


## Mujeres-Madres: los modos de construcción de la maternidad en la serialidad contemporánea

María Antonella Golfieri Madriaga

FA-UNC 

Constanza Aguirre

IDH-CONICET-UNC 

<https://dx.doi.org/10.5209/cgen.89138>

Recibido: 8/06/2023 • Evaluado:18/09/2023 • Aceptado:9/04/2024

**ES Resumen:** En el presente artículo, analizaremos la construcción de la imagen de las mujeres a partir de su rol materno en tres series contemporáneas: *Mrs. America* (FX-HULU, 2020), *Top of the Lake* (BBC Two, 2013) y *The Handmaid's Tale* (HULU, 2017). Recuperamos el concepto de maternidad como eje fundamental en la construcción de las mujeres en el audiovisual y lo enmarcamos dentro de la perspectiva teórica feminista que lo entiende como un mandato clave por el cual el sistema sexo-género heterosexual hegemónico distingue de manera arbitraria los roles y las prácticas sexuales que socialmente se atribuyen a los géneros masculino y femenino como atributos naturales (Preciado, 2011). Exploraremos también la construcción de la imagen de las mujeres desde los diferentes contextos sociales, políticos y culturales representados en el corpus. Proponemos a manera de hipótesis que estas tres series, en idioma inglés, con actrices y actores consagradxs en la industria cinematográfica norteamericana y distribuidas por plataformas de gran alcance, construyen imágenes de mujeres que recuperan y escenifican los roles de género estereotipados que la agenda feminista norteamericana señala como lugares comunes a revisar y criticar. Los personajes de nuestro corpus encarnan distintos modos de entender y practicar la maternidad que conviven (no sin contradicciones) en nuestra época y que implican extensos debates tanto fuera como dentro de los movimientos feministas. Entendemos que las series, al igual que cualquier obra de ficción, pueden llegar a constituir un espacio de canalización y vehiculización de estos debates.

**Palabras clave:** Series, género, maternidad, feminismo.

## ENG Women-Mothers: the modes of constructing motherhood in contemporary seriality

**Abstract:** In this article, we will analyze the construction of the image of women based on their maternal role in three contemporary series: *Mrs. America* (FX-HULU, 2020), *Top of the Lake* (BBC Two, 2013), and *The Handmaid's Tale* (HULU, 2017). We will use the term motherhood in the audiovisual in the same way feminist theory understands it: as a fundamental axis in the construction of women. From this perspective, we understand motherhood as a critical mandate by which the hegemonic heterosexual sex-gender system arbitrarily distinguishes the sexual roles and practices that are socially attributed to the male and female genders as natural attributes (Preciado, 2011). We will also explore the construction of the image of women from the different social, political, and cultural contexts represented in the series. We propose as a hypothesis that these three series, in English, with established actresses and actors in the American film industry and distributed by global platforms, construct images of women that recover and represent the stereotypical gender roles that the American feminist agenda points out as commonplaces to be reviewed and criticized. The characters in our series embody different ways of understanding and practicing motherhood that coexist (not without contradictions) in our time and involve extensive debates both outside and within feminist movements. We believe that the series, like any work of fiction, can become a space for channeling and conveying these debates.

**Key words:** Series, gender, motherhood, feminisms.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Sobre el corpus de series. 3. Conclusiones. 4. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Golfieri Madriaga, M. A.; Aguirre, C. (2024). Mujeres-Madres: los modos de construcción de la maternidad en la serialidad contemporánea. *Comunicación y género*, 17(1), e89138.

## 1. Introducción

Los estudios de género se han convertido en una perspectiva clave para analizar los nuevos modelos realizativos en el audiovisual y los nuevos contenidos producidos por diversas plataformas de video a demanda (VOD). En este artículo nos proponemos revisar la construcción de la imagen de las mujeres madres en diversos contextos sociales, políticos y culturales representados en tres series contemporáneas: *Mrs. America* (FX-HULU, 2020), *Top of the Lake* (BBC Two, 2013) y *The Handmaid's Tale* (HULU, 2017). Para ello, tomaremos el concepto de maternidad como eje de análisis y trabajaremos de manera comparada analizando los aspectos formales y discursivos del corpus. A nivel metodológico, haremos un análisis discursivo a partir de la descripción y comparación de las condiciones de producción y circulación de las series, de la construcción narrativa de algunos personajes y de la construcción formal de algunas puestas en escena relevantes. Nuestra hipótesis es que estas tres series, en idioma inglés, con actrices y actores consagrados en la industria cinematográfica norteamericana, y distribuidas por plataformas de gran alcance a nivel global, construyen imágenes de mujeres que recuperan y escenifican los estereotipos de género que la agenda feminista norteamericana señala como lugares comunes a revisar y criticar.

*Mrs. America*, producida por FX y lanzada por la plataforma Hulu en 2020, fue creada y coescrita por Davi Waller. En ella se narra la historia del movimiento para ratificar la ERA (Enmienda por la Igualdad de Derechos) [Equal Rights Amendment] y la posterior reacción liderada por la conservadora Phyllis Schlafly (Cate Blanchett). *Top of the Lake* fue estrenada en Estados Unidos en 2013 por Sundance Channel, un canal de televisión por suscripción de origen estadounidense, propiedad de AMC Networks International. Fue co-escrita por Jane Campion y Gerard Lee, y dirigida por la misma Campion y Garth Davis. Realizada y ambientada en Nueva Zelanda, la serie narra la investigación de la detective Robin Griffin (Elisabeth Moss), que regresa a su pueblo natal en Lake Top, para resolver la desaparición de una niña de doce años. *The Handmaid's Tale* fue creada por Bruce Miller como adaptación de la novela homónima de Margaret Atwood y se estrenó en 2017. En esta serie, distribuida por la plataforma HULU y emitida en Latinoamérica por Paramount Network, seguimos al personaje de June Osborne/Offred (Elisabeth Moss) a través de su sufrimiento en la República de Gilead, territorio ficticio que representa un Estados Unidos distópico en poder de un grupo de teócratas fundamentalistas que instalan un sistema de castas por el cual se eliminan los derechos de las mujeres y se extermina a las diversidades.

Este corpus de series construye distintas imágenes de mujeres colmadas de matices de acuerdo con los universos diegéticos que proponen, pero que recuperan y reconstruyen imágenes tanto del sentido común heteropatriarcal como contraficciones tomadas de la agenda feminista norteamericana. En este sentido, adelantamos que la construcción de las mujeres en cada una de ellas se puede analizar a partir del escenario epocal que propone la diégesis: cada protagonista encarna estereotipos de

la época que construye la narración y estas cualidades se pueden observar en el cruce de problemáticas sociales y políticas que son representadas en las diégesis, lo que nos permite arrojar comparaciones y ciertas reflexiones para pensar en cómo se está pensando y representando a las mujeres en el audiovisual contemporáneo.

Ahora bien, antes de abordar las series debemos aclarar desde qué perspectivas y conceptos estamos analizándolas. Ariel Gómez Ponce afirma que las series “forman parte de un poliglotismo cuyo estatuto define, diacrónica y sincrónicamente, cómo el sistema cultural se conforma por una heterogeneidad de lenguajes que se traducen mutuamente” (2017: 112). Las series, en este sentido, son producciones artísticas que implican, en sí mismas, el diálogo dinámico y constante de diferentes lenguajes distintos, lo que les permite constituirse como un fenómeno que, si bien es difícil de delimitar, da cuenta de una gran cantidad de fenómenos sociales, políticos, culturales, técnicos e históricos que posibilitan su emergencia. Por otro lado, si bien su delimitación sigue siendo compleja, se puede pensar en rasgos que aportan cierta especificidad a las series. Emilio Bernini (2012) propone que la duración extendida en el tiempo es el rasgo más característico de la serialidad contemporánea ya que propicia la posibilidad de innovaciones narrativas porque supone un avance hacia adelante de la narración que es, a la vez, un olvido progresivo de la historia y, en consecuencia, la posibilidad de su mutación y la de sus personajes. De acuerdo con este planteo, el potencial crítico de las series se funda en esa posibilidad de innovación narrativa que impone la duración como rasgo característico. A su vez, este rasgo tiene como correlato lo que Mónica Dall'Asta define como la capacidad de las ficciones seriales de “producir efectos a partir de la relación de uso que instauro con su seguidor” (Dall'Asta, 2012: 82). Es decir, las series, en tanto obras cuya duración es potencialmente infinita y que poseen la cualidad de innovar y autocorregirse, se constituyen como un dispositivo de captura de la atención y de la fidelidad del público. Al respecto de nuestro eje de lectura, el rasgo de durabilidad de las series, y su capacidad de funcionar como dispositivo de captura, permite a nuestras series explorar su potencial crítico en torno al problema de la maternidad ligada a la violencia de género ejercida sobre los personajes caracterizados como mujeres.

Para pensar en este eje debemos tener en cuenta un par de nociones fundamentales. En primer lugar, siguiendo a Paul B. Preciado diremos que la noción de género es el efecto del cruce entre distintas representaciones discursivas y visuales producidas, reproducidas y decodificadas por diferentes dispositivos institucionales como la familia, la religión, el sistema educativo y los medios de comunicación, pero también por fuentes menos evidentes, como el lenguaje, el arte, la literatura, el cine y la teoría (2008: 83). En este sentido, lo que normalmente asociamos al concepto de género no es más que el funcionamiento dinámico de un conjunto de “tecnologías de género” que producen no sólo diferencias de género, sino también sexuales, raciales, de clase, de corporalidad, de edad, etc. (2008: 84). Preciado, quien a su vez recupera los aportes de Teresa De Lauretis (1992), afirma que el género es un régimen político

de feminidad/masculinidad que se impone y se materializa en los cuerpos mediante un conjunto de tecnologías de domesticación del cuerpo y técnicas farmacológicas y audiovisuales (al cual llama “sistema farmacopornográfico”) que fijan y delimitan nuestras identidades. En este contexto, el sistema sexo-género heterosexual hegemónico define de manera arbitraria los roles y las prácticas sexuales que socialmente se atribuyen a los géneros masculino y femenino como atributos naturales, para asegurar la explotación material y violenta de un sexo sobre el otro (Preciado, 2011). Este sistema se (re)inscribe permanentemente a través de operaciones constantes de repetición y de recitación de los códigos de masculinidad y feminidad socialmente investidos como naturales. A esto último Judith Butler (2002) lo denomina como “performatividad”.

En resumen, el género es el producto de diversas tecnologías sociales y discursos institucionalizados, epistemologías y prácticas cotidianas, que tiene como función la constitución de individuos concretos en la sociedad. Según De Lauretis, una de las principales tecnologías reproductoras de estos regímenes es el cine, en tanto que tiene como rasgo característico un tipo de narratividad que determina las relaciones de identificación de lxs espectadorxs con el filme, y, por tanto, la interpretación misma de las imágenes (1992: 19). Al asociar la fantasía a imágenes significantes afectando a lxs espectadorxs como una producción subjetiva, el desarrollo de la película inscribe y orienta el deseo colaborando “en la producción de formas de subjetividad que están modeladas individualmente, pero son inequívocamente sociales” (1992: 19). En este artículo, lo propuesto por De Lauretis y por Preciado cobra especial importancia dado que la ficción serial audiovisual, como ya señalamos, se constituye como un dispositivo de captura cuyo proceder fragmentario por acumulación de partes separadas (episodios) y su duración sostenida en el tiempo (temporadas) permite no solo la experimentación y mutación narrativa, sino también un modo de captura de la fidelidad del público, que se vuelve de alguna manera modulable.

## 2. Sobre el corpus de series

El primer punto que conviene revisar corresponde a las condiciones de producción de cada serie. En 2016, el jefe de FX, John Landgraf, se comenzó a interesar por los eventos históricos que habían quedado grabados en la conciencia colectiva de Estados Unidos, y suponía que *Mrs. America* representaba el clima político de los acalorados años 70 en pleno resurgimiento del feminismo como agente político en Estados Unidos después de las sufragistas. A su vez, la serie venía a representar el momento sociopolítico de su contexto de producción, con el movimiento feminista cada vez más presente en EE.UU., sobre todo en manifestaciones en contra de la administración Trump (Press, 2019). Para el momento de su producción, los debates en torno a la igualdad de derechos entre hombres y mujeres en EE.UU. se repetían y *Mrs. America* pasaba de ser un proyecto de ficción a una plataforma de denuncia y reflexión sobre discusiones que se creían saldadas pero que, con la presencia de un gobierno de ultra derecha resurgieron en el discurso social.

Tres años antes, en enero de 2013, el Festival de Cine de Sundance proyectaba, por primera vez en su historia, una miniserie completa. En el transcurso de siete horas con un intermedio, se estrenó *Top of The Lake*, primera serie de televisión creada por Jane Campion, que luego se transmitió por Sundance Channel y por UKTV a partir de marzo. La serie fue producida por la BBC y contó con dos temporadas separadas entre sí por un periodo de cuatro años. Nos interesa, en este caso, las figuras que constituyen la cara visible de la serie: su co-creadora Jane Campion y su protagonista Elisabeth Moss. A tal punto llega la relevancia de Campion en la industria cinematográfica que algunos críticos hablaron de *Top of the Lake* como una serie de autor o incluso como serie de culto. Además de ser la primera directora de cine ganadora de una Palma de Oro y la primera nominada a los premios Oscar, Campion es reconocida por su compromiso feminista, destacado por la crítica en cada una de sus obras. Su compromiso por utilizar el cine como plataforma de visibilización de la violencia de género, el machismo, la misoginia y otras violencias es la piedra de toque que funda y sostiene la diégesis de esta serie. Asimismo, la presencia de Moss tiene un impacto casi similar. La actriz, mundialmente conocida por su papel como Peggy en *Mad Men* (AMC-Lionsgate, 2007-2015), encarna en *Top of The Lake* lo que para muchxs es uno de los papeles más complejos y completos dentro del género policíaco. Sin embargo, a diferencia de *Mrs. America*, que retoma hechos históricos para hablar de debates presentes de su momento de producción, *Top of the Lake* construye una historia ficticia para desnaturalizar lo naturalizado, para visibilizar y hablar de los distintos tipos de violencia a los que son sometidas las mujeres de cualquier edad en su vida cotidiana en cualquier lugar del mundo.

Así vista, la ficción “topológica” de Campion, opera en una división desigual de cuerpos, discursos y visibilidades. Hacer ficción, aquí, pasa por la apropiación de un “género” (el policial), para deshacer y a la vez materializar las tramas del “género” (sexual). (Pinto Veas, 2016: párr. 3)

Finalmente, en un paralelismo que no puede ser pensado como casual, *The Handmaid's Tale* serie (2017) responde al establecimiento de la derecha radical más conservadora en la administración del país con Trump como su presidente, de la misma manera que *The Handmaid's Tale* novela respondía en 1985 al discurso ultraconservador y religioso de la administración Raegan en plena Guerra Fría y crisis financiera. Ambas campañas y sus subsiguientes mandatos estuvieron marcados por un fuerte regreso a los valores morales tradicionales y el furor de discursos anti-feministas y anti-aborto (justificados desde una lógica religiosa y biologicista), acompañados por un consecuente refuerzo del discurso supremacista blanco, antiterrorista y pro-armamentista.

Así, tanto la novela como la serie recuperan distintos hechos de la historia presentes en la memoria colectiva de Occidente —como el programa Lebensborn de la SS durante la Segunda Guerra Mundial y el robo de bebés en Argentina por parte de los militares en la dictadura de 1976 a 1983, entre otros— para poner en evidencia cuestiones que son

nodales para las históricas luchas feministas y de los colectivos LGTBQ+: los derechos de las mujeres y disidencias sexuales como conquistas alcanzadas por medio de la lucha y la organización; el derecho a decidir sobre el propio cuerpo; la idealización y la moralización de la idea de virginidad y castidad como dispositivo de control y garante de la prohibición del sexo con fines no reproductivos, basada en el mandato religioso y biologicista de la mujer como madre. A su vez, y al igual que *Mrs. America*, la serie recoge de alguna manera las tensiones en el tejido social propiciadas por el avance del discurso conservador de derecha en contra de las políticas de igualdad de género y responde con la pregunta de “¿cómo viviríamos si...?”. Volveremos a este punto más adelante.

### 3. El rol materno en la serialidad audiovisual contemporánea

En las últimas décadas, los límites de la construcción de la figura de las mujeres en la ficción audiovisual norteamericana empezaron a ampliarse. Ya a fines de los 80 Teresa De Lauretis nos advertía que “el cine dominante instala a la mujer en un particular orden social y natural, la coloca en una cierta posición del significado, la fija en una cierta identificación” (1992: 29). Esa posición es, según la autora, un no-lugar, el no-lugar de sujeto de la cultura, es decir, la mujer definida por no-ser-hombre, y por lo tanto como un objeto/fetiché presentado ante este último para su consumo. Menéndez y Zurian (2014) recuperan estos aportes de De Lauretis e identifican el rol recurrente de las mujeres en la ficción televisiva anterior a los 90: las mujeres estaban acostumbradas a representar papeles tradicionales y estereotipados, caracterizadas como personas emocionalmente inestables que no podían competir con los varones en general. Sin embargo, las autoras aclaran que esto ha cambiado recientemente mediante la introducción de trayectorias femeninas que rompen con la tradicional invisibilidad de las mujeres en el discurso mediático y permiten subvertir algunos estereotipos de género (2014: 6-7).

En los últimos años, las producciones audiovisuales proponen, cada vez más frecuentemente, protagonistas femeninas con más facetas, siendo de ese modo más permeables a encarnar cualquier tipo de rol en la ficción. Gavilán, Martínez-Navarro y Ayestarán (2019) dialogan sobre la recepción de diversas series con personajes femeninos y afirman que gracias a la proliferación de series impulsadas por las plataformas de contenidos —de video a demanda— no solo se ha multiplicado el volumen de contenidos dirigidos al público femenino, protagonizados, producidos o dirigidos por mujeres, sino que además el feminismo ejerce su influencia sobre la audiencia (2019: 2). De igual forma explican que nos encontramos ante un aumento en los enfoques inteseccionales, incorporando factores de edad, diversidad étnica y social. Así, en los últimos años, las series empezaron a poner en foco diversos temas de

interés para la agenda feminista más allá de la violencia de género explícita, como la maternidad (*The Letdown*, 2016; *Pequeñas Victorias*, 2021), el trabajo y la brecha salarial (*Maid*, 2021), la sororidad entre mujeres (*Girls*, 2017), la mujer como sujeto político (*The Good Wife*, 2009), el acoso en el ámbito laboral (*The Morning Show*, 2019) y el cuestionamiento al amor romántico (*El fin del amor*, 2022), entre otros.

Para el análisis de nuestro corpus hemos elegido enfocarnos en el concepto de *maternidad* como eje que permite comparar distintos modos de construcción de la imagen de las mujeres. El rol “materno” ha estado en constante variación a lo largo del tiempo: tradicional e históricamente, se ha caracterizado a las mujeres como madres y esposas, limitando su lugar en la sociedad exclusivamente a la tarea reproductiva, de cuidado y de administración doméstica. Si bien esta idea permanece en ciertos sectores de la sociedad, es también cierto que ha ido cambiando y en el camino las mujeres de la mayoría de los países occidentales han conquistado derechos históricamente negados como la autonomía económica, el derecho al trabajo, al estudio formal, a la profesionalización y al voto. No obstante, la maternidad sigue siendo un tópico presente en discusiones cotidianas tanto a niveles académicos como domésticos.<sup>1</sup>

Cristina Palomar Vereá explica que la maternidad no es un “hecho natural”, sino por el contrario, es una construcción cultural definida por las normas y las necesidades de un grupo social específico, como también de una época definida por su historia (2005: 36). Como ya lo proponía Sharon Hays en su libro *Las contradicciones culturales de la maternidad* (1998), la maternidad es una ideología históricamente construida con un gran poder cultural y social. Su concepto de “maternidad intensiva” refiere a un modelo que sobrecarga a las mujeres como madres a tiempo completo, siempre disponibles, responsables únicas del bienestar físico y emocional de sus hijxs. Esta idea, que la autora plantea como una fuente de contradicción cultural, supone un modelo que impone tareas inalcanzables, generando una carga desproporcionada en las mujeres y restringe su desarrollo al presionarlas para cumplir con todas las necesidades de sus hijxs, sin margen para otras áreas de sus vidas.

Como anticipábamos en la introducción, entendemos que el género es el producto de diversas tecnologías sociales y discursos institucionalizados, que se se (re)inscribe permanentemente a través de operaciones constantes de repetición y de recitación de los códigos de masculinidad y feminidad socialmente investidos como naturales a partir de prácticas cotidianas que los refuerzan y los moldean como roles de género. La maternidad como rol y modelo social es uno de esos códigos, históricamente atribuido a las mujeres cis por su capacidad biológica de gestar. Sin embargo, existen modos muy distintos de abordar ese rol y de esos modos dependerá la manera en que la sociedad juzgue a la mujer (buena

<sup>1</sup> En Argentina, la campaña por la legalización del Aborto, cuya ley fue aprobada en el Congreso de la Nación en diciembre de 2020, constituyó un hito tanto a nivel histórico como discursivo ya que los debates en torno a la legalidad del aborto (y como correlato también en torno a la maternidad y a los modos del “ser mujer”) proliferaron por toda la sociedad y permearon casi todos los espacios de sociabilidad, independientemente de la edad o del género de quienes los ocuparan. Actualmente, con el nuevo gobierno del partido libertario, estas discusiones vuelven a surgir en la sociedad y se pone en cuestionamiento la ley aprobada y otras leyes que protegen la libertad y los derechos de las mujeres y del colectivo LGTBQ+.

madre o mala madre, mujer completa o incompleta, etc.) como veremos en nuestro corpus.

En *Mrs. America*, Phyllis, el personaje principal, es una mujer cis, blanca, heterosexual de clase alta, madre de seis hijxs, cuyo discurso conservador se construye alrededor de un mensaje engañoso en el cual se autoconstruye como madre amorosa y ama de casa dedicada a su familia y a las tareas del hogar a tiempo completo —el modelo de “maternidad intensiva” analizado por Hays—. Este es el discurso que las feministas se encargan de refutarle cada vez que tienen oportunidad, en tanto que Phyllis es la líder de un movimiento social y político, y trabaja en su campaña anti ERA más tiempo del que ocupa cumpliendo el rol de esposa, madre y ama de casa. De hecho, su cuñada soltera y sin hijxs Eleonor (Jeanne Tripplehorn) es quien se encarga de las tareas de cuidado de los hijxs de Phyllis. Volveremos a este personaje más adelante.

Nos gustaría primero centrarnos en el personaje secundario de Pamela (Kayli Carter) —también mujer cis, blanca, heterosexual y de clase alta—, una madre joven que forma parte de la agrupación Stop ERA y que a lo largo de la serie se la ve abrumada tanto por el cuidado de sus hijxs como por la personalidad controladora de su esposo. Ante su malestar, sus compañeras de agrupación le sugieren constantemente que le haga caso a su marido y no le contradiga, repitiendo y normalizando así la idea socialmente impuesta de cómo debe ser y comportarse una “buena madre-esposa”.<sup>2</sup>

En el episodio 1x08, titulado “Houston”, Alice (Sarah Paulson) y Pamela viajan a la Conferencia

Nacional de Mujeres de 1977, en donde la primera debe dar un discurso en contra de la ratificación de la ERA. En el hotel, Alice se enoja con Pamela por haber viajado en auto y en consecuencia por llegar tarde. Entre lágrimas, Pamela le confiesa que no tiene dinero para pagar el viaje en avión ya que Kevin, su esposo,<sup>3</sup> maneja todo el dinero y además él no sabe que ella ha viajado a la conferencia. Alice la incita a llamarlo para decirle la verdad, pero Pamela le ruega no hacerlo porque necesita un respiro de sus hijxs y de sus tareas domésticas. Finalmente, Pamela llora mientras Alice la consuela y promete no decir nada.

Es importante remarcar la cantidad de metáforas que construye esta puesta en escena. Primero, la escena transcurre dentro de un cubículo de baño, en un hotel abarrotado de mujeres representantes de distintas organizaciones que constantemente tocan la puerta para “apurarlas” a salir (acaso del baño o de la situación asfixiante en la que se encuentran, quizás ambas). Mientras tienen esta conversación en secreto, la cámara realiza un plano conjunto de las dos mujeres, cuyos cuerpos se encuentran muy juntos, casi inmóviles, por el espacio con el que cuentan. Esta toma representa de manera metafórica, pero a la vez muy explícita, la sensación de encierro y total privación de la libertad de expresión que viven ambas, pero sobre todo Pamela, que no soporta el nivel de angustia y termina colapsando. Asimismo, el vestuario y el maquillaje refuerzan la idea de cansancio y hartazgo que si bien encuentran su excusa en el extenuante viaje, también funciona como metáfora del cansancio que viven como madres.<sup>4</sup>



Alice y Pamela discuten en el baño del hotel, *Mrs. America*, 1x08.

<sup>2</sup> De acuerdo con Badinter (1981), el concepto de “buena madre” se ha moldeado históricamente en torno a la idea de dedicación plena al cuidado y educación de lxs hijxs en el ámbito doméstico. Esta concepción surgió en el siglo XVIII como un modelo hegemónico que espera que la madre esté siempre disponible para sus hijxs, postergando sus propias necesidades. Para la autora, este ideal tradicional vincula la femineidad con la maternidad, definiendo a la “buena madre” como aquella que encarna cualidades maternas innatas. Sin embargo, con el avance del feminismo, especialmente desde los años 60, se ha cuestionado este modelo, permitiendo a las mujeres concebir la maternidad como una opción a conciliar con otros aspectos de sus vidas.

<sup>3</sup> Es significativo que en esta serie son muy pocos los personajes masculinos centrales y conocemos poco sobre quienes encarnan el rol del marido conservador. En este caso, solo conocemos el personaje de Fred Schlafly, esposo de Phyllis, abogado y funcionario político, varón cis, blanco, heterosexual y de clase alta. Al no mostrarnos otros maridos sino hasta el último episodio en la gala, la serie transmite una idea de homogeneidad con respecto a ese rol y con un solo personaje nos muestra todos los estereotipos que se esperan de un hombre en el núcleo familiar patriarcal conservador. Por extensión, entendemos que Kevin y todos los otros esposos de las amas de casa, ausentes en la pantalla, son en mayor o menor medida iguales a Fred.

<sup>4</sup> La metáfora del baño no es casual, tampoco, sino que recuerda a los relatos de muchas madres que usan el momento de “ir al baño” como excusa para escapar por unos minutos de la constante demanda de atención de sus hijxs, sobre todo en la primera infancia. El cuento “Como una buena madre” (2001) de la escritora argentina Ana María Shua es un relato psíquicamente desgarrador y agotador, pero a su vez totalmente realista de esta experiencia.

El ejemplo del personaje de Pamela nos ayuda a pensar el rol paradigmático de maternidad dentro del discurso patriarcal conservador. Recuperando los aportes de Badinter (1981), Palomar Vereá afirma que el amor maternal no es innato y contradice la creencia de que la maternidad y el amor que la acompaña están inscritas desde siempre en la naturaleza femenina, así como la creencia de que las mujeres están hechas para ser madres e, incluso, “buenas” madres (2005: 42-43).<sup>5</sup> El “amor maternal” aparece en un contexto en el cual la mujer debe ser ante todo madre y cualquiera que no exprese este interés y anteponga su propio deseo a todas sus responsabilidades es considerada una “mala madre”, esto genera una gran presión social sobre las madres, ya que se las ve como las únicas encargadas del bienestar de sus familias.

Volvamos ahora al personaje de Eleonor, la cuñada de Phyllis. En el episodio 1x01, Phyllis, a través de su elaborado discurso antifeminista, logra persuadir a las mujeres del comité “Las hijas de la revolución Norteamericana”, de que la implementación de la ERA impactará negativamente en su estilo de vida y en el de sus hijxs. Mientras expone sus argumentos, sostiene el libro *La mística de la feminidad* (1963) de Betty Friedan<sup>6</sup>, referente feminista y presidenta de la Organización Nacional de Mujeres, a quien critica

por no ser una verdadera mujer (según Phyllis, es divorciada y por lo tanto su accionar es propio de una mujer resentida). Phyllis considera que este libro, los pensamientos feministas y las feministas en general, atentan contra la familia norteamericana tradicional ya que para ella el rol de “la mujer” consiste en ser la cuidadora del hogar. Una característica que se puede capturar en la elaboración de los planos de esta escena son los planos-contraplanos que se generan entre Phyllis y el resto de las mujeres. Cuando Phyllis las interpela con su discurso, podemos ver la reacción de ellas en otro plano, generalmente coincidiendo con ella. Sin embargo, cuando comienza a caracterizar el estilo de vida de las feministas como algo negativo y digno de burla, Eleonor, que pertenece a la agrupación y se autopercibe como antifeminista, comienza a verse representada en la imagen que relata Phyllis: una mujer incompleta, resentida por no haber encontrado un marido y por no haber cumplido con el mandato de maternidad. Aunque uno de los puntos fuertes de la serie son los diálogos, en este momento sólo vemos cómo la cara de Eleonor va cambiando en un plano hasta mostrarse claramente afligida. El contraplano final muestra a una Phyllis consciente del daño que le ha causado a su cuñada (ya que baja la mirada), pero no del todo arrepentida.



Plano-Contraplano entre Eleonor y Phyllis, *Mrs. America*, 1x01.

Vemos cómo, entonces, *Mrs. America* nos abre un abanico de personajes diversos incluso dentro

de un mismo paradigma ideológico. Descontando a las feministas<sup>7</sup> que se caracterizan por ser un otro

<sup>5</sup> Asimismo, es importante señalar que existen diferentes dolencias y trastornos que viven algunas personas gestantes después del parto. La más conocida de ellas es la depresión posparto, enfermedad mental que involucra al cerebro y afecta la salud física y conductual (Oficina para la Salud de la Mujer, s.f.) y se puede dar por diversos motivos —estrés, violencia, economía, un embarazo no deseado, etc—. A veces el nacimiento del bebé desencadena sentimientos muy variados, de los cuales no se habla mucho en los medios audiovisuales ya que cualquier reacción que no sea de “amor” conlleva un gran juzgamiento sobre la persona gestante.

<sup>6</sup> En una línea muy coherente con los planteos de Sharon Hays, Friedan critica fuertemente en su libro que las revistas femeninas de su época insisten en que la mujer sólo puede alcanzar la plenitud en el momento de dar a luz. De ese modo, la autora denuncia que a las mujeres no se les permite soñar consigo mismas, excepto como madres de sus hijxs y esposas de sus maridos (2009: 100).

<sup>7</sup> Podríamos destacar en este punto el personaje de Jill Ruckelshaus (Elizabeth Banks), una activista republicana, que se diferencia de ambas posturas a pesar de tener una posición firme dentro del lado feminista. Ella forma parte y representa al Partido Repu-

radicalmente distinto por su posicionamiento político e ideológico, reconocemos que Phyllis, Pamela y Eleonor son distintos tipos de mujeres dentro de los estereotipos patriarcales que las mujeres de su agrupación refuerzan constantemente: Phyllis es un modelo a seguir porque aparentemente logra equilibrar su trabajo en la política con el manejo del hogar, la crianza de lxs hijxs y su matrimonio; Pamela es una mujer débil porque no logra mantenerse íntegra ante la responsabilidad y el estrés propios de la

maternidad y el matrimonio; y Eleonor es una mujer incompleta digna de lástima (cuando no de burlas) por ser una solterona de más de cuarenta años y sin hijxs.

Distinto es el tipo de maternidad que plantea *Top of the Lake*, que podríamos describir como maternidad traumática. Ya en el episodio 1x01 se deja en claro la desigualdad en la que viven los personajes femeninos a través de los diferentes tipos de encuadres.



Tui siendo interrogada en el centro de policía, *Top of the Lake*, 1x01.

En la imagen anterior vemos a Tui, una niña de 12 años que está siendo interrogada por su intento de suicidio y por su embarazo. En el primer plano, vemos a Tui con la cabeza recostada sobre la mesa y cuatro oficiales varones parados a su lado hablando entre ellos con cierta indiferencia hacia ella, generando por perspectiva la sensación de que ellos están a mayor altura. En el reflejo de la ventana vemos a la oficial Robin Griffin observando la situación desde afuera. A partir de esta imagen que incomoda a lxs espectadorxs, se interpreta también la incomodidad de la niña y la falta de empatía de los oficiales, lo que nos lleva a empatizar con ella.

En el siguiente cuadro, Robin les pide a los oficiales que se retiren y se construye un plano-contraplano donde podemos ver también una correlación de fuerzas entre personajes, ya que en un plano vemos a cinco oficiales amontonados y en el otro solo a Robin. Esto ayuda a reforzar la idea de que como Robin es la única mujer en el centro policial, tiene que adoptar constantemente una postura firme, fría y de confrontación para que sus compañeros la tomen en serio. Otro refuerzo de esta última idea es que en la serie el resto de las mujeres trabajadoras

del departamento policial desempeñan cargos menores en áreas históricamente feminizadas como el secretariado.<sup>8</sup>

Por otro lado, el reflejo de Robin en la imagen anterior puede entenderse como un momento de identificación del personaje con la niña. Proponemos que la maternidad que nos muestra *Top of the Lake* es traumática porque es fruto de una violación. Tanto Tui como Robin son personajes marcados por el mismo trauma y de allí el compromiso de la detective por ayudar y salvar a la niña. Como afirma Pinto Veas, para Robin, "Tui es una causa que es 'la propia', y que tiene la consecuencia central de una confrontación con su propio trauma, pero así también con los distintos niveles de violencia de género a los que debe hacer frente" (2016: párr. 11). A partir de la investigación de Robin, lxs espectadorxs vamos descubriendo que Tui vive inmersa en un ambiente de hombres violentos (su padre, sus hermanos y el círculo mafioso del que participan), que es la única niña en su familia y que es abusada por su padre. Sin embargo, la investigación es por momentos muy difícil por el mutismo de la niña. Así, lo que en principio sería un caso más de violencia de género se complejiza en la serie al

blicano, por lo cual comparte ideas partidarias con Phyllis. Sin embargo, Jill aboga dentro de su propio partido por el derecho al aborto y por la aprobación de la ERA, mostrando así las contradicciones propias de un movimiento feminista que se estaba abriendo poco a poco hacia la inclusión de diversos sectores.

<sup>8</sup> Debemos esperar a la segunda temporada, con la incorporación de la oficial Miranda Hilmanson (Gwendoline Christie), para ver a otra mujer policía. Si bien Miranda cumple en mayor medida el rol de acompañante (a veces muy torpe) de la protagonista, tiene algunos momentos interesantes y complejos que desarticulan los estereotipos esperados de su rol temático: aparte del tamaño de su cuerpo que es el factor más obvio con el cual Campion y la misma Christie juegan, vemos también su participación en la red ilegal de subrogación de vientre y los artilugios que usa para fingir un embarazo frente a sus colegas que, sin embargo, (auto)boicotea frente a Robin como si quisiera ser descubierta por ella.

mostrar los diferentes tipos de violencia que se intersectan<sup>9</sup> a partir del personaje de Tui: es mujer y por ello los hombres abusan de ella; es niña y por eso es subestimada y doblemente victimizada por lxs adultos de su entorno. La protección de niñxs menores en entornos violentos y abusivos es uno de los temas que se encuentra en la agenda de los movimientos feministas histórica y actualmente. Que la serie transcurre en un presente cercano coloca a este asunto en un lugar muy próximo al público espectador

conocedor de datos que impactan en nuestra realidad<sup>10</sup> y nos ayuda a dimensionar la problemática y la limitada prevención de las infancias en el presente.

En la segunda parte del episodio, Tui se escapa de su casa y se encuentra con “Paradise”, un grupo de mujeres que viven en campamento. Estas mujeres la reciben, le dan comida y se sientan en ronda para hablar sobre los problemas que las aquejan. Tui le muestra su ecografía a la líder del grupo, GJ (Holly Hunter), y esta le dice unas palabras que la movilizan hasta el llanto.



Tui, GJ y la comunidad “Paradise”, *Top of the Lake*, 1x01 y 1x02.

Se encuentran grandes diferencias en las dos puestas en escena que analizamos, tanto a nivel narrativo como formal. El primero, la sala de interrogación, apela a una iluminación fría con colores apagados y ubicado en un espacio muy reducido que ayuda a reforzar la idea de la soledad e incomodidad de Tui, mientras que en el segundo predominan los colores cálidos y los planos cerrados que hacen hincapié en la intimidad y la seguridad que siente el personaje, lo que la lleva a abrirse y contar, a su manera, lo que le pasa. A su vez, Paradise se encuentra en un espacio abierto, con el paisaje de las montañas y el lago de fondo, contraste que genera aun más la sensación de que Paradise es un espacio libre, de cuidado, de armonía entre las personas que lo habitan y de ellas con la naturaleza. Entendemos entonces que desde la óptica de la serie, GJ y las mujeres de Paradise son la madre que Tui no tiene, son el espacio de confianza y protección que se supone (según las normas patriarcales) que una niña debería encontrar en su propia madre y son el hogar seguro que la niña no encuentra en su propia casa. Esto a su vez pone de manifiesto lo que Hays (1998) propone como “contradicción cultural de la maternidad”, ya que vemos en este caso un modo positivo de construir y entender el rol materno donde la contención y la escucha

paciente son claves para romper el silencio de la niña abusada.

El espacio de Paradise presenta, desde nuestro punto de vista, un contrarrelato al concepto tradicional de maternidad. Paradise y el modo en que se relacionan quienes lo habitan, tejiendo redes de apoyo, vínculos afectivos y una familiaridad que no se basa en la sangre sino en el acompañamiento y la escucha, se acerca mucho más a las ideas de Donna Haraway (2019) cuando decía que no debemos hacer bebés sino parientes, que a las ideas de Hays. Lo que plantea la serie, en definitiva, es eso que el feminismo repite como mantra: “la maternidad será deseada o no será”; no por el simple hecho de negar el estatuto de madre a las personas gestantes, sino para desterrar la idea violenta de que por gestar, esa persona debe ocupar el rol de madre, lo desee o no.

Finalmente nos ocuparemos ahora de *The Handmaid’s Tale*. Esta serie presenta un escenario distópico que se caracteriza por el uso de diferentes recursos como la iluminación y los vestuarios distintivos. La trama tiene como eje central el problema de la reproducción sexual como preocupación biopolítica —en términos foucaultianos— de una facción purista y fundamentalista del cristianismo, que toma por la fuerza el poder en un Estados Unidos distópico, azotado

<sup>9</sup> El término interseccionalidad fue acuñado por Kimberlé Williams Crenshaw en 1989 y tomado por los movimientos feministas como una perspectiva metodológica que estudia la percepción del poder cruzada o imbricada en las relaciones sociales, señalando que el género, la etnia, la clase o la orientación sexual, están interrelacionadas. ver: <https://afrofeminas.com/2020/08/25/la-perspectiva-interseccional-en-el-feminismo/>

<sup>10</sup> En Argentina el 11% de las mujeres dicen haber sufrido abuso sexual durante su infancia según lo reveló la Encuesta Nacional de Niños, Niñas y Adolescentes de Unicef en el año 2020 (Télam, s.f.), esto quiere decir que al menos una de cada diez mujeres sufre o ha sufrido violencia sexual en Argentina.



por los altísimos niveles de contaminación, que han reducido la tasa de nacimientos y han aumentado la de abortos espontáneos y de malformaciones congénitas. Como ya lo planteaba Foucault en *Historia de la sexualidad I*, el paso del poder soberano del “hacer morir o dejar vivir” al biopoder del “hacer vivir y dejar morir” en el siglo XVIII, tuvo como una de sus principales consecuencias la toma de conciencia del cuerpo como “soporte de los procesos biológicos: la proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad, con todas las condiciones que pueden hacerlos variar” (2007: 168). En este sentido, el control biopolítico sobre los cuerpos de las mujeres es el eje que atraviesa y a la vez estructura la serie, en tanto propone una articulación entre las tecnologías del biopoder aplicadas al control de la natalidad, la procreación y las prácticas sexuales, para la cual podría pensarse junto a Cambra Badii (2018) en un mandato de índole diversa en relación con los cuerpos de la población, en el cual resulta necesario “hacer nacer” a cualquier costo.

Al igual que el discurso conservador de las amas de casa en *Mrs. America*, las esposas de los comandantes en *The Handmaid's Tale* sienten la profunda necesidad de completar y corregir aquello que las hace incompletas como mujeres: su infertilidad. Solo así, ellas podrán llevar adelante su rol en el mundo. Al ser una distopía y permitirse narrar el “cómo sería si...”, la serie reúne las problemáticas que plantean las otras dos series analizadas y las lleva al extremo. Por un lado, la profunda obsesión de las esposas por cumplir con el mandato de maternidad socialmente impuesto las lleva a consentir, justificar y ser cómplices y coautoras de delitos tan graves como la violación en grupo, el secuestro, la privación de la libertad y el robo de bebés. Por otro lado, la serie busca constantemente generar momentos de sororidad<sup>11</sup> y resistencia.

En el episodio 1x02 se puede presenciar la ceremonia del parto, donde Janine (Madeline Brewer) da

a luz a su hija y las criadas se reúnen en la habitación para ayudarla. En esta escena, se puede ver reflejada la diferencia de clases entre las criadas y las esposas a través de los planos. En primer lugar, encontramos a Naomi (Ever Carradine) realizando una *performance* de parto en la cual la vemos rodeada de las esposas en una habitación grande y con predominancia de iluminación natural. Además de la iluminación, también se incluyen otros elementos como un arpa que musicaliza la habitación y otras mujeres alrededor comiendo uvas y dulces lujosos que combinan perfectamente con la paleta de colores blancos y celestes. Las tomas en cámara lenta, los planos detalle de las uvas, las manos, las bocas sonrientes de las esposas y la cara de Naomi fingiendo dolor, más la gama de colores azules y el blanco, representan una sensación de pureza y tranquilidad que no hacen más que generar una fantasía idealizada del parto y, por consiguiente, de la maternidad.

En contraste, en otra habitación se encuentra Janine en medio de su trabajo de parto y rodeada de criadas. En este caso, podemos ver el dolor y el esfuerzo de Janine a partir de los primeros planos de su rostro completamente sudado y su panza al descubierto. Por su parte, la puesta en escena muestra una habitación ligeramente más oscura, cuyo espacio está mucho más cargado de personas y sin ninguna decoración ostentosa. El sonido que escuchamos es el de las criadas y las tías repitiendo a coro “respirar y exhalar” intercalados con las quejas y gemidos de Janine. Los colores predominantes en este cuadro son los marrones y el rojo, color representativo de las criadas por ser el color de la sangre. El uso de esta paleta de colores, sumado a la superposición de personajes en la escena, genera una sensación de calor y agotamiento, un malestar que se trasmite desde los personajes a los espectadores. Del mismo modo, la velocidad normal de la cámara recupera una visión más realista y menos idealizada del momento del parto.



Contraste entre Naomi y Janine en situación de parto, *The Handmaid's Tale*, 1x02.

<sup>11</sup> Entendemos este término como la relación de hermandad y solidaridad entre mujeres, a fin de crear redes de apoyo que impulsen cambios políticos y sociales hacia la igualdad y el empoderamiento. Esta palabra fue primero utilizada en inglés (*sisterhood*) por la feminista Kate Millet en la década de los setenta en su libro *Política Sexual* (1970), y años después la mexicana Marcela Lagarde recogería el concepto y utilizaría la palabra en español “sororidad”.

Luego del parto se utiliza el recurso del plano-contraplano cuando a Janine le quitan a su bebé: en un plano ella se queda en una silla completamente agotada y emocionalmente movilizada hasta el

llanto, y en otro plano Naomi está recostada en la cama, limpia, tranquila y descansada, sosteniendo a la bebé. En ese momento, se proyecta un destello de luz sobre la bebé y las esposas.



Plano/Contraplano entre Naomi y Janine después del parto, *The Handmaid's Tale*, 1x02.

En *The Handmaid's Tale* el vestuario de los personajes se divide según los colores que representa cada casta, nos parece relevante hacer un breve comentario al respecto. En *El arte cinematográfico* (2003), David Bordwell y Kristin Thompson explican que al integrarse dentro del decorado, el vestuario puede funcionar para reforzar las estructuras narrativas y temáticas del audiovisual, y así ocurre en esta serie. El color rojo representa a las criadas por lo cual llevan vestidos de esa tonalidad, también utilizan cofias blancas para esconder su cabello y parte de su rostro. Por otro lado, las esposas llevan vestimenta de color azul complementada con guantes, tocados y plumas de fiestas, dejando en evidencia que pertenecen a la élite. Asimismo, cada color puede ser asociado a un sentimiento específico (el azul con la calma, el amarillo con la felicidad, el verde con la frescura, etc.), por lo que no es casual la construcción de la puesta en escena de este momento tan significativo en la serie. El contraste de colores y elementos visibilizan la contradicción de dos modos de ver y entender la maternidad. Por un lado, una construcción idealizada que descarta por completo los aspectos más complejos del rol materno representados en el otro polo: el dolor, el cansancio, el deseo de renuncia; elementos que se dejan de lado porque atentan contra la premisa patriarcal que recuperábamos anteriormente de que las mujeres están hechas para ser madres e, incluso, “buenas” madres. Asimismo, los colores que distinguen a las mujeres en esta serie funcionan como herramientas no solo de segregación sino también de localización y contribuyen al régimen de visibilidad, vigilancia y control por medio del cual se sostiene el poder de Gilead.

Finalmente, nos ocuparemos del personaje principal de esta serie, June/Offred (Elisabeth Moss). Al igual que las protagonistas de las otras series analizadas, June representa un tipo particular de mujer: blanca, cis, heterosexual, de clase media, educada.

Nos parece importante recordar esto ya que para un análisis crítico de las series debemos entender desde dónde nos están hablando y qué imágenes están (re)construyendo. En el episodio 1x01, conocemos a partir de *flashbacks* cómo era la vida en Estados Unidos antes de Gilead y a partir de este recurso vemos el nacimiento de Hannah, la hija de June y su marido Luke. Por como lo cuenta la serie, Hannah es una bebé buscada y deseada por sus padres, aunque el embarazo se desarrolla en un contexto social alarmante. En el episodio 1x02 —el mismo del parto de Janine— vemos a una June anterior a Gilead dirigirse al hospital con contracciones. El momento del parto es elidido y volvemos a ver a June con Hannah entre sus brazos, preguntando dónde está el resto de los bebés a una enfermera que le responde que dos están en terapia intensiva y los demás murieron. A la noche, June se despierta y no encuentra a Hannah en la habitación, se dirige al pasillo y encuentra a la enfermera en el piso inconsciente; Luke y los guardias de seguridad comienzan a buscar a la bebé por el hospital. Luego de unos instantes, June se encuentra con una mujer que tiene a Hannah en brazos repitiendo que su bebé está viva. La mujer afirma que Hannah es suya y se resiste a devolverla pero finalmente es atrapada por los guardias que les devuelven a June y Luke su bebé. Toda esta escena se presenta intercalada con el parto de Janine, generando contrastes y comparaciones: su llegada al hospital y la gente en la puerta rezando se compara con el trayecto que las criadas hacen hasta la casa del comandante Warren, donde tendrá lugar el parto; el parto de June elidido y la pregunta por los bebés ausentes sucede momentos antes del nacimiento; finalmente, el intento de robo de Hannah se muestra luego de que Naomi recibe a la bebé de Janine. A nivel formal vemos varios contrastes: desde la iluminación blanca y fría del hospital hasta las vestimentas que se asemejan a nuestra realidad como

espectadorxs. Entendemos que este contraste a nivel formal, sumado a la organización interna del episodio, busca estimular y configurar una semejanza a nivel discursivo entre los personajes de June y Janine para generar mayor empatía hacia ellas como víctimas.

Un último punto que quisieramos mencionar brevemente tiene que ver con la imagen de futuro que nos propone la serie. En *Xenofeminismo* (2018), Helen Hester explica que la idea de futuro ha sido históricamente construida sobre la imagen del “Niño”, un niño que existe en potencia en tanto que la vida se planifica en torno a este (2018: 51-56). De allí que las narrativas heteropatriarcales sobre el futuro devienen un imaginario efectivo y reproductor de los valores tradicionales, dado que se construyen sobre la base de una inocencia que es ilícito cuestionar. Para Hester, el feminismo debe aprender de las nuevas tecnologías y plantear estrategias materiales novedosas dentro de una lucha colectiva en donde se cuestione la idea de un futurismo reproductivo y se propongan futuros xenofeministas<sup>12</sup> alternativos, no fundados en la figura del Niño (2018: 68).

En *The Handmaid's Tale*, June lucha por recuperar a Hannah a partir de un deseo de rescate que involucra de forma universalizante la idea de que lxs niñxs son figuras prioritarias a la hora de liberar Estados Unidos de Gilead. Así, en el episodio 3x13, organiza la huida de más de cincuenta niñxs de Gilead, con la ayuda de Martas y Criadas, que llegan a Canadá y son recibidxs como refugiadxs, pero June no va con ellxs. En este punto, debemos preguntarnos si la idea de maternidad y futuro que nos propone la serie no estaría reproduciendo aquello que señala Hester con la figura del “Niño”. Una interpretación crítica de la serie debería desmontar el discurso que propone para entender qué imagen de maternidad, qué imagen de las mujeres y qué imagen de futuro nos propone y para qué.

#### 4. Conclusiones

En este artículo hemos explorado la construcción de la imagen de las mujeres madres en diferentes contextos sociales, políticos y culturales representados en *Mrs. America*, *Top of the Lake* y *The Handmaid's Tale*, a partir del eje conceptual de maternidad. Nuestra hipótesis remarcaba que estas series construyen imágenes de mujeres que recuperan y escenifican los roles de género estereotipados que la agenda feminista norteamericana señala como lugares comunes a revisar y criticar. La maternidad es precisamente uno de estos roles y es por ello que ocupa un lugar clave en nuestro análisis ya que históricamente se les ha adjudicado a las mujeres como vemos representado en las tres ficciones. En este punto podríamos afirmar una serie de reflexiones que se desprenden del análisis.

En primer lugar, ya que las series son contemporáneas, encontramos una gran variedad de personajes femeninos como figuras protagónicas, cuyos desarrollos narrativos nos demuestran a su vez una gran complejidad. En las tres series se demuestran distintos modos de entender y vivenciar la maternidad. *Mrs. America* presenta diversos enfoques del rol

materno. Phyllis, la conservadora líder anti-ERA, encarna el modelo de “maternidad intensiva” de Hays, donde su discurso hetero-patriarcal se basa en ser una buena madre y ama de casa, mientras su cuñada Eleonor, soltera y sin hijos, se siente incompleta dentro de este marco y Pamela se siente sobrecargada por tanta responsabilidad y trabajo. Por otro lado, *Top of the Lake* muestra la maternidad desde la traumática historia de Tui y la detective Griffin, marcadas por el abuso y la violencia de género, mientras que la comunidad de mujeres en Paradise ofrece una alternativa de apoyo y protección, desafiando las normas tradicionales. En *The Handmaid's Tale*, las esposas de los comandantes anhelan desesperadamente ser madres para cumplir con su papel en la sociedad de Gilead, a costa de ejercer una violencia extrema sobre otras mujeres. La ceremonia del parto refleja este conflicto: la escena idílica de las esposas contrasta con el dolor y el agotamiento real de las criadas como Janine. Los colores del vestuario y la puesta en escena refuerzan esta dicotomía entre la maternidad idealizada y la realidad cruda y dolorosa de dar a luz en un régimen opresivo. Todas estas son visiones de maternidad que conviven en tensión en nuestra época y que implican extensos debates tanto fuera como dentro de los movimientos feministas.

Como se demuestra en el análisis de los personajes y las puestas en escena, las series revelan una evolución en la representación de la maternidad en la ficción televisiva, desde los roles tradicionales y estereotipados hasta exploraciones más complejas y desafiantes. A través de personajes como los analizados, se cuestiona y se desafía la idea de que la maternidad define la femineidad, mostrando la diversidad de experiencias y luchas que enfrentan las mujeres en distintos contextos sociales y políticos. Entendemos entonces que las series pueden llegar a constituir un espacio de canalización y vehiculización de los debates feministas actuales y visibilizar las contradicciones para lograr acuerdos superadores.

En segundo lugar, creemos que esta complejidad en los arcos narrativos de los personajes es posible debido a la característica fundamental de la serialidad audiovisual contemporánea: su duración extendida en el tiempo, que la convierte en un tipo de obra potencialmente infinita capaz de recuperar los discursos sociales que las preexisten para ponerlos en tensión. Por lo tanto, las condiciones de producción de las series son un factor de suma importancia para comprender que cada personaje analizado representa una idea ficcional de cómo son/eran las mujeres en las épocas construidas por las series. Imágenes construidas desde una mirada actual que problematiza ciertos estereotipos como el de la buena madre, el de la madre con un rol político, el de la madre trabajadora o el de la madre víctima. En definitiva, cada personaje analizado encarna ciertos estereotipos que tanto lxs productorxs como lxs espectadorxs compartimos sobre las mujeres de las épocas representadas en cada serie.

En tercer lugar, podemos interpretar un eje que atraviesa el corpus, ordenado de acuerdo con las temporalidades que construyen (los años 70, la segunda década de los 2000 y un futuro distópico).

<sup>12</sup> Para Hester el “xenofeminismo” es una forma de feminismo tecnomaterialista, antinaturalista y abolicionista de género.

Estamos hablando del discurso feminista norteamericano que circula a partir de lo que se conoce como la segunda y la tercera ola del feminismo. Si la primera ola se identificó con las sufragistas y su lucha por los derechos políticos, económicos y educativos de las mujeres, culminando en la conquista del derecho al voto femenino, diremos que la segunda ola surge a fines de los 60 con el lema “lo personal es político”. Esta etapa marcó una reflexión profunda sobre las raíces del patriarcado y la liberación de la mujer de la opresión, con la lucha por el derecho al aborto y la aprobación de la ERA como dos hechos históricos fundamentales. Esta época es la que retrata *Mrs. America*, como ya analizamos, y contó con grandes autoras referentes para el discurso feminista, como las citadas Betty Friedan y Kate Millet, entre otras que no ocupamos en este trabajo como Juliet Mitchell, Shulamith Firestone, Angela Davis, Gloria Steinem (también personificada en la serie) y bell hooks. Durante la segunda ola, el feminismo y el movimiento de mujeres eran prácticamente sinónimos, con el feminismo radical teorizando sobre la mujer cisgénero como una clase oprimida que debía ser liberada del patriarcado. Sin embargo, esta idea fue cuestionada por mujeres negras, lesbianas, socialistas y otros grupos que señalaron la homogeneización del concepto de “la mujer” dentro del feminismo y comenzaron a dar lugar a otras voces. A medida que estas discusiones fueron creciendo y se fueron formando nuevos grupos, la segunda ola comienza a perder fuerza dando paso a lo que se dio en llamar tercera ola. Esto ocurre en la transición del siglo XX al XXI y el hecho histórico de mayor relevancia fue el caso de Anita Hill en 1991, que generó un debate público sobre el acoso sexual en el ámbito laboral. Esta ola se caracteriza por una diversificación del feminismo en múltiples modalidades, con un enfoque en las luchas interseccionales que abarcan diversas identidades y experiencias. A nivel académico comenzó a expandirse la influencia del feminismo y a partir de esta época se desarrolla en mayor profundidad una literatura académica feminista queer de la mano de autorxs como Ixs citadxs Preciado, Butler y De Lauretis.

## 5. Referencias bibliográficas

- Badinter, E. (1981) ¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX. Barcelona: Paidós-Pomare.
- Bernini, E. (2012). Las series de televisión y lo cinematográfico. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, (10), 25-40.
- Bordwell, D y Thompson, K. (2003). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos y materiales del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Cambra Badii I., Mastandrea P. B. y Paragis M. P. (2018). El mandato del nacimiento. Cuestiones bioéticas y biopolíticas en la serie El cuento de la criada. *Revista Medicina y Cine*, 14(3), 181-191. [https://www.academia.edu/38213864/El\\_mandato\\_del\\_nacimiento\\_Cuestiones\\_bio%C3%A9ticas\\_y\\_biopol%C3%ADticas\\_en\\_la\\_serie\\_El\\_cuento\\_de\\_la\\_criada](https://www.academia.edu/38213864/El_mandato_del_nacimiento_Cuestiones_bio%C3%A9ticas_y_biopol%C3%ADticas_en_la_serie_El_cuento_de_la_criada)
- Chuba, K. (9 de enero, 2020). ‘Mrs. America’ Creator Says FX Show Is The “Origin Story of Today’s Culture Wars”. *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/mrs-america-team-unveils-origin-storytoday-s-culture-wars-at-tca-1268103/> [consulta: 7 junio 2023].
- Dall’Asta, M. (2012). Para una teoría de la serialidad. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, (10), 71-89.
- De Lourtis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra.
- Foucault, M. (2007). Derecho de muerte y poder sobre la vida. En: *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Friedan, B. (2009). *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra.
- Gavilan, D., Martínez Navarro G. y Ayesterán R. (2019). Las mujeres en las series de ficción: el punto de vista de las mujeres. *Investigaciones Feministas*, 10(2), 367-384. <https://doi.org/10.5209/infe.66499>
- Gómez Ponce, A. (2017). *Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV*. Córdoba: Babel Editorial.

Desde la óptica de estos discursos y esta historia del feminismo norteamericano entendemos que las series están intentando recuperar la idea central de que los derechos de las mujeres han sido conquistados a partir de la organización y la lucha histórica, de modo tal que nos invitan a revisar los hechos que nos han conducido al momento en que nos encontramos y el peligro que supone olvidar tales procesos colectivos. Sin embargo, es necesario también tomar cierta distancia crítica al respecto, entendiendo que nuestro corpus construye un discurso desde el norte global y que por ello no podemos generalizar y extrapolar hacia el resto del mundo lo que estas series plantean. Si bien muchas de las experiencias de violencia que nuestras series ficcionalizan son compartidas por la mayoría de las mujeres y disidencias del mundo, no podemos olvidar la diversidad y la complejidad de los movimientos feministas; debemos contemplar y analizar este tipo de discursos desde un punto de vista interseccional y situado. En este sentido, una posible línea de investigación que nos queda sin atender, aunque resulta interesante y particularmente potente, son los modos en que la agenda política de los feminismos latinoamericanos puede complejizar la lectura de las ficciones hegemónicas globales.

Finalmente, si bien no ahondamos en esta deriva del problema sobre el fenómeno de la serialidad, podríamos decir que la inserción de este tipo de series en los catálogos de las plataformas VOD, o su directa creación dentro de la lógica de plataformas, concuerda con la necesidad contemporánea de presentar personajes femeninos complejos con un arco argumental extenso y evolutivo que evidencie su profundidad a lo largo de la trama. En este sentido, no hay ya solamente protagonistas con objetivos, pasiones, intereses estereotipados sino que, como sucede en nuestro corpus, nos encontramos ante una gran variedad de personajes femeninos secundarios que refuerzan el espíritu autónomo y de libertad que anhelan los personajes principales. Mencionamos este aspecto como un tema posible de investigación a futuro.

- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema*. Bilbao: Consonni.
- Hays, S. (1998). *Las contradicciones culturales de la maternidad*. Barcelona: Paidós.
- Hester, H. (2018). *Xenofeminismo: tecnologías de género y políticas de reproducción*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Menéndez Menéndez, M. I. y Zurian Hernández, F. A. (2014). Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 13 (25), 55-71. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=491548259004>
- Palomar Vereza, C. (2005). Maternidad: historia y cultura. La ventana. *Revista de estudios de género*, 3 (22), 35-67.
- Pinto Veas, I. (2016). Top of the lake. *laFuga*, 18. <https://www.lafuga.cl/top-of-the-lake/801> [consulta: 7 junio 2023].
- Preciado, B. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa.
- Preciado, P. B. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.
- Press, J. (28 de agosto, 2019). When They See Us and Chernobyl Prove Truth is Stronger than Fiction. *Vanity Fair*. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/08/chernobyl-when-they-see-us-ava-duvernay-craig-mazin-must-endure-tv> [consulta: 7 junio 2023].
- Suárez Tomé, D. (5 de marzo, 2019). El mar proceloso del feminismo: ¿En qué ola estamos? *Ecofeminita*. <https://ecofeminita.com/en-que-ola-estamos/?v=5b61a1b298a0> [consulta: 7 junio 2023].
- Verón, E. (1993). *La Semiosis Social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

**Financiación:** Esta investigación no recibió financiación externa.

**Declaración de conflicto de intereses:** La/s persona/s firmante/s del artículo declaran no estar incursas en ningún tipo de conflicto de intereses respecto a la investigación, a su autoría ni/o a la publicación del presente artículo.