama.
- Faludi, S. (1991): *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*. Barcelona: Anagrama.
- França, M^a E. (2001): *La contribución de las series juveniles de televisión a la formación de la identidad en la adolescencia*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Gallo, I. (2008): "El imperio de las series.", en *El País* 8 enero, España. <www.elpais.com/articulo/Pantallas/imperio/series/elpepirtv/20080108elpirtv_1/Tes>. Fecha consulta 30 septiembre 2011.
- Gimeno, S. (2010): "*Mad Men* y el arte de la exactitud.", en VV.AA. *Guía de 'Mad Men'. Reyes de la Avenida Madison*. Madrid: Capitán Swing, pp. 299-312.
- Joyrich, L. (1996): *Re-viewing Reception. Television, Gender, and Postmodern Culture*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.
- Martínez de Albéniz, I. (2010): "*Mad Men*: el sueño americano *on the rocks*.", En VV.AA. *Guía de 'Mad Men'. Reyes de la Avenida Madison*. Madrid: Capitán Swing, pp. 289-298.
- McLean, J. (2009): *Kings of Madison Avenue. The Unofficial Guide to 'Mad Men'*. Toronto: ECW.
- Melnick, J. (2009): *9/11 Culture. America under Construction*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ortí, M. y M. A. Durán (2010): "Cuéntame otra vez... la década prodigiosa: *Mad Men* y el discreto encanto del realismo cínico.", en VV.AA. *Guía de 'Mad Men'. Reyes de la Avenida Madison*. Madrid: Capitán Swing, pp. 359-371.
- Schmid, D. (2010): "The Devil You Know: *Dexter* and the 'Goodness' of American Serial Killing.", en Douglas L. Howard (ed.). *Dexter. Investigating Cutting Edge Television*. Londres: I. B. Tauris, pp. 132-142.
- Simpson, D. (2006): *9/11. The Culture of Commemoration*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Smith, K. (2005): "Reframing Fantasy: September 11 and the Global Audience." En Geoff King (ed.). *The Spectacle of the Real. From Hollywood to Reality TV and Beyond*. Bristol y Portland: Intellect, pp. 59-70.

* El presente trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto I+D+i “Amenazas globales y miedos de la vida cotidiana en las dramaturgias audiovisuales contemporáneas: La representación de la realidad tras el 11-S”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (referencia FFI2011-25404).

7. NOTAS

ⁱ Otro trabajo académico reciente que establece, como hacemos aquí, conexiones entre *Dexter* y *Mad Men* es el artículo “Sutileza de la razón cínica: el lenguaje narrativo de *Mad Men*”, de Fernando Ángel Moreno (en VV.AA., *Guía de ‘Mad Men’. Reyes de la Avenida Madison*. Madrid: Capitán Swing, 2010, pp. 325-343). En la breve sección donde se relacionan estos dos textos televisivos, el autor habla de la construcción de simulacros identitarios por parte de los protagonistas masculinos (*Dexter* y *Don*), apoyándose en la teoría de Jean Baudrillard.

ⁱⁱ La figura del “vigilante” adquiere una nueva dimensión a la luz del asesinato selectivo de Osama Bin Laden en mayo de 2011. Sería interesante analizar en futuras investigaciones el perfil de protagonistas ambiguos como los de las series *24*, *The Wire* y la propia *Dexter* en relación con el discurso oficialista estadounidense en el que el fin justifica los medios dentro de la difusa e interminable Guerra contra el Terror.

ⁱⁱⁱ Para un análisis más detallado de esta cuestión, véase el capítulo “Ángeles, demonios y todo lo contrario. Representación, relevancia y (posible) recepción de los personajes femeninos en *Dexter*”, de Marta Fernández Morales, en Patricia Traperero Llobera (ed.). *Dexter. Ética y estética de un asesino en serie*. Barcelona: Laertes, 2010, pp. 151-181. Tanto en el presente trabajo como en el artículo de Fernández Morales, los términos “compensación” y “recuperación” se han adaptado a partir de su conceptualización en “Ideology and the Cultural Production of Gender”, de Michele Barrett (en Judith Newton y Deborah Rosenfelt (eds.). 1986. *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class, and Race in Literature and Culture*. Nueva York: Methuen, pp. 65-85).

^{iv} El artículo “No es sólo ficción televisiva, no es sólo Historia, no es sólo moda: sólo es *Mad Men*” establece también esta conexión entre los contextos históricos de los años cincuenta y los veinte; momentos de “borrón y cuenta nueva” tras los conflictos bélicos mundiales y en los que se construye un nuevo

relato individual y colectivo que no tiene por qué estar basado en la verdad. De esta forma, dicen las autoras, *Mad Men* “pone en juego conceptos como el de memoria o historia” (Domínguez y García, 2010: 345).

^v Véase McLean 2009 (pp. 94-99) para más información sobre este ejemplo de intertextualidad en la serie.