

# **Ponga una mujer en su vida: análisis desde la perspectiva de género de las ficciones de TVE “Mujeres” y “Con dos tacones” (2005-2006)**

*Put a Woman in Your Life:  
 An Analysis of the TVE Series  
 “Mujeres” and “Con dos  
 tacones” (2005-2006) from a  
 Gender Perspective*

**RESUMEN:**

La ficción seriada en España experimentó un importante impulso al final del primer lustro del siglo XXI, especialmente visible en la televisión pública estatal, coincidiendo con la llegada al gobierno del socialista José Luis Rodríguez Zapatero, muy comprometido con la igualdad de género. En la misma época, algunos dramas norteamericanos marcaron un hito en la representación femenina, proponiendo nuevas posibilidades para las mujeres, tal es el caso de *Sex and the City* o *Desperate Housewives*. En este texto se defiende la idea de que el año 2005, significativo en España por el número de producciones que se ruedan a petición del canal público, es un ejemplo del cruce de ambas variables, cuyo resultado sería una mayor presencia de perfiles femeninos protagónicos en la pequeña pantalla. El artículo elige dos series rodadas entonces, *Con dos tacones* y *Mujeres* y realiza un estudio sobre ficción televisiva y representación de género a partir de las aportaciones de la epistemología feminista. La (re)significación del drama norteamericano ofrecerá resultados dispares pues, si bien una de las series elegidas es una excepción positiva a la mayoría de ficciones con papeles femeninos, la otra sigue la corriente mayoritaria de producciones locales, aquellas que instrumentalizan la subjetividad femenina más como herramienta de ridiculización que como empoderamiento de las mujeres.

**Palabras clave:**

Ficción televisiva, televisión en España, género, feminismo, series de televisión.

**ABSTRACT:**

TV fiction in Spain experimented a great impulse in the first five years of the 21<sup>st</sup> century, something that was especially obvious in public television at the time when socialist José Luis Rodríguez Zapatero, strongly committed to the cause of equality, came to power. Around the same date, some U.S.-produced TV dramas marked a turning point in the representation of female characters, offering new possibilities for women, as was the case of *Sex and the City* or *Desperate Housewives*. This paper defends the thesis that the year 2005, particularly significant in Spain due to the number of series produced for the public TV channel, is an example of a meeting point between the two variables that results in a larger presence of women protagonists on the small screen. The focus is placed on two series shot in that period, "Con dos tacones" and "Mujeres", and it develops a study of TV fiction and gender representation based on the contributions of feminist epistemology. The (re)signification of U.S. dramas will offer uneven results: although one of the series chosen for the corpus is a positive exception in the midst of all the other fictional products with female protagonists, the other one follows the mainstream of local productions, those that instrumentalize female subjectivity more as a tool to ridicule than to empower women.

**Key words:**

TV fiction, TV in Spain, gender, feminism, TV series.

## Introducción<sup>1</sup>

Las investigaciones que se han interesado por la creación de sentido a partir de la recepción de productos culturales revelan que el consumo mediático es un instrumento para la negociación de construcciones *identitarias*. Muchas cuestiones importantes para los individuos como los códigos estéticos y éticos imperantes, los modelos de relaciones amorosas y sexuales, la idea sobre el éxito profesional o los roles en función del sexo están cada vez más mediatizadas por el cine, la televisión, Internet o la ficción popular (Capdevila, Tortajada y Araña, 2011: 69). No sólo se negocia la identidad individual, sino que los relatos audiovisuales proveen mecanismos que permiten la relación con grupos de iguales pues, con su aportación de valores, modelos, comportamientos y tendencias, favorece también las identidades de pertenencia. Toda la cultura popular ofrece lecturas sobre las instituciones y los espacios sociales, sobre prácticas colectivas o sobre los grupos, cuestiones todas ellas que justifican el interés académico (Chicharro, 2013: 12).

No obstante, es numerosa la bibliografía especializada que advierte que es frecuente la aparición de estereotipos en la mayoría de modelos mediáticos con los que nos identificamos. La noción de estereotipo se usa en psicología social para analizar la representación o la imagen de sí mismos/as y de los demás que hacen los miembros de una colectividad. Los estereotipos pueden definirse como categorías cognitivas que las personas emplean para codificar, almacenar y recuperar la información proveniente de sus interacciones con otros seres humanos (Hamilton y Troiler, 1986: 127). Se suelen relacionar con la inexactitud en la percepción de los estímulos sociales, el procesamiento equívoco, las generalizaciones excesivas, los patrones inapropiados de atribución y la racionalización de las actitudes prejuiciadas o de la conducta discriminatoria, entre otros (Brigham, 1971: 15). El estereotipo de género, por su parte, es la representación social del ideal masculino y femenino.

La preocupación sobre la relación entre los estereotipos de género y los discursos mediáticos es recurrente en los análisis e informes de instituciones supranacionales preocupadas por la igualdad entre mujeres y hombres. Así, la Plataforma de Acción de Beijing incluía en su capítulo J, el dedicado a los medios de comunicación, dos líneas estratégicas a seguir para mejorar el déficit de equidad de las mujeres.<sup>2</sup> La segunda de

---

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado en el ámbito del proyecto de investigación 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" (FFI2011-25404), Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España.

<sup>2</sup> La IV Conferencia Mundial sobre la Mujer se celebró en Beijing en septiembre de 1995. Las conferencias tenían como objetivo la elaboración de propuestas de actuación para garantizar los derechos y las oportunidades de hombres y mujeres. El rol de los medios de comunicación aparece en estos foros desde su primera edición (México, 1975). Desde Beijing no se ha vuelto a celebrar ninguna conferencia, aunque se revisa su Plataforma de Acción –documento de objetivos estratégicos firmado por 189 países– cada cinco años en Nueva York. En España, los Planes de Igualdad son los textos que incorporan las líneas sugeridas en la

ellas, recogida en los artículos 243 a 245, exigía a los estados el fomento de una imagen equilibrada y no estereotipada de las mujeres en los medios (VV.AA., 1999: 601). Ello quiere decir que, dada la influencia que las representaciones televisivas tienen en la conformación de identidades, tanto individuales como colectivas, la responsabilidad social inherente a los medios de masas debería impulsar la creación de historias y personajes que, en lugar de consolidar estereotipos sexistas, promuevan su erradicación.

En España, la producción de series de ficción está experimentando un impulso y éxito progresivos en este siglo. Terminado el primer lustro, se produciría una promoción de mujeres como protagonistas, especialmente en la emisora pública, que en 2005 rodaba cinco nuevos productos, cuatro de ellos protagonizados por féminas. Si bien tanto las televisiones públicas como las privadas habían ofrecido, en los años anteriores, algunos productos con protagonistas femeninas, nunca antes se habían rodado tal cantidad de series con mujeres en la misma temporada y en el mismo canal. De acuerdo con Palacio (2007: 76) este impulso tuvo que ver con la apuesta política de José Luis Rodríguez Zapatero, recién llegado a la Moncloa con una agenda muy marcada por la igualdad de género. El cambio también estaba relacionado con la influencia cada vez mayor de las series dramáticas norteamericanas que ya estaban ofreciendo unos productos de gran calidad que se han considerado como superiores al cine de Hollywood (Joyard, 2003: 12) y que se identifican con la expresión "la era del drama" (Longworth, 2000), consolidación de una época anterior –años ochenta y mediados de los noventa– que se había caracterizado por la producción de series dramáticas de calidad como respuesta a la saturación de formatos de realidad.

Otra cuestión significativa del periodo que nos ocupa es que entonces se firmaron algunas de las ficciones míticas protagonizadas por mujeres adultas. Si en 2004 terminaba *Sex and the City* (HBO, Darren Star, 1998-2004) tras la emisión de su capítulo 94, el mismo año se estrenaba *Desperate Housewives* (ABC, Marc Cherry, 2004-2012), cuyo éxito se mantendría hasta 2012. *Desperate Housewives* se programó en la misma franja horaria en la que se emitía *Sex and the City* y fue considerada desde algunos análisis como una continuación de sus aventuras (Tous, 2010: 164).

### Cuestiones metodológicas

El año 2005 es el más interesante para este trabajo, que se articula como un estudio sobre ficción televisiva y representación de género mediante el análisis de dos de esas series producidas en la televisión pública y a través de las aportaciones de la epistemología feminista. Se parte de un hecho: la producción local de series televisivas experimentó un auge, que incluía a mujeres en papeles de protagonistas, tras la llegada al gobierno de José Luis Zapatero en 2004. Sería la respuesta a un nuevo rumbo político en la sociedad española pero también resultado de la influencia de los dramas norteamericanos que, justo en esa época, ofrecían productos de enorme éxito, protagonizados por grupos de

mujeres y que rompían no sólo con la escasez de papeles femeninos en la ficción seriada sino con la calidad de dichos papeles, al depositar en ellas todo el peso narrativo. La aplicación de la perspectiva de género permitirá analizar las imágenes femeninas que provee un medio, el televisivo, con enorme potencial en la creación de imaginarios.

Se plantean dos objetivos: en primer lugar, descubrir si la producción local de ficción para televisión (concretamente la de TVE, a partir del estudio de *Mujeres* y *Con dos tacones*) incorpora o no la agenda de género que en ese momento marcaba la política nacional. El segundo objetivo se interesa por observar si las producciones locales están en sintonía con algunas de las cuestiones novedosas que, respecto al género, ofrecen las producciones norteamericanas de éxito en aquel momento.

La elección de *Con dos tacones* (TVE1, Marta González de la Vega, 2006) y *Mujeres* (La2, Félix Sabroso y Dunia Ayaso, 2006) se explica por varias razones. En primer lugar, porque ambas exhiben un protagonismo coral femenino y coinciden temporalmente con las series norteamericanas descritas lo que permite conjeturar una inspiración en aquellas, inspiración formalmente aceptada por la productora de *Mujeres*. Por otro lado, porque ninguna de ellas se puede calificar como "serie profesional", categoría que no obedece a los intereses de este trabajo y en la que sí estaría alguna de las que se rodaron en 2005 para el canal público de televisión. En tercer lugar, porque la edad de las protagonistas está en sintonía con las de las series norteamericanas y, al compartir su condición de género, pueden ser analizadas como propuestas de feminidad para sus públicos que, a partir de ellas, pueden negociar sus interpretaciones. Por último, porque interesa analizar hasta qué punto los intereses feministas que impulsaba la agenda de Zapatero se recogen o no en estas producciones, lo que permitiría afirmar que responden también a los textos programáticos de ámbito supranacional con los que los gobiernos se comprometieron a erradicar la desigualdad entre mujeres y hombres.

El texto analizará las dos ficciones elegidas mediante el análisis de género. Para ello se procederá a visionar la totalidad de capítulos de la única temporada de cada una de ellas, interpretando el visionado desde una perspectiva holística y no capítulo a capítulo.

### **Aproximación a la representación femenina en la ficción**

El análisis, como se ha dicho, se orientará a descubrir las variables que la crítica feminista ha definido como categorías del análisis de género: situación y posición de las mujeres respecto a los varones, roles de los personajes especialmente en función del binomio doméstico/público, utilización y (re)apropiación del espacio interior/exterior, aparición o no de la "feminidad normativa", relaciones de rivalidad/amistad entre féminas o existencia/ausencia de mecanismos de compensación respecto a la transgresión del rol genérico entre otras.

Hay que señalar, por otra parte, que la etiqueta de "serie femenina" con la que se acostumbra a denominar a estos dramas suele ser perjudicial. Aunque la etiqueta pueda

no corresponderse con la audiencia real, como ocurre con *Desperate Housewives*<sup>3</sup>, se espera que el público “tenga conocimientos y habilidades considerados tradicionalmente como femeninos” (Tous, 2010: 174). Para la crítica, con frecuencia se trata de productos superficiales. Son críticas emparentadas con las que recibieron las escritoras del siglo XIX o, ya en el siglo XX, géneros literarios considerados “femeninos” como el *chick lit* (Ryan, 2010: 80). Estos prejuicios impiden ver las cuestiones positivas que esconden. Han sido los *Cultural Studies* y los *Gender Studies*, casi en exclusiva, quienes se han interesado por su estudio académico. Lana F. Rakow advierte que ese “desprecio intelectual” impide ver que esos productos abordan problemas y tensiones reales de las mujeres. A esta situación ha contribuido la propia ceguera sobre las cuestiones de género que han tenido incluso los *Cultural Studies* ya que, de acuerdo con Rakow, el canon no ha incluido nombres de mujeres más que de forma excepcional y, además, el análisis social del poder tampoco ha tenido en cuenta las estructuras patriarcales, anulando el análisis feminista de la cultura popular. Para Rakow, se ha oscurecido la categoría que permitía analizar el dominio de lo masculino sobre lo femenino, de los varones y sus producciones sobre las mujeres y las suyas (Rakow, 2006: 200).

Con todo, es necesario aceptar que el problema de estas narrativas tan apoyadas en la subjetividad de género es el uso de estereotipos que, en muchas ocasiones, no sirven para denunciar la desigualdad sino para consolidar la falta de equidad, los tabúes o los prejuicios por razón de sexo. Ello explica que, en muchas ocasiones, pasen inadvertidas otras cuestiones como la inteligencia de diálogos cargados de información sobre socialización, la crítica al sistema social sexista o el punto de vista femenino, denostado y criticado –por sentimental– en la literatura canónica y por consiguiente en la ficción. La perspectiva mayoritaria, nublada por los prejuicios de género, considera irrelevantes las cuestiones de la socialización diferencial. En este orden de cosas, parece existir consenso en el hecho de que sus narrativas suelen incluir el “efecto Rebeca” (Santaulària, 2005: 145), esto es, el precio que las protagonistas deben “pagar” por su independencia. Mediante mecanismos de compensación, el discurso –que revela así su tinte patriarcal– deja claro que la libertad femenina tiene límites. Estos límites son muy visibles, por ejemplo, en los personajes independientes y con perfil profesional pero obsesionados por encontrar el amor según cierto ideal romántico como ocurre con *Ally MacBeal* (Fox, David E. Kelley, 1997-2002). Los castigos para las “rebeldes” son sutiles o no, pero existen, tal y como sucede con Samantha, que enferma de cáncer en la última temporada de *Sex and the City* o Lynette, que lo sufre a partir de la tercera en *Desperate Housewives* (Fernández, 2009: 670-691; Gordillo, 2007: 188; Menéndez, 2008: 106; Red2Red, 2007: 95). Veamos en los epígrafes siguientes estas ideas aplicadas a las series rodadas en 2005 para la televisión pública, *Con dos tacones* y *Mujeres*.

---

<sup>3</sup> Algo inédito hasta entonces en series protagonizadas por mujeres sería que su éxito de audiencia incluía público masculino. *Desperate Housewives* fue la serie más vista los domingos por la audiencia de ambos sexos de entre 18 y 49 años en Estados Unidos.

## Televisión y sociedad en España a partir del primer lustro del siglo XXI

En abril de 2004 comenzaba en España la VIII Legislatura de la Democracia, presidida por el socialista José Luis Rodríguez Zapatero. El nuevo presidente del Gobierno se significó en su primer mandato por el compromiso con la igualdad y los derechos sociales. Zapatero, político que se ha definido a menudo como feminista,<sup>4</sup> tras configurar el primer Ejecutivo paritario de la historia de España, prometió que su primera ley se dedicaría a proteger a las mujeres víctimas de violencia –en España, el año anterior, 71 mujeres habían sido asesinadas por sus parejas o ex parejas–. Fue la conocida popularmente como “ley integral”.<sup>5</sup> Su primer mandato se caracterizó, no sin crítica u oposición desde determinados sectores de la sociedad, por la aprobación de otras medidas progresistas, como la posibilidad de matrimonio entre personas del mismo sexo o el “divorcio exprés”, viable a los tres meses del matrimonio, sin separación previa y sin alegar motivos.<sup>6</sup> Asimismo, sería aprobada la “ley de dependencia”, con el objetivo de crear el cuarto pilar del Estado del Bienestar, junto a la educación pública, la sanidad gratuita y las pensiones y la “ley de igualdad” que, entre otras cuestiones, obligó a elaborar listas electorales paritarias y amplió el permiso de paternidad de los progenitores.<sup>7</sup> Otras leyes no exentas de polémica serían la reforma de la ley de la interrupción del embarazo,<sup>8</sup> que pasaba de una ley de supuestos a otra de plazos, entendiendo el aborto como un derecho de las mujeres y por tanto libre hasta la semana 14, y la “ley de memoria histórica”, que recogía un reconocimiento a todas las víctimas de la Guerra Civil y la Dictadura y que algunos sectores políticos –como el Partido Popular, entonces el principal partido de la oposición– consideraron como una traición al “espíritu de la transición”<sup>9</sup>.

Respecto a los medios de comunicación en España, Zapatero también dejaría su impronta. Tras su llegada al gobierno y como relata Palacio (2007: 74), eligió a Carmen Caffarel como directora general del Ente Público Radio Televisión Española (RTVE), una mujer del mundo universitario y no del político. En TVE existían dos canales de televisión (TVE1 y La2), el primero de ellos líder de audiencia y el segundo entendido como un canal de calidad y por ello con menos presión respecto a sus audiencias. Con Caffarel, se asume que termina la “televisión de partido”, especialmente tras la condena de un tribunal a TVE1 por manipulación informativa en 2002, hecho sin precedentes que demostraba la utilización partidista de la televisión pública por los sucesivos gobiernos.

---

<sup>4</sup> Rodríguez Zapatero sigue definiéndose como tal. Durante su participación en un foro sobre Igualdad celebrado en el marco de la Conferencia Política del PSOE (noviembre de 2013), aseguro que “no se puede ser socialista sin ser también feminista”.

<sup>5</sup> Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género.

<sup>6</sup> Ley 13/2005, de 1 de julio, por la que se modifica el Código Civil en materia de derecho a contraer matrimonio y Ley 15/2005, de 8 de julio, por la que se modifican el Código Civil y la Ley de Enjuiciamiento Civil en materia de separación y divorcio.

<sup>7</sup> Ley 39/2006, de 14 de diciembre, de Promoción de la Autonomía Personal y Atención a las personas en situación de dependencia y Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la Igualdad Efectiva de mujeres y hombres.

<sup>8</sup> Ley Orgánica 2/2010 de Salud Sexual y Reproductiva y de la Interrupción voluntaria del embarazo.

<sup>9</sup> Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura. Con la expresión “Espíritu de la Transición” se hace referencia al pacto que permitió salir de forma pacífica de la Dictadura de Franco para llegar a la Constitución de 1978.

Bajo su dirección, la televisión pública estatal se dotó de mecanismos para asegurar la independencia informativa, lo que colocó a sus espacios de información entre los más vistos y mejor valorados durante varios años. TVE inició un proceso de reflexión sobre el modelo a seguir por una televisión pública. Para ello, se convocó a un "Comité de sabios" cuyos primeros resultados sobre análisis de la programación se publicaron en verano de 2005. Hacía especial énfasis en el cambio en la producción de contenidos y en la necesidad de mejorar los índices de audiencia.

De acuerdo con Palacio (2007: 75) y con Smith (2006: 158), el cambio informativo dado bajo lo que ambos denominan como "el gobierno más de izquierdas" de la reciente historia de España, también se pudo percibir en los formatos de ficción que, en un primer momento, experimentarían un gran impulso. El año 2005 sería paradigmático porque se ruedan cinco nuevas ficciones. Palacio explica que la mayoría de series rodadas en la "televisión de Zapatero" (Palacio, 2007: 76), eligen como protagonistas principales a mujeres. Para este autor no es casualidad esta elección, que viene a terminar con la habitual invisibilidad del protagonismo femenino en las producciones audiovisuales, sino un efecto de un momento histórico en el que el gobierno español está "a la vanguardia europea de las políticas paritarias y de discriminación positiva, esforzándose en promulgar leyes a favor de la igualdad entre géneros" (Palacio, 2007: 76). Esta tendencia se extendería, incluso, a la programación de otros canales, de titularidad privada, como Antena 3 o Cuatro. Las productoras habrían sido animadas a crear ficciones que se interesaran por la vida femenina, a través de sus empleos, su vida social o amorosa; mujeres que fueran activas y no dependientes de los varones (Palacio, 2007: 77)<sup>10</sup>. Para Galán es evidente que estos nuevos títulos "conducen con las nuevas medidas adoptadas por el Gobierno para fomentar y favorecer la igualdad de género a través de los medios de comunicación" (2007: 46).

La época está marcada también por la fragmentación televisiva, con la llegada de dos nuevas cadenas estatales, de emisión en abierto y titularidad privada, que se estrenan en 2005 (Cuatro) y 2006 (La Sexta). En cuanto a la producción de ficción –y junto a la competencia que supusieron los formatos de telerrealidad–, parece haber consenso en que experimentaría un crecimiento espectacular y un gran éxito a partir de mediados de los años noventa (Diego, 2010: 84). Este éxito se apoyaría, sobre todo, en el descubrimiento del *dramedia* como formato (Carrasco, 2010: 193) y con el cambio en las formas de producir, cada vez más próximas al modelo norteamericano (Gallego, 2013: 30)<sup>11</sup>. Las producciones españolas se van alejando poco a poco de los modelos tradicionales, caracterizados muchas veces por su origen literario, por la realización bajo estándares cinematográficos o por los altos presupuestos mientras los públicos empezaron a decantarse por temáticas más contemporáneas (Gómez, 2007: 8).

<sup>10</sup> La petición expresa de crear un producto de ficción con mujeres como protagonistas fue reconocida por Ayaso y Sabroso en una entrevista que tuvieron con la autora del presente texto en otoño de 2013.

<sup>11</sup> La producción de series de televisión españolas hoy ocupa el quinto puesto mundial en exportación según un estudio realizado por la consultora británica The Wit dado a conocer en marzo de 2014. La ficción local sería hoy una de las más relevantes a nivel mundial y una de las más adaptadas en otros territorios, a pesar de problemas de formato como la extensa duración –el formato estándar en España es de 70 minutos– que hace más difícil la venta internacional.

No obstante, el triunfo de la producción en sentido global no puede obviar la alta tasa de fracasos. En 2005 solo el 20% de las series se consolidaban (Gómez, 2007: 11). Con todo, son positivas las cifras de audiencia pues en la temporada 2005-2006, las series de ficción supusieron un 5,9% de la audiencia agregada de las cadenas, mientras que su tiempo de emisión supuso solo un 2,7% del total (Academia de las Artes y las Ciencias de Televisión, 2010: 174).

### Cambios en la representación de las mujeres

Si nos fijamos en las protagonistas de ficción en el periodo que nos interesa, veremos que dos grandes referencias se tornan inevitables. La primera de ellas es *Sex and the City*, probablemente la más mítica de todas las series protagonizadas por mujeres en el cambio de siglo y también la más criticada; defendida y denostada a partes iguales por quienes la descodifican a partir de principios del feminismo y por quienes consideran que no contiene lecturas positivas para las mujeres. Los guiones de esta obra no se interesaron, como era habitual, por cuestiones domésticas o familiares, sino que pusieron el foco en las relaciones sociales y el ocio. Asimismo, el empleo para estas mujeres es una fuente de satisfacción y no un elemento de tensión. Según la experta Charlotte Blum, el creador de *Sex and the City* –Darren Star– ofreció a sus protagonistas la libertad, algo que no había podido hacer en producciones anteriores como *Beverly Hills 90210* (Fox, 1990-2000) o *Melrose Place* (Fox, 1992-1999). De ahí que sean mujeres que eligen “el placer y el poder” (Blum, 2011: 116). Según esta autora, un “viento de feminismo” soplaría en la Gran Manzana, terminando con heroínas frustradas y dando espacio a las tribulaciones de cuatro compañeras que deciden sobre su vida, que cuentan con un guardarropa digno de un estilista y que disfrutan de una sexualidad autónoma (Blum, 2011: 117).

Ya se ha dicho que muchas personas han querido ver en *Desperate Housewives* una continuación de *Sex and the City*. Las dos cuestionan las ideas patriarcales de la familia y el amor, los hombres no suelen ser los protagonistas brillantes e inteligentes al uso, el matrimonio y la maternidad aparecen como algo aburrido o poco edificante y la caracterización de los personajes femeninos supera la tradicional dualidad entre la posibilidad de promover la “mística de la feminidad” o bien su ridiculización.<sup>12</sup> Por otro lado, ambas proponen un discurso atravesado por la ambigüedad pues, de acuerdo con Marcucci, *Desperate Housewives* es una serie al tiempo conservadora y al tiempo progresista, en la que pueden encontrarse tanto el feminismo como la misoginia (Marcucci, 2012: 29-76). Esta serie dramática tiene la virtud de ofrecer la tensión que sienten muchas mujeres contemporáneas: entre lo que quieren y lo que la sociedad espera de ellas pues señala la escisión entre la educación recibida –ser una buena madre

---

<sup>12</sup> *La mística de la feminidad* (Friedan, 1974) es un libro clásico del análisis feminista, en el que Betty Friedan describió el papel que se asignaba a las mujeres a partir de un movimiento ideológico que (re)definía la identidad femenina. La obra se publicó en 1963 en Norteamérica. La imagen a la que las mujeres intentaban responder fue denominada por Friedan como la *mística de la feminidad*, una imagen que provocaba disonancia y angustia en las mujeres y que la autora llamó *el problema que no tiene nombre*.

y ama de casa– y el deseo de ser alguien desde el punto de vista profesional. Si hasta el cambio de siglo la televisión había presentado un perfil profesional muy rotundo (Ally MacBeal, Murphy Brown) eso tuvo otra consecuencia: la pérdida de referentes en el mundo privado. De ahí que podamos observar en el personaje de Lynette Scavo el sentimiento de culpabilidad de las mujeres con empleo mientras Bree van de Kamp llega casi a la locura en su obsesión por construir una familia perfecta.

### **Pisando demasiado fuerte o el fracaso de “Con dos tacones”**

La apuesta de BocaBoca, una de las productoras más importantes en España, se emitió entre el 23 de marzo y el 26 junio de 2006 a través de TVE1, que la programó la misma tarde-noche que emitía *Desperate Housewives*, sin duda para aprovecharse del éxito de audiencia del que gozaba la serie norteamericana y quizá apoyándose en la supuesta compatibilidad de dos productos cuyo nexo era el protagonismo coral femenino. La creadora fue la actriz y guionista canaria Marta González de la Vega, popular por sus guiones en espectáculos de éxito como *El club de la comedia* o *5mujeres.com*. En la promoción realizada por la cadena estatal, la ficción se anunciaba como “La serie que acaba con los tópicos sobre hombres y mujeres”, una propuesta sobre “cinco mujeres que pisan fuerte” y que, insistían en el folleto promocional, no estaba destinada solo a audiencias femeninas (TVE, 2006: 1-2). La promoción de la cadena no era del todo sincrónica con la efectuada por BocaBoca pues desde allí argumentaban, sin ambages, que se apoyaba en “la guerra de sexos”. Así, la distancia con la producción norteamericana se podía encontrar desde su propia génesis. Según la productora “no es una serie de mujeres para mujeres; esta serie es para ellas y ellos [...] El pilar fundamental de la serie es la guerra de sexos” (BocaBoca, 2006).

BocaBoca, por consiguiente, se instala en la comedia para proponer el uso de la manida guerra de sexos como línea narrativa, un argumento sobado y generalmente sexista que probablemente explica unos guiones nada originales, aunque con mucho desenfado y humor, que además presentaban problemas de tipo formal, básicamente en relación al ritmo audiovisual y las tramas narrativas. Y lo hace desde el propio título, que evoca una frase de uso muy común y tintes sexistas: *Con dos cojones* (Palacio, 2007: 77). La falta de audiencia –la media de cuota de pantalla estuvo en torno al 11%– hizo que su retirada fuera temprana, sin llegar a concluir la primera temporada y emitiéndose solo once capítulos. El fracaso de la emisión no fue impedimento para su nominación en varias categorías al 46 Festival de Televisión de Monreale.

Encajados en clichés, todos los personajes responden a algún tópico según la información promocional de TVE1 (2006: 2-3) a pesar de la afirmación sobre el fin de éstos. La información publicada por el canal recoge textualmente estas características: el papel principal es el de Cristina (interpretada por Lorena Berdún), la “irónica” psicóloga con gran control emocional pero que “no sabe resistirse a los hombres casados”. Carmen (interpretada por Rosario Pardo) es la “ex maruja”, una señora de su casa, obsesionada con la limpieza que acaba compartiendo piso con su psicóloga –Cristina– justamente

cuando se entera de que tiene una aventura con su marido. Malena (interpretada por Mónica Cervera) es la “flipada”, una mujer con poco bagaje intelectual a la que todo le sale mal. Mónica (interpretada por Raquel Meroño) es la “cuadriculada”, una ejecutiva agresiva obsesionada por controlarlo todo y que reniega de la feminidad. Finalmente, Laura (interpretada por Raquel Infante) es la “moderna” y “liberal” que mantiene relaciones amorosas como más de un hombre a la vez.

Cap.	Título	Fecha	Audiencia	Share
1.11	Verde que te pongo verde	13/06/2006; 22:00h. (martes)	1.356.000	7,9%
1.10	Lo que no sabe nadie	06/06/2006; 22:00h. (martes)	1.629.000	9,6%
1.09	Nanas sin cebolla	30/05/2006; 22:00h. (martes)	1.700.000	9,7%
1.08	Cortar por lo sano	23/05/2006; 22:00h. (martes)	1.874.000	10,8%
1.07	Alabaré a mi señor	16/05/2006; 22:00h. (martes)	1.885.000	11,1%
1.06	Los “Exes”: esos seres...	09/05/2006; 22:00h. (martes)	1.901.000	10,4%
1.05	¿Estamos locos, o qué?	02/05/2006; 22:00h. (martes)	1.792.000	10,0%
1.04	El amor en tiempos de Internet	25/04/2006; 22:00h. (martes)	1.691.000	11,9%
1.03	Una pitonisa en casa	18/04/2006; 22:00h. (martes)	1.526.000	10,7%
1.02	Las normas no van con ellas	31/03/2006; 22:00h. (viernes)	1.917.000	13,7%
1.01	Mujer tenías que ser	23/03/2006; 22:00h. (jueves)	2.641.000	19,2%

**Tabla nº1.** Audiencia de “Con dos tacones” (TVE). Fuente: FórmulaTv.

Una de las actrices principales era la psicóloga Lorena Berdún, que se estrenaba en el oficio pero que era famosa por haber conducido diversos programas de educación sexual, entre ellos *Dos rombos*, todo un éxito que había ofrecido poco antes la cadena pública. El tirón de Berdún, junto a un elenco de actrices relativamente populares, no fue suficiente para alcanzar el éxito.

Ya el episodio piloto demuestra la influencia de *Sex and the City*. Desde el *opening*, que utiliza una imagen de las cinco mujeres caminando del brazo que evoca sin lugar a dudas una de las señas de identidad de la serie norteamericana, hasta la secuencia en que Malena está con sus amigas desayunando en una cafetería, hablando de cuestiones amorosas. No parece casualidad que Zapatero sea citado expresamente en este capítulo, en dos ocasiones, una de ellas haciendo referencia al famoso “talante” que caracterizaba al político. Incluso es posible encontrar algún guiño al PSOE, mediante el personaje de Manuel Jiménez, candidato a la alcaldía de Madrid en la ficción; la mención a los mini-pisos de los que habló la ministra Trujillo (1.3) o incluso el matrimonio

entre personas del mismo sexo cuando un personaje critica a los gays: “la culpa es del PSOE, por permitir que se casen” (1.3).<sup>13</sup>

Si la serie pretendía aprovecharse del tirón de *Desperate Housewives*, al emitirse inmediatamente después de aquella, probablemente le perjudicó más que le ayudó el lugar de la parrilla en que fue ubicada. Porque, tras la excelente serie norteamericana protagonizada por un elenco plural de mujeres distintas entre sí y elaborada con guiones de altísima calidad, la ficción española ofrecía un repertorio bastante chabacano de clichés y humor fácil, además de un insoportable sexismo que demostraba que, más que una serie para reírse sobre sí mismas, era una serie que se reía de las propias mujeres (y también de los hombres).

Más allá de sus dificultades narrativas, el mayor problema de *Con dos Tacones* es la estereotipia de género llevada a la exageración, algo que no era novedad en la producción española.<sup>14</sup> Esas mujeres que rivalizan y pelean, que se “roban” las parejas o se engañan entre sí o a otros, no tienen nada en común con las mujeres independientes de las series norteamericanas en las que, además, se produce una celebración de la amistad femenina. La serie española nos ofrece personajes que gritan a menudo y por cualquier razón, mujeres permanentemente irritadas o incluso al borde de la histeria. Algunas responden a rancios estereotipos españoles, como el de la “maruja” que encarna Carmen; la mujer obsesionada con las relaciones sentimentales hasta el punto del ridículo, como es el caso de Malena; la ejecutiva-agresiva supuestamente fálica y que resulta inverosímil; el personaje llega a decir “pongo mucha atención en no parecer una Barbie” (1.1) o el perfil manipulador –y supuestamente liberal de Laura–, que tiene dos novios al mismo tiempo, mantiene sexo con su jefe e incluso establece tríos con toda normalidad.

Estos personajes parecen no ser felices nunca y proponen una lectura de las mujeres como seres de los que nadie puede fiarse, menos aún las propias mujeres. Tanto las protagonistas como el resto de mujeres aparecen como incompetentes laboral y sentimentalmente, algo que ya nos demuestra la escena que abre el piloto de forma irónica, al situar a las cinco ante la “difícil” elección de menú en un restaurante. La rivalidad es muy visible en muchos episodios, un instrumento totalmente patriarcal y sexista que hace imposible rescatar una lectura feminista. Aunque es innegable que la parodia y la exageración funcionan bien, sobre todo para el humor, la insistencia en elegir esos perfiles femeninos una vez más revela cierta escasez de miras e, incluso, la torpeza para

---

<sup>13</sup> La candidata a la alcaldía de Madrid en 2003 por el PSOE fue Trinidad Jiménez, que se enfrentó a Alberto Ruiz-Gallardón, el candidato del PP que finalmente ganaría la batalla en las urnas. La campaña electoral fue muy comentada por cuestiones de género, debido a la retirada de los carteles electorales de Jiménez, tras considerar el PSOE que la imagen que ofrecía –con una chaqueta de cuero– era “demasiado sexy”. La creación de “minipisos” fue una idea muy criticada de la Ministra de Vivienda, María Antonia Trujillo, que en 2005 lo planteó como una solución habitacional para jóvenes.

<sup>14</sup> Sirva como ejemplo la contemporánea *Fuera de control* (TVE, Pablo Barrera, 2006), que recibió la queja de agrupaciones de mujeres periodistas por ofrecer una imagen lamentable de las profesionales y una narrativa machista y violenta con las mujeres. En la producción de televisión privada, un ejemplo de esa estereotipia femenina lo encontramos en otra serie contemporánea y que todavía sigue en cartel, la exitosa *Aída* (Tele5, Nacho G. Velilla, 2005-Actualidad), *spin-off* de *Siete vidas* (Tele 5, Nacho G. Velilla, 1999-2006).

interpretar nuevos modelos, más emancipadores y desde un enfoque positivo, lo que sí propone la ficción norteamericana en los ejemplos elegidos.

### Convertir el barrio en un lugar excepcional: “Mujeres”

La ficción seriada *Mujeres* fue un proyecto de El Deseo –la productora de los hermanos Agustín y Pedro Almodóvar– y Mediapro. En la promoción de esta serie de trece capítulos sus productores argumentaron que se trataba de un “culebrón con conciencia social”. Encargada por la televisión estatal para emitirla en la primera cadena, una vez rodada se consideró demasiado arriesgada y a punto estuvo de no estrenarse nunca. Tras más de un año en el cajón, finalmente se estrenó en La2, en horario *prime time*, el 19 de septiembre de 2006. Sus guionistas, también canarios –como Marta González de la Vega–, fueron Félix Sabroso y Dunia Ayaso, cineastas muy populares por filmes como *Perdona bonita pero Lucas me quería a mi* (1996) o *¡Descongélate!* (2003)<sup>15</sup>. Dotada de una gran calidad técnica, fue rodada en cine, con secuencias en exteriores y banda sonora original. Cuando se editó en DVD, la productora incluyó el siguiente *claim*: “La respuesta mediterránea a *Mujeres desesperadas*”, asumiendo así la inspiración o deseo de emulación frente a *Desperate Housewives*<sup>16</sup>.

Cap.	Título	Fecha	Audiencia	Share
1.13	Las fiestas del barrio	11/12/2006; 22:30h. (lunes)	1.006.000	5,5%
1.12	Irene continúa con su relación	04/12/2006; 22:30h. (lunes)	946.000	5,3%
1.11	La accidentada boda de...	27/11/2006; 22:30h. (lunes)	1.018.000	5,7%
1.10	¿Se acabaron los secretos?	20/11/2006; 22:30h. (lunes)	978.000	5,5%
1.05	Pasado oculto	16/10/2006; 22:30h. (lunes)	811.000	4,5%
1.04	Irene rodeada de problemas	09/10/2006; 22:30h. (lunes)	1.001.000	5,8%
1.03	Primeras citas de Magda	02/10/2006; 22:30h. (lunes)	1.000.000	5,8%
1.02	Irene investiga	25/09/2006; 22:30h. (lunes)	857.000	5,0%
1.01	Irene	18/09/2006; 22:30h. (lunes)	1.140.000	6,8%

**Tabla nº2.** Audiencia de “Mujeres” (TVE). Fuente: FórmulaTv.

<sup>15</sup> Sabroso y Ayaso, en sus inicios, se significaron por comedias esperpénticas interesadas por el mundo gay, ambientadas en el barrio y con estética pop. De ahí que se les acusara de hacer comedias *petardas*, de seguir la estela de Almodóvar y de frivolidad. Los elementos comunes al universo almodovariano son muy evidentes en *Mujeres*, de ahí que Manuel Palacio (2007: 82) señale que comparten cierta mirada sobre España. Aunque la producción de *Mujeres* corrió a cargo de El Deseo, lo cierto es que Almodóvar no intervino en el proceso creativo. Sobre los nexos con el cine de Almodóvar puede profundizarse en Menéndez (2010).

<sup>16</sup> *Desperate Housewives* fue emitida en España con el título de *Mujeres desesperadas*, modificando así su original sentido, que diferenciaba claramente entre mujeres en general y amas de casa.

Contó con una media de un millón de espectadores/as (véase Tabla 2), un 5,5% de *share*, porcentaje superior a la media del canal, a pesar de competir en la misma franja horaria que otros productos muy consolidados. Debido a su éxito, volvió a emitirse la medianoche de los domingos, en la primera cadena, en abril de 2007. Al contrario de lo sucedido en el caso de *Con dos tacones*, no fue retirada por fracaso, sino que terminó porque había sido concebida como una serie de una sola temporada. El apoyo del público fue respaldado también por la crítica: recibió múltiples premios y se exportó a otros países.<sup>17</sup> El casting de las actrices se inclinó por intérpretes desconocidas para el gran público.

*Mujeres* está protagonizada por cuatro féminas de la misma familia obligadas a entenderse a pesar de pertenecer a tres generaciones distintas. La protagonista es Irene (interpretada por Chiqui Fernández), una mujer de 46 años, viuda, que debe lidiar con dos hijas problemáticas y una madre con principios de demencia senil. Además, trabaja en el negocio familiar, una cafetería-panadería que es el punto de encuentro del resto de personajes. Sus hijas son muy diferentes y por ello algo incompatibles. Julia (interpretada por Carmen Ruiz) acaba de separarse de su novio, quien ha descubierto que es homosexual. Necesita encontrar un empleo pero el amor/obsesión que sigue sintiendo hacia su ex pareja nubla todos sus proyectos, apareciendo como una mujer extraviada y egoísta. Su hermana pequeña, Magda (interpretada por Inma Cuevas), apenas ha salido de la adolescencia y su problema de obesidad condiciona su identidad y sus relaciones sociales. Desde la acusación –“gorda de mierda”– que ella misma se inflige en el episodio piloto, la audiencia comprende su falta de autoestima y sus complejos corporales. Palmira (interpretada por Teresa Lozano), la abuela con demencia senil, con frecuencia parece aprovecharse de su situación para imponer sus caprichos aunque otras veces es capaz de infundir razón en alguna crisis.

Junto a ellas, no son menos importantes otras mujeres que rodean la vida cotidiana: Belinda (interpretada por Marilyn Torres), la chica inmigrante que trabaja en la panadería o Susana (interpretada por Gracia Olayo), amiga de Irene que se aferra a la juventud perdida y que permite al público reflexionar sobre un problema tan grave como es la violencia de género. La asistente social del barrio, Mariana (interpretada por Malena Gutiérrez), es otro personaje interesante que introduce temáticas de orden social e impulsa la amistad y solidaridad femeninas, variables que construye toda la serie de forma innegable. Habitantes de un barrio madrileño –es novedosa la elección de mujeres de las clases populares (Palacio, 2007: 77)–, la serie combina el realismo con la comedia, al tiempo que pone en conexión el pasado cultural y las tradiciones artísticas, la familia, el espacio del hogar y el espacio público (re)definido aquí como femenino (Palacio, 2007: 82).

---

<sup>17</sup> *Mujeres* ha recibido premios como el Fotogramas de Plata a la mejor actriz protagonista; cuatro Premios de la Unión de Actores (mejor actriz protagonista, mejor actriz de reparto, mejor actor de reparto, mejor actriz secundaria) y fue nominada a la mejor serie de TV europea en los Premios Europeos de Televisión. Inmediatamente después de su emisión fue comprada por la RAI italiana.

Desde el punto de vista estético, son mujeres normales, con cuerpos no canónicos, con sobrepeso y arrugas, lo que supone una novedad en la ficción televisiva. Se trata de mujeres corrientes y de clase trabajadora: vestidas con ropa barata, a veces poco favorecedora; luciendo cierto estilo de barriada en algunas mujeres que se resisten a envejecer. No existe glamour en *Mujeres*. No hay sofisticación. El gran mérito es, sin duda, situar con dignidad a mujeres contemporáneas (de todas las edades) que no responden al modelo dominante de fantasía cinematográfica. De hecho, la seducción aparece como algo pedestre, a veces con un punto patético, muy alejada de la fantasía romántica e idealizada que recorre el cine y la televisión.

Los recursos que Almodóvar ha convertido en seña de identidad de su cine se pueden descubrir, más o menos explícitamente, en *Mujeres* –como sucede en otras obras de Sabroso y Ayaso–, especialmente en el protagonismo de perfiles femeninos que deben sobrevivir ante la adversidad. Pero no sólo existe un protagonismo coral de mujeres, urbanas, de barrio y con enorme fuerza emocional, sino que también da espacio a otros personajes recurrentes en la obra del manchego como los gays, los personajes marginales o las personalidades excesivas. Igual que Almodóvar en su cine, en la serie no se juzga a las personas y los valores morales tradicionales no funcionan: tan dignos son los personajes socialmente canónicos como otros seres periféricos. Los desplazados sociales no tienen por qué ser malvados y tampoco existe una relación directa entre la gente “aparentemente normal” y la bondad. Todos y todas aparecen en el guión sin que se cuestione éticamente su proceder o las capacidades de las que disponen: el ligón hortera del taller mecánico, el drogadicto del barrio, la exuberante camarera mulata, la ultraconservadora directora de una revista, el inmigrante irregular, el discapacitado sexualmente atractivo o la vecina cotilla (Menéndez, 2010).

No sólo se trata de un elenco subalterno situado en el centro sin cuestionamientos sino que la propia ficción asume un punto de vista ciertamente poco correcto políticamente para un guión *mainstream*: no se discute el consumo de drogas, simplemente se muestra; no se cuestiona la legitimidad de un matrimonio de conveniencia, sencillamente se elige; no se critica la incapacidad para obtener un empleo, sino que aparece sin más... el conjunto de los perfiles protagónicos revela, en conjunto, una ideología claramente alternativa, progresista, que incluye, muy especialmente, el empoderamiento de las mujeres.

Esta ficción retrata la vida cotidiana, al tiempo que subvierte los roles de género. La maternidad entregada de Irene aparece como necesaria y positiva, pero sin negar las dificultades de la dependencia, el cansancio o la ausencia de reconocimiento por el trabajo diario en el hogar. Irene es una mujer que, a pesar de los problemas, nunca se lamenta de su suerte; es el pilar de todas las demás. En *Mujeres* no hay mística femenina. Lo único que observamos es la realidad: felicidad y afecto, pero también cansancio, anonimato o desesperación. Las protagonistas de *Mujeres*, objetivamente, disponen de motivos para estar auténticamente irritadas y enfadadas por lo gris de sus existencias y por la escasez de oportunidades. Pero lo cierto es que sobreviven con humor, pragmatismo y a veces resignación.

A pesar de algunas concesiones, la mayoría de situaciones que viven las protagonistas de *Mujeres* son una afirmación de su propia visión del mundo, no de la construcción estereotípica patriarcal (Menéndez, 2010: 165). *Mujeres* es una historia de superación dentro de la vulgaridad que nunca ridiculiza a las protagonistas pues las eleva por encima de la gris existencia. Relato agrisulce, fulminaba muchos estereotipos sobre las amas de casa –salvando las distancias y diferencias, en esta cuestión estaría en sintonía con *Desperate Housewives*– y sobre las mujeres de barrio, abandonando cualquier representación prototípica. De ahí la lectura positiva que puede realizarse desde la perspectiva de género.

## Conclusiones

La primera legislatura de Rodríguez Zapatero se significó por una agenda social y comprometida con los derechos de las mujeres que la televisión pública –e incluso la privada– intentaría emular en sus producciones de ficción. Es un hecho que el año 2005 ofrece resultados incontestables por el número de producciones que se llevan adelante con protagonismos femeninos. Si, además, ponemos en relación estas nuevas series con las que entonces se exhibían en Estados Unidos, podemos observar cierta influencia de perfiles protagónicos y narrativas de la ficción norteamericana en la doméstica.

Sin embargo, el análisis de género demuestra que la cantidad de personajes femeninos no es sinónimo de ruptura de la estereotipia de género ni de guiones arriesgados y/o creativos en lo que concierne a las mujeres. Si el objetivo del gobierno socialista era mejorar la situación y posición de éstas en la sociedad –incluyendo la producción televisiva–, los guiones no siempre han entendido cual es el camino correcto. Por otro lado, si los dramas norteamericanos habían dado un paso adelante para romper con la estereotipia más común y, sobre todo, con la invisibilidad femenina en series míticas como *Sex and the City* o *Desperate Housewives*, su influencia apenas supera la elección de un elenco de mujeres en el caso de las producciones locales. Esto es visible en algunas de las series que se ruedan en 2005 para la televisión pública, como *Fuera de Control* o *Con dos tacones*, siendo *Mujeres* la única excepción a la norma.

Las series elegidas en este artículo son paradigmáticas de dos cuestiones diferentes: la reproducción acrítica del sexismo bajo un falso paraguas de progresía por una parte y la ruptura total de estereotipos desde una posición marginal por la otra. La primera de ellas, *Con dos tacones*, es un ejemplo más de una ficción recorrida por los prejuicios e incluso la misoginia, productos que eluden la dignidad femenina con la excusa del humor. Ofrecen una representación de las mujeres que redunde en la discriminación, al definir las como personas incongruentes, ridículas, poco fiables y tramposas. Asimismo, la utilización banal del sexo, desde una supuesta posición libre y autónoma, incide en los estereotipos patriarcales sexistas y la consideración de la autonomía sexual como defecto o problema femenino. Finalmente, la ausencia de una auténtica amistad y solidaridad entre mujeres rompe el pacto feminista que pudiera establecerse con la audiencia y elimina cualquier

posibilidad de emulación respecto a las producciones de referencia en Norteamérica, donde esta variable –especialmente en *Sex and the City*– aparece como esencial.

El otro lado de la moneda lo ofrece *Mujeres*, una rara avis en la producción audiovisual – que no se ha vuelto a repetir–, tanto por el grupo social al que pertenecen las protagonistas como por su perfil personal, profesional y familiar. Los personajes de la serie de Sabroso y Ayaso no tienen casi nada en común con la ficción convencional y, aunque existe mucha distancia con las protagonistas norteamericanas, comparten con ellas, de forma incontestable, la dignidad, la autonomía y la solidaridad entre mujeres. Esta narrativa, sin embargo, se ofrece desde un lugar marginal: el barrio y las mujeres no canónicas en la época de la dictadura de la imagen. Se trata de otra cuestión diferencial y arriesgada que convierte en especial a *Mujeres* pero también hace más difícil la normalización de personajes femeninos positivos en la ficción local, una industria que parece incapacitada para escribir guiones donde la subjetividad femenina no sea instrumentalizada para la ridiculización de las mujeres sino para su empoderamiento.

**BIBLIOGRAFÍA**

ACADEMIA DE LAS CIENCIAS Y LAS ARTES DE TELEVISIÓN. *La industria audiovisual en España. Escenarios de un futuro digital*, Fundación EOI, Madrid, 2010.

BLUM, Charlotte. *Séries. Une addiction planétaire*, Éditions de la Martinière, París, 2011.  
BocaBoca. *Con dos tacones*, 2006, <http://www.bocaboca.com/television/TACONES-541042009.html>, acceso 20 de diciembre de 2013.

BRIGHAM, John C. "Ethnic stereotypes", *Psychological Bulletin*, 76, pp.15-38.

CAPDEVILA, Arantxa, TORTAJADA, Iolanda y ARAÛNA, Núria. "Los roles de género, las relaciones de amor y de sexo en las series de ficción. El caso de Sin tetas no hay paraíso", *Quaderns del CAC*, 36. XIV.1 (2011), pp. 67-74.

CARRASCO, Ángel. "Teleseries: géneros y formatos", *Miguel Hernández Communication Journal*, 1 (2010), pp. 174-200.

CHICHARRO, Mar. "Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista: *Ally McBeal*, *Sex and the City* y *Desperate Housewives*", *Papers*, 98. 1 (2013), pp. 11-31.

DIEGO, Patricia. *La ficción en la pequeña pantalla. Cincuenta años de series en España*, Eunsa, Pamplona, 2010.

FERNÁNDEZ, Marta. "Illness, Genre, and Gender in Contemporary Television Fiction: Representations of Female Cancer in *Sex and the City* and *Desperate Housewives*", *Women's Studies*, 38 (2009), pp. 670-691.

FRIEDAN, Betty. *La mística de la feminidad*. Júcar, Gijón, 1974.

GALÁN, Elena. "Televisión Iberoamericana: Mujer, realidad social y ficción", *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui*, 97 (2007), pp. 44-49.

GALLEGO, Francisco José. *La ficción española en el contexto internacional: la figura del productor ejecutivo en televisión. Tesis doctoral*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2013.

GÓMEZ, Lorena. *La ficció televisiva seriada a Catalunya i Espanya Evolució històrica. Anàlisi dels anys 2005 i 2006 a la televisió catalana*, Observatori de la Producció Audiovisual, Barcelona, 2007.

GORDILLO, Inmaculada. "Trasgresión de los roles tradicionales en *Sexo en Nueva York*". En CASCAJOSA, Concepción (Ed.), *La caja lista: Televisión norteamericana de culto*, Laertes, Barcelona, 2007, pp. 179-194.

HAMILTON, David L. y TROILER, T. K. "Stereotypes and Stereotyping: An Overview of the Cognitive Approach". En DOVIDIO, John F. y GAERTNER, Samuel L. (Ed.), *Prejudice, Discrimination and Racism*, Academic Press, Orlando, 1986, pp.127-163.

JOYARD, Olivier. "L'Âge d'or de la série américaine", *Cahiers du cinéma*, 581 (2003), pp. 12-13.

LONGWORTH, James L. *TV Creators: Conversations with America's Top Producers of Television Drama. Vol. I.*, Syracuse University Press, Syracuse, 2000.

MARCUCCI, Virginie. *Desperate Housewives. Un plaisir coupable?*, Presses Universitaires de France, París, 2012.

MENÉNDEZ, María Isabel. "(Re)elaboration and (Re)signification of US TV Drama in Spanish Serial Fiction: The Case of *Mujeres*". En FERNÁNDEZ, Marta y PRIETO-ARRANZ, José I. (Eds.), *A Comparison of Popular TV in English and Spanish Speaking Societies*, The Edwin Mellen Press, Lewiston, Queenston, Lampeter, 2010, pp. 137-168.

MENÉNDEZ, María Isabel. *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*, Edicions UIB, Palma de Mallorca, 2008.

PALACIO, Manuel. "La televisión pública española (TVE) en la era de José Luis Rodríguez Zapatero", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 8.1 (2007), pp. 71-83.

RAKOW, Lana F. "Feminist approaches to Popular Culture: Giving Patriarchy its Due". En STOREY, John (Ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, Pearson Education, Harlow, 2006, pp. 199-214.

Red2Red. *Tratamiento y representación de las mujeres en las teleseries emitidas por las cadenas de televisión de ámbito nacional*, Instituto de la Mujer, Madrid, 2007.

RYAN, Mary. "¿Trivial o loable? Literatura escrita por mujeres, cultura popular y *chick lit*", *452°F*, 3 (2010), pp. 70-84.

SANTAULÀRIA, M. Isabel. "Sexo en Nueva York o cómo ser soltera y no morir en el intento", *Lectora*, 11 (2005), pp. 143-156.

SMITH, Paul Julian. *Television en Spain. From Franco to Almodóvar*, Tàmesis, Woodbrige, 2006.

TOUS, Anna. *La era del drama en televisión. Perdidos, CSI-Las Vegas, El ala oeste de la Casa Blanca, Mujeres desesperadas y House*, UOCPress, Barcelona, 2010.

TVE. *TVE Informa. Con dos tacones, una serie que acaba con los tópicos sobre hombres y mujeres*, TVE, Madrid, 2006.

VV.AA. *Las Conferencias Mundiales de Naciones Unidas sobre las Mujeres*, Instituto de la Mujer, Madrid, 1999.