



I Congreso Internacional de
Comunicación y Género
SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

LOS MODELOS ACTUALES DE HEROÍNA EN LA FICCIÓN TELEVISIVA
NORTEAMERICANA DE CONTENIDO *MARAVILLOSO*.
ANÁLISIS DE CASOS: BUFFY SUMMERS, KARA THRACE Y SOOKIE STACKHOUSE

Raya Bravo, Irene
Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura
Facultad de Comunicación
Universidad de Sevilla
ireraybra@alum.us.es

RESUMEN:

Las series de televisión norteamericanas del nuevo milenio se han convertido en un importante reflejo del reciente panorama social occidental. Se ha entrado en la llamada *era hipertelevisiva*, que ha propiciado el desarrollo de tramas y personajes de gran complejidad. La mujer en la ficción ha sido partícipe de este cambio, obteniendo a menudo el protagonismo de las series en terrenos que previamente eran exclusivamente masculinos. Dentro de los géneros televisivos, merece especial atención el papel femenino en los textos de ciencia ficción y fantasía, o lo que autores como Todorov llaman *lo maravilloso*, porque en la nueva televisión ellas son auténticas heroínas de acción. Esta comunicación ofrece un análisis de tres personajes femeninos televisivos desarrollados en la primera década del siglo XXI dentro del terreno de *lo maravilloso*: Buffy Summers, de *Buffy, cazavampiros* (*Buffy, the vampire slayer*, WB: 1997-2001; UPN: 2001-2003); Kara Thrace, de *Galáctica: Estrella de Comabte* (*Battlestar Galactica*, SciFi: 2004-2009); y Sookie Stackhouse, de *Sangre Fresca* (*True Blood*, HBO: 2008-). El objetivo de este trabajo es un análisis narrativo desde una perspectiva ideológica-cultural de los caracteres femeninos que tiene en cuenta distintos aspectos que conforman la estructura interna de cada personaje, el modelo de mujer que promocionan, y las cualidades que caracterizan a la heroína actual.

PALABRAS CLAVE:

Mujer, televisión, hipertelevisión, series, fantasía, ciencia-ficción, post-feminismo, feminismo de tercera generación, tercera ola feminista, heroína de acción.



1. LA ERA HIPERTELEVISIVA

1.1. Introducción a la nueva era

Roland Barthes escribía en *Introducción al análisis estructural de los relatos* que todos los grupos humanos tienen sus relatos, que estos son necesarios “en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades” (Barthes, 1997). La televisión es el medio actual que mayor número de historias ofrece, el narrador principal dentro un conglomerado de culturas mediáticas, entendidas como aquellas que “intervienen en el mundo de la vida al construir rituales, prometer expresión y abrir el significar a nuevos modos sociales” (Rincón, 2006).

Desde sus orígenes en los años 50, en la conocida como etapa *paleotelevisiva*, la ficción televisiva se presenta como un digno heredero del teatro, el cine y la televisión para la retransmisión de contenidos de entretenimiento. Con la llegada de los años 90 se producen numerosos cambios tecnológicos y sociales que significan un aperturismo en el desarrollo de contenidos y en su difusión –proliferación de emisoras, fenómeno *zapping*, aumento de la publicidad...-, comienza la *neotelevisión*, definida por Umberto Eco como aquella que “cada vez habla menos (como hacía o fingía hacer la Paleo TV) del mundo exterior. Habla de sí misma y del contacto que está estableciendo con el público” (Eco, 1999).

La última etapa, y en la que se desarrollan los personajes femeninos seleccionados para esta comunicación, es la conocida como la era *hipertelevisiva*⁷⁰⁰, que suele datarse con la llegada del nuevo milenio y cuya esencia es la exageración de los estilos ya planteados. Imbert define esta tercera etapa como la llegada de un nuevo “discurso que se recrea en un juego con la representación de la realidad, que se salta las fronteras entre géneros y categorías, diluye la noción misma de la realidad y de identidades estables” (Imbert, 2008). Numerosos factores influyen en la transformación de las ficciones televisivas, que pueden resumirse en los siguientes puntos:

En primer lugar, es un momento de profundas mejoras tecnológicas que afectan, sobre todo, a las formas de distribución. Además de las cadenas públicas y privadas de épocas precedentes, hay que sumar la consolidación del cable y los canales *Premium* estadounidenses, lo que favorece la producción de numerosas series que puedan abastecer a distintos sectores del público. Por una parte, los contenidos de las series del cable no están limitados por la Comisión Federal de Comunicaciones (FCC), la libertad creativa es mucho mayor y los tabúes pueden afrontarse sin censura. Por otro lado, la modalidad de pago del cable también comprende la ausencia de publicidad en los programas, favoreciendo un visionado menos fragmentado, de mayor calidad. *Los Soprano* (*The Sopranos*, HBO: 1999-2007), que cuenta los problemas de un mafioso de mediana edad con su familia y la banda criminal a la que pertenece, ha sido la serie que mejor ha representado la consolidación del cable. Esta televisión de pago se reconoce por

⁷⁰⁰ ⁷⁰⁰ El concepto de lo “hiper” surge con Lipovetsky, es empleado por Scolari y Gordillo para referirse a la televisión. El término empleado varía según el investigador del medio: son sinónimos los conceptos de *hipertelevisión*, *postelevisión* (utilizado por Piscitelli, Imbert o Missika) y *metatelevisión* (usado por Olson, Carlón y Tous).



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

sus productos innovadores y de calidad, lo que ha obligado a las *networks* a realizar una renovación estratégica de su programación a partir del año 2004, ofreciendo series ambiciosas y competentes que se han ganado el favor de la audiencia como *Perdidos* (*Lost*, ABC: 2004-2010).

Por otro lado, estas mejoras tecnológicas producen cambios sociales como la modificación del concepto de audiencia. Se produce una convergencia entre distintas formas de recepción que se complementan mutuamente sin que se produzcan oposiciones excluyentes, configurando distintas propuestas de recepción (Gordillo, 2009); se produce una auténtica revolución en el consumo que ha desviado la atención del receptor tradicional a otros medios como el ordenador, el MP4, el DVD portátil, el móvil o las videoconsolas. Esta variación ha derivado en un receptor más exigente que ya puede elegir el momento de su visionado (auge de las descargas) y seleccionar entre los programas aquel que realmente desea ver. También, por primera vez, empieza a producirse una auténtica segmentación de la audiencia, que cristaliza en una especialización genérica en la difusión, gracias al surgimiento de canales programados temáticamente como the SciFi (ciencia-ficción), MTV (música), CNN News (noticias). Por otro lado, las series de ficción consiguen alcanzar tal nivel de fidelidad por parte de su audiencia que se convierten en objeto de culto para sus *fans* que no desean que el cierre del programa suponga la clausura de su universo. Joss Whedon es un autor que promueve este tipo de discurso abierto transmediático en el que otros medios artísticos se aproximan al universo complementándolo con otras aventuras y hazañas de los héroes. *Buffy*, *cazavampiros*, por ejemplo, proviene de una película cinematográfica, se han publicado cómics que han desarrollado tramas paralelas a las de la serie que han proseguido el *show* desde su fin.

En tercer lugar, se produce una notable evolución narrativa y temática que cristaliza en numerosas reformas de las estructuras. Se produce un trasvase de la ficción y la agenda informativa que alcanza sucesos que están fuera del campo de la ficción, como el aclamado drama televisivo *Treme* (*Treme*, HBO: 2010-), se sitúa en Nueva Orleans tres meses después de que la zona fuera devastada por el huracán Katrina en 2005; la hibridación de géneros y formatos, el trasvase entre contenidos y fórmulas en las series de televisión se convierte en una práctica muy frecuente. Por otro lado, ha aumentado considerablemente la complejidad narrativa: en las series la composición lineal de las tramas ha sido sustituida por otras formas de organización más complejas, la ordenación del tiempo ha sufrido transformaciones en busca de productos audiovisuales más originales, como es el caso de *Perdidos*. Se incluyen contenidos que hubiesen resultado insólitos en la década de los 90, se ha optado por mostrar visualmente "más de lo posible", la visibilización de lo invisible, de lo oculto, la hipertrofia del aparato enunciativo que permite mostrar lo que el ojo no ve (Imbert, 2008), como es el caso de *House* (*House*, FOX: 2004-).

También se han renovado las estrategias de producción, el objetivo ha cambiado, ahora no se trata de captar a la mayor audiencia posible sino de retener al sector adecuado y que éste desarrolle una relación más estrecha con el *show* al que sigue. Se produce un paulatino aumento de la serialidad como forma de fidelizar a la audiencias, no sólo en los formatos dramáticos, sino también en las *sitcoms* -como es el caso de *Cómo conocí a vuestra madre* (*How I Met Your Mother*, CBS: 2005-).



Todos estos cambios han contribuido en la construcción de un nuevo panorama televisivo y en el desarrollo de personajes más complejos, siendo especialmente relevante la transformación que ha sufrido la mujer, en el llamado *momento post feminista* (Zeisler, 2008).

1.2. El post-feminismo televisivo

A menudo la televisión ha sido denigrada por pertenecer a la esfera de la cultura popular, una situación que estudiosos, como el norteamericano John Fiske, consideran que se debe a un interés jerárquico, económico y social, cuyo objetivo es realizar una división, que se presenta como natural, entre la alta y la baja cultura (Fiske, 2001). Esta visión peyorativa ha hecho que la televisión no se tenga en cuenta como un medio digno de reflejar los cambios sociales y que se considere que sólo sirve para afianzar negativamente los tópicos de identidad. No obstante, desde sus orígenes sirvió para modificar la percepción del mundo de la mujer, siendo de hecho un medio que transforma los conceptos genéricos mezclando las esferas del desarrollo social humano, "televisión complicated the traditional gender order, in part because it promised to bring the outsider World home: the public into the private"⁷⁰¹ (Sayeau, 2007).

En lo que concierne a la ficción serial, las mujeres han aparecido en pantalla desde los inicios del medio, pero generalmente su papel se restringía al acompañamiento del protagonista masculino, y se definían generalmente por una actitud pasiva, emocional o de simple contrapunto amoroso. Cerca de las dos terceras partes de los personajes hablantes en los *shows* de *prime time* de los 50 eran hombres, y en 1960 sólo dos de los *shows* más vistos tenían caracteres femeninos regulares (Sayeau, 2007). Aún así, destacan programas de la época en los que se habla a las mujeres sobre el aislamiento impuesto por la cultura masculina dominante de la época, como sucede en *Yo amo a Lucy* (*I Love Lucy*, CBS: 1951-1957), *sitcom* de gran éxito en la que una mujer que trata de abrirse paso en la esfera pública a través de su marido, que trabaja en el mundo del espectáculo. Desde el punto de vista narrativo, las figuras femeninas sirven de catalizador para que el hombre emprenda su acción, que puede resumirse en la dicotomía proteger a la dama / salvarla del peligro.

En la década de los 70 se produce un gran cambio en el medio propiciado por las transformaciones sociales que se reflejan en la pequeña pantalla; las mujeres salen a trabajar (Zeisler, 2008), es un periodo en el que la mujer consigue el derecho al aborto, al crédito y el divorcio sin culpabilidad. Una de las figuras principales de esta época es Mary Tyler Moore, actriz y productora que triunfa con la *sitcom* *La chica de la tele* (*The Mary Tyler Moore Show*: CBS: 1970-1977), en la que además empiezan a abordarse temas comprometidos como el divorcio, las relaciones pre-matrimoniales, la desigualdad salarial entre sexos o la homosexualidad.

Estas transformaciones continúan cristalizando en la década de los 80, comienzan a verse en las series de televisión estadounidenses un nuevo modelo de mujer fuerte, independiente y ambiciosa, sobre todo en las series de profesionales como *Murphy Brown* (*Murphy Brown*, CBS:

⁷⁰¹ "La televisión complica el orden tradicional del género, en parte porque promete traer lo de fuera al hogar: lo público en lo privado" (Sayeau, 2007: 52).



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

1988-1998), en la que la protagonista se convierte en madre soltera. Además de aparecer en la pantalla, las mujeres empiezan a trabajar detrás de las cámaras como directoras, guionistas, productoras, como hace Diane English, creadora de *Murphy Brown*, o que aportará nuevas perspectivas en los enfoques. Esta etapa sirve para que las cadenas prueben la rentabilidad de este tipo de historias, anteriormente inexistentes en la pantalla, y se animen en la producción de series de mujeres profesionales, con la intención de captar nuevas audiencias que previamente habían sido consideradas marginales.

No obstante, es a finales de los 90 y a principios del siglo XXI, cuando las mujeres adquieren un gran protagonismo en todo tipo de formatos de ficción, inaugurando el conocido *post-feminismo* o feminismo de tercera generación, que cuestiona el planteamiento patriarcal dominante. Esta nueva ola se opone a la restrictiva oposición activo- masculino / pasivo-femenino. Evita la confrontación teórica entre los dos sexos, realzando el papel de la mujer pero sin tratar de oponerlo a la figura masculina, "the post-feminist perspective's refusal of the feminist label, as if a feminist position outdated –even oppressive- in the contemporary environment, is ever present in media discourse"⁷⁰² (Levine, 2007). Otra característica de esta tercera ola es que se preocupa menos por la acción colectiva que por las elecciones individuales, es también una teoría menos estructurada que el feminismo previo y su objetivo práctico es el desarrollo femenino de la identidad individual y el estudio de las posibles situaciones marginales que puede sufrir la mujer (clase trabajadora, raza...)⁷⁰³ (Zeisler, 2008).

Una de las causas principales de este cambio se encuentra en la propia modificación del sistema de producción, derivada de los cambios en la exhibición (consagración del cable y la televisión de pago, aumento de canales...) que supone una inevitable segmentación de las audiencias. Previamente, con el dominio de las *Networks*, el objetivo de las cadenas era congregarse a todo el público posible mediante la creación de productos asequibles para todas las edades y sexos; tras el éxito de Fox y la incipiente pérdida de poder de las *tres grandes cadenas* –ABC, CBS, NBC-, tanto UPN como WB concentran sus esfuerzos en la captación de determinados sectores de un público fragmentado: mientras que UPN trata de captar al público masculino con programas de acción, aventuras y ciencia-ficción, WB se centrará en el público femenino joven. *Buffy* y otras series de la cadena como *Dawson crece* (*Dawson Creek*, WB: 1998-2003), *Embrujadas* (*Charmed*, WB:1998-2006) o *Smallville* (*Smallville*, WB: 2001-2006; CW: 2006-) contribuyen a la consolidación de la imagen de marca de la cadena, son productos fácilmente reconocibles por el espectador, y además ayudan a construir la llamada "Generation Y audience" (Levine & Parks, 2007), un nuevo y prolífico ciclo de programación juvenil. Pronto queda patente que la mujer adolescente no es el único sector rentable y comienzan a producirse series de distinto formato con mujeres protagonistas y distintos enfoques genéricos. Destacan textos audiovisuales pioneros muy distintos como las *dramedys Ally McBeal* (Fox: 1997-2002), obre una

⁷⁰² "La perspectiva post-feminista reniega de la etiqueta feminista, como si una posición feminista obsoleta -incluso opresiva- en el entorno contemporáneo, estuviera siempre presente en el discurso de los medios de comunicación " (Levine, 2007: 171).

⁷⁰³ Obras teóricas fundamentales: *Listen up: Voices from the Next Feminism*, de Barbara Findlen o *To be real: telling the Truth and Changing the Face of Feminism*, de Rebecca Walker.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

abogada lista, atractiva y un poco neurótica o *Las chicas Gilmore* (*Gimore Girls*, 2000-2007), sobre una madre soltera y su hija adolescente que provienen de una familia adinerada y retrógada. *Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*, HBO: 1998-2004) marca un punto y aparte en lo concerniente al retrato de la intimidad de la mujer en televisión, tratando sin tapujos la sexualidad, el amor y las relaciones de pareja. Curiosamente, en su traslado a la gran pantalla (*Sexo en Nueva York: La película*, 2008; *Sexo en Nueva York 2*, 2010) el tono de la ficción se vuelve menos crítico y las mujeres se hacen más dependientes de un modelo arcaico y prototípico; se pone de manifiesto las limitaciones que tiene el cine (necesidad de captar el máximo número de espectadores con un producto para un público amplio) con respecto a la televisión (la audiencia elige el producto precisamente por su temática ambiciosa, por eso escoge el canal de pago HBO). Ante el nuevo clima de consumo propiciado por los canales de pago, las *Networks* comienzan a producir series con mujeres protagonistas; los ejemplos de más éxito son la serie de médicos *Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*, ABC: 2005-), cuyas tramas personales ocupan tanto espacio como los problemas derivados de la profesión, y por otro lado *Mujeres desesperadas* (*Desperate Housewives*, ABC: 2004-), una mezcla entre drama, comedia, misterio y *soap-opera*, que además es una sátira sobre los arquetipos de la mujer americana de clase media habitante en barrios residenciales.

Estas series contribuyen al aumento de la presencia femenina en la pequeña pantalla y al desarrollo de roles más complejos que huyen del simple acompañamiento masculino. Bien es cierto que los estereotipos, entendidos como la "generalización de una imagen consensuada por un grupo de personas o grupos, sobre otras personas o grupos, que se transfieren en el tiempo adquiriendo la categoría de verdades indiscutibles" (Galán, 2007), siguen existiendo en la ficción, pero con frecuencia se utiliza de forma satirizante, como ocurre en *Mujeres Desesperadas*, y sirven para poner en entredicho la supuesta co-relación entre realidad y estereotipo.

Una vez presentado el contexto general, nos adentramos en el caso de las series de contenido sobrenatural para ver qué han significado estos cambios en un panorama genérico específico.

1.3. La mujer en los textos televisivos *maravillosos*

Antes de explicar el papel de los textos de contenido sobrenatural, se debe especificar que el tema genérico se presta a confusión, mucho más en la televisión, que es un medio "complejo y elusivo" (Casetti y Di Chio, 1999) en el que la producción y la distribución tienen sus particularidades. Las taxonomías rígidas no tienen cabida y el tema, el género y el formato se entremezclan continuamente confundiendo a los propios creadores, a la audiencia y a los estudiosos del medio. Eso es lo que ocurre precisamente con la fantasía y la ciencia ficción, que comparten tantas cualidades, formales y temáticas, que a menudo es difícil hacer una separación estricta entre ambas. Por esa razón, siguiendo el estudio de Tzvetan Todorov *Introducción a la literatura fantástica* (2005), englobamos ambos subtipos en el llamado género de *lo maravilloso*, entendido como aquellos relatos que tratan acontecimientos que se producen realmente en una realidad regida por leyes desconocidas, sin referencia a la realidad cotidiana.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5, 6 Y 7 DE MARZO DE 2012

Tal y como se ha expuesto previamente, todos los géneros y formatos se encuentran en un momento de transición, lo que afecta especialmente a los relatos *maravillosos*, en los que cada vez aparecen más mujeres que son auténticas heroínas de acción y que llevan el peso narrativo de series de gran audiencia. Este es un gran avance y tiene sus antecedentes en otras formas artísticas. El germen de este rol heroico se remonta a otros medios artísticos, siendo la gran pantalla el gran referente para la creación de personajes de acción femeninos en la televisión. *Showrunners*⁷⁰⁴ como el creador de *Buffy*, Joss Whedon, reconoce que la obra cinematográfica de James Cameron es fundamental en lo que concierne a la creación de iconos femeninos en el panorama audiovisual de la ciencia ficción de los años 90 (Havens, 2003). En la segunda entrega de *Alien*, *Aliens2: el regreso* (*Aliens*, 1986), la teniente Ripley de Cameron –la primera entrega la realiza Ridley Scott– es una mujer inteligente, físicamente capaz y astuta, una heroína de acción que augura los peligros como una personificación moderna de la Casandra mitológica. Posteriormente, en la saga *Terminator*, especialmente en la segunda parte, *Terminator II: El juicio final* (*Terminator II: Judgment Day*, 1991), Sarah Connor, es una madre luchadora, fuerte y excesivamente estricta que protege a su hijo, John Connor, de todos los androides que viajan al pasado para aniquilarlo, una heroína capaz que, al igual que le sucedía a Ripley, prevé los acontecimientos del futuro con una ansiedad tachada por algunos de paranoica. De hecho, el propio Cameron también participa en la traslación de las heroínas de la gran a la pequeña pantalla, produciendo (y firmando el guión esporádicamente) de *Dark Angel* (*Dark Angel*, FOX: 2000-2002), una serie en la que una chica modificada genéticamente para ser una super soldado escapa del hospital-prisión donde está confinada junto a otros chicos.

El problema principal que existe con el género *maravilloso* es que siempre ha arrastrado la lacra de ser considerado menor por su alejamiento del contexto; se asume automáticamente la falsa idea de que las vidas fantásticas no pueden ser inspiradoras, sobre todo por lo mucho que contrastan con la vida doméstica (Sayeau, 2007). En la práctica, las series de fantasía y ciencia ficción actuales están más preocupadas por su relación con el mundo real que con la exploración de artefactos y mundos imaginarios, es lo que Concepción Cascajosa denomina “metáfora – ficción, la utilización del género fantástico como alegoría de los problemas cotidianos” (Cascajosa, 2005). En ese sentido, es un género que muy a menudo se emplea para crear alegorías sobre cuestiones sociales, y por extensión, es una plataforma que puede servir para reflejar las principales preocupaciones de las mujeres.

Obras pioneras en el campo de la fantasía y protagonizadas por mujeres son *Embrujada* (*Bewitched*, ABC: 1964-1972), en la que un ama de casa tiene super poderes porque es bruja, característica que también hereda su hija. Alrededor de los 60 se sitúa la denominada segunda ola feminista y surgen más series en esta línea, siendo el producto más conocido *Wonder Woman* (*Wonder Woman*, ABC: 1975-1976; NBC: 1976-1979), creada específicamente “as an

⁷⁰⁴ El término es un concepto habitual de la televisión norteamericana, se utiliza cuando “un buen guionista va asumiendo cada vez más responsabilidad como productor hasta crear su propio programa y/o convertirse en el productor principal de uno, erigiéndose así en el mayor responsable del mismo a la hora de reclutar nuevos miembros del equipo creativo y repartir sus tareas, guiar el desarrollo argumental y darle su tono temático, ideológico y estético” (Cascajosa, 2006: 63).



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

emblem of the women's liberation movement"⁷⁰⁵. No obstante, las series que se adscribían a esta línea genérica a menudo están construidas dentro de la sociedad patriarcal dominante, como sucede con *Los ángeles de Charlie* (*Charlie Angel's*, ABC: 1976-1981) -no es de contenido maravilloso, pero es uno de los primeros modelos de mujer de acción- o *La mujer biónica* (*The Bionic Woman*, ABC: 1976-1977; NBC: 1978), en las chicas son mujeres de acción pero reciben las órdenes de un hombre (Zeisler, 2008).

Hasta la década de los 90 no hay una serie en una mujer independiente sea una auténtica heroína, y será *Xena, la princesa guerrera* (*Xena: Warrior Princess*, Syndication: 1995-2000) quién marque la tendencia, erigiéndose es una de las figuras femeninas clave en la fantasía televisiva serial. Es una mujer fuerte, atractiva y autónoma cuya compañía más leal es Gabrielle, una chica, con la que además mantiene una relación muy estrecha e íntima. A partir de este momento, coincidiendo con la gran apertura que sacude el mercado y el aumento de la demanda, surgen numerosas series de fantasía y ciencia-ficción, y las mujeres comienzan a poblar la pequeña pantalla. Además de las tres heroínas seleccionadas, correspondientes a *Buffy, cazavampiros* -otra de las series que marca tendencia en el ámbito feminista-, *Battlestar Galáctica* y *True Blood*, hay que añadir numerosos casos como: *Embrujadas* (*Charmed*, The WB: 1998-2006), en la que tres hermanas brujas combaten contra el mal; *Las crónicas de Sarah Connor* (*Terminator: The Sarah Connor Chronicles*, FOX: 2008-2009), que continúa las aventuras que James Cameron inició en el cine; *Tru Calling* (*Tru Calling*, FOX: 2003-2005) y *Dollhouse* (*Dollhouse*, FOX: 2009-2010), ambas protagonizadas por Eliza Dushku, y un largo repertorio en el que la mujer se convierte en el centro narrativo. También en las series de planteamiento coral se escriben papeles complejos e interesantes para las mujeres -como sucede en *Galáctica: Estrella de Combate*, uno de los casos analizados-, siendo algunos ejemplos *Héroes* (*Heroes*, NBC: 2006-2010), *Perdidos* (*Lost*, ABC: 2004-2010) o *Juego de tronos* (*Games of Thrones*, HBO: 2011-).

Este rico panorama ofrece numerosos ejemplos femeninos, dispares entre sí, lo que ya es toda una novedad teniendo en cuenta que tan sólo hace dos décadas la presencia masculina era completamente hegemónica y que las mujeres tenían adjudicados un par de roles específicos con pocas variantes.

2. ANÁLISIS NARRATIVO DESDE PERSPECTIVA IDEOLÓGICA-CULTURAL

2.1. Elementos de análisis

Una vez introducido el contexto, se plantea la necesidad de realizar un estudio cualitativo de los nuevos roles femeninos. Con este propósito hemos desarrollado un modelo de análisis textual que, desde una perspectiva ideológico-cultural, contempla los distintos elementos que configuran

⁷⁰⁵ "como un emblema del movimiento de liberación de la mujer". Traducción propia.



la personalidad, el rol y la estructura narrativa de tres heroínas desarrolladas en ficciones del siglo XXI:

<p>1. <i>Informantes</i>: elementos que definen lo que se pone en escena en relación al contexto cultural. Entendidos como “datos puros, significantes” (Barthes: 1977).</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Edad – Aspecto Físico – Carácter
<p>2. <i>Indicios</i>: acontecimientos, gestos, que implican un contenido implícito. Entendidos como “unidades verdaderamente semánticas, remiten a un significado” (Barthes: 1977).</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Connotación de edad – Connotación del aspecto físico – Connotación del carácter <p>(los significados connotados de los <i>informantes</i> denotados)</p>
<p>3. Cualidades de la heroína.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Debilidades – Puntos fuertes – Tipo de heroína. “Arquetipos / Referentes morales: épico, trágico, cómica, dramática, melodramática, suspense, superheroica, antiheroica” (Rincón, 2006)
<p>4. Personajes como persona (Casetti & Di Chio, 1991: 178).</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Plano (unidimensional) /redondo (complejo) – Lineal (uniforme) /contrastado (contradictorio) – Estático (constante) / dinámico (evolución)
<p>5. Relaciones sociales:</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Esfera pública (mundo laboral, reconocimiento por su labor social...) – Maternidad – Familia – Amigos – Amor romántico – Sexualidad
<p>6. Relaciones de intertextualidad: empleado como el concepto menos restrictivo de Julia Kristeva, equivalente al término “transtextualidad” de Genette, entendido como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989: 9-10).</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Temática-mítica, literarias, cinematográficas, televisivas...



7. Otros personajes clave de la serie:	<ul style="list-style-type: none">– Femeninos– Masculinos– (Además de la protagonista, observar otros personajes femeninos con otras funciones actanciales dentro del <i>show</i>)
8. Conclusiones del análisis:	Síntesis de lo analizado

2.2. Análisis de los personajes seleccionados

Para el análisis se han escogido tres personajes femeninos muy diferentes entre sí, cuyo nexo común es su rol heroico y su pertenencia a series *maravillosas*. Dos de las mujeres seleccionadas, Buffy Summers y Kara Thrace, pertenecen a *shows* ya cerrados y emitidos al completo mientras que Sookie Stackhouse es protagonista de una serie que sigue en antena - recientemente se ha emitido en España su cuarta temporada. Por otro lado, cada una de las series se sitúa en un contexto de producción determinado que se relaciona directamente con canal de emisión: *Buffy, cazavampiros* sirvió para consolidar la imagen de la recién nacida WB y su traslado a UPN sucedió justo en un momento de transición corporativa; *Galáctica: Estrella de Combate*, pertenece a un canal temático, Sci-Fi y surge en el momento en el que la especialización genérica empieza a plantearse como una buena estrategia comercial; por último, *Sangre Fresca* pertenece a la HBO, el canal de pago más respetado de la televisión norteamericana por su riesgo temático y su calidad, siendo esta serie uno de los pocos productos que se inscriben en la línea de género *maravilloso*⁷⁰⁶ del canal.

BUFFY SUMMERS, de *Buffy, cazavampiros*

- Breve sinopsis: Buffy Summers (Sarah Michelle Gellar) es una cazavampiros que trata de compaginar este deber sagrado con los problemas habituales de una adolescente. Para ello contará con el apoyo de sus amigos: su Vigilante, el señor Giles (Anthony Stewart Head), su tímida pero inteligente amiga Willow (Alyson Hanigan), su fiel amigo Xander (Nicholas Brendon) y Angel (David Boreanaz), un vampiro con alma del que se acaba enamorando. A lo largo de los años, su lucha contra el mal es cada vez más intensa, y la ayuda de sus leales amigos será fundamental para la salvación de la humanidad.

1. *Informantes:*

⁷⁰⁶ Actualmente también se emite *Juego de Tronos*, otro ejemplo de fantasía con gran aceptación de crítica y público.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

- Edad: la serie retrata la evolución de Buffy desde su adolescencia –etapa de instituto, equivalente narrativamente a las tres primeras temporadas- hasta los primeros años de la veintena –universidad (temporadas cuatro y cinco), abandono de los estudios (temporada cinco) e inserción laboral (temporadas seis y siete).
- Aspecto Físico: el personaje va adelgazando progresivamente a lo largo de la serie. Es rubia, atlética (pero menos de lo que debería ser para tener tal fuerza y resistencia), atractiva, coqueta. Vestimenta: chaqueta de cuero, vaqueros cuando sale a cazar vampiros. La evolución desde la adolescencia (vestidos, colores claros, faldas cortas) hasta la madurez (faldas largas, ropa menos provocativa y más oscura) también es visible.
- Carácter: impulsiva, intuitiva, luchadora, leal, evoluciona del idealismo romántico al pragmatismo, fuerte, divertida (más en las primeras temporadas que en las siguientes), independiente (aunque dependiente a menudo de la opinión de sus amigos), segura de sí misma en cuanto a sus capacidades como luchadora, insegura con respecto a las relaciones con familiares, amigos y parejas sentimentales.

2. *Indicios:*

- Connotación de edad: la elección de una chica adolescente suele ser una fórmula comercial de éxito para atraer a ese sector de la audiencia.
- Connotación del aspecto físico: es una chica muy atractiva, de hecho recrea un estereotipo habitual del cine de terror, aunque la idea de la serie parte precisamente del rechazo de Joss Whedon al estereotipo de “damisela en apuros” tan frecuente en la cinematografía Hollywoodiense:

Siempre me han gustado las películas de terror. Y he visto tantas donde sale la típica rubia a la que siempre acaban matando que empecé a sentir pena por ella. Pensé que ya era hora de que se tomara la revancha contra la noche. Así que el argumento de Buffy surgió de la sencilla idea de una chica rubia y guapa que va por un callejón, un monstruo la ataca, pero esta vez está preparada y se lo carga⁷⁰⁷.

- Connotación del carácter: el personaje sufre una evolución a lo largo de las siete temporadas: al principio es más superficial e inocente, pero a medida que va creciendo el personaje va madurando hasta convertirse en una auténtica mujer, guía de otras jóvenes que consiguen sus mismos poderes sobrenaturales. No obstante, su preocupación por

⁷⁰⁷ Afirmación incluida en los Contenidos Adicionales de la primera temporada de *Buffy, cazavampiros*, en una “Entrevista a Joss Whedon y David Boreanaz”. La serie ha sido editada en España en DVD por Fox Home Entertainment.



asuntos superficiales (su aspecto, las compras...) son un rasgo constante en su personalidad.

3. Cualidades de la heroína:

- Debilidades: complejo de superioridad, complejo de inferioridad por ser diferente al resto de los humanos, a veces le cuesta conectar con los demás, necesita la aprobación de sus amigos.
- Puntos fuertes: fuerza, agilidad y resistencia sobrenaturales, seguridad en sí misma, leal a sus amigos, capacidad de sacrificio (da la vida, literalmente, por su hermana en episodio "El Regalo", 5.22).
- Tipo de heroína. "Arquetipos / Referentes morales": es una auténtica heroína épica cuyo potencial narrativo reside en su extraordinaria fortaleza física y también superheroica porque esos poderes provienen de una fuente sobrenatural.

4. Personajes como persona:

- Es un personaje redondo (además de cazadora es amiga, hija, estudiante, novia, guerrera...), contrastado (contradictoria, por ejemplo, en la elección de dos novios vampiros cuando su oficio es aniquilarlos) y dinámico (sufre un cambio visible desde el origen), pero su rol como heroína casi mitológica la convierten en un personaje menos complejo y más previsible en comparación a otros personajes femeninos de la serie.

5. Valores de la mujer:

- Positivos: activa, fuerte, independiente, autosuficiente, leal, amistosa, protectora.
- Negativos: excesiva dependencia emocional de sus parejas al principio de la serie. Es muy atractiva -incluso cuando vuelve de la tumba- se adapta perfectamente al canon ideal de belleza actual. Es tan autosuficiente que a veces parece inaccesible emocionalmente.
- Prioridades: su deber moral como cazadora por encima de las relaciones con los demás.

6. Relaciones sociales:

- Esfera pública: no tiene reconocimiento social porque su labor como cazadora de vampiros es secreta. No consigue un buen trabajo porque tuvo que dejar la universidad al enfermarse su



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

madre y posteriormente, al cuidar de su hermana, no consigue compatibilizar su vida normal con su deber sagrado. Pasa apuros económicos.

- Maternidad: No es madre, pero a partir de la quinta temporada, tras la muerte de su madre ("El cuerpo", 5. 16) asume la tutela completa de su hermana Dawn. No es muy maternal ni hogareña, en el cumplimiento de sus obligaciones sobrenaturales desatiende las necesidades emocionales de su hermana.
- Familia: la serie comienza tras el divorcio de sus padres, por lo que su convivencia con su madre siempre está marcada por el sentimiento de culpabilidad derivado del divorcio. La figura ausente del padre está presente en la desconfianza que tiene en el amor.
- Amigos: Willow, Xander y Giles son los personajes fijos de la serie y son su auténtica familia. Son un gran apoyo físico y emocional, su punto de contacto con la realidad.
- Amor romántico: al principio (temporadas uno a tres) es muy dependiente emocionalmente de su primera pareja, Angel, pero a medida que avanza la serie se vuelve más independiente en sus relaciones sentimentales, lo que a veces le reprochan sus parejas (Riley), tachándola de inalcanzable (para el vampiro Spike). Precisamente se relación un militar llamado Riley (temporadas cuatro y cinco) fracasa porque él se siente intimidado por su independencia y fortaleza.
- Sexualidad: su iniciación sexual con Angel a los dieciséis años ("Inocencia", 2.14) deriva en el envejecimiento de su pareja. Riley será su segundo amor, y se sentirá amenazado por la independencia de Buffy en una relación que es, desde el principio, más tradicional. Spike, su tercer amante, será para Buffy una vía de escape a su aflicción, casi un objeto sexual en una relación que se torna autodestructiva, incluso sádica, para ambos.

7. Relaciones de intertextualidad:

- Temática-mítica: Buffy se inscribe en el arquetipo de heroína épica, cumple las tres etapas del viaje mitológico del héroe descrito por Joseph Campbell: primero la separación, un alejamiento (a menudo espacial) en el que el héroe toma conciencia de su nuevo destino; después la iniciación, el momento en el que mantiene sus batallas (físicas y mentales); y en último lugar, el regreso del héroe experimentado, casi invencible (1994: 234). Aplicándolo al caso concreto de *Buffy, cazavampiros*, las cuatro primeras temporadas abarcan precisamente el perfeccionamiento de Buffy como cazadora, tutelada por su Vigilante, el señor Giles, la toma de conciencia de su misión que se hace patente con sus sacrificios – especialmente cuando mata a Angel para cerrar una puerta dimensional al Infierno en "La Transformación II" (2.22)- y la integración de la heroína en un grupo de referencia que lidera y junto al que lucha. La quinta temporada representa el mayor sacrificio, la muerte de la



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

heroína⁷⁰⁸, en un capítulo que precisamente se llama “El regalo” (5.22), y en el que se presenta esta defunción como una salida feliz y honrosa para la heroína, que cumple su misión. En la mayoría de los relatos mesiánicos esta muerte conlleva una posterior resurrección en la que se refuerza la confianza en el héroe al que se empieza a considerar indestructible, pero en el caso de *Buffy, cazavampiros*, tras su resurrección a mano de sus amigos en la sexta temporada, su personaje se desdibuja como héroe: pierde el sentido de la vida, no tiene deseos de luchar y sus principios morales son menos estables. El descenso a los infiernos sigue después de su resurrección y no recupera la confianza en sí misma como Mesías y líder hasta finales de la sexta temporada. Durante la séptima temporada y siguiendo las fases del relato mesiánico, Buffy sufrirá la soledad del héroe, cuya superioridad le aleja de los demás, incluso de aquellos a los que quiere, a la vez que se convierte en una figura imprescindible para la salvación de la humanidad.

8. Otros personajes clave de la serie:

- Femeninos: hay gran variedad de personajes femeninos, pero Willow es quizás el personaje más interesante del *show*. Comienza siendo una chica tímida, estudiosa, muy inteligente, buena con los ordenadores y paria social en el instituto. Su talento para la magia la hace madurar y escapar del cliché *nerd* aunque es tal su poder que acaba siendo un peligro para sus amigos y para el mundo (“2 para la tumba I”, 6.21; 6.22, “Dos para la tumba II”). Curioso es también su desarrollo emocional, comienza teniendo un novio que es hombre lobo pero, a partir de la cuarta temporada, inicia una relación amorosa con una chica llamada Tara, descubriendo en ese momento su homosexualidad.
- Masculinos: la representación femenina es mayor, sólo dos personajes masculinos –Xander, el eterno amigo, y Giles, representante del padre ausente- resisten el avance de la serie, básicamente porque son soportes emocionales de las mujeres de la serie.

9. Conclusiones del análisis:

- Más que cualquier otra serie de contenido maravilloso, *Buffy* trata sobre el poder femenino y sobre el derecho que tienen todas las mujeres para utilizarlo. Algunos autores han considerado que el final de *Buffy*, desde un punto de vista feminista, significa el fin de la sociedad patriarcal (Bardi & Hamby, 2007), porque el poder de la cazadora se reparte entre mujeres de todo el mundo, una metáfora del poder que están alcanzando las nuevas generaciones femeninas. Es importante observar la evolución emocional que sufre Buffy con

⁷⁰⁸ En el último capítulo de la primera temporada Buffy muere ahogada pero su inmediata resurrección, gracias a los primeros auxilios de Xander, hacen que esta defunción sea más un golpe de efecto dramático que un giro argumental como sucede con la segunda muerte en el capítulo final de la quinta temporada, pues la sexta temporada se construirá en base a las consecuencias de este acontecimiento.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

respecto a la consideración de sus parejas: al principio es muy dependiente, pero a medida que madura y su personalidad va definiéndose, va defendiendo más su espacio y volviéndose más autónoma, lo que en ocasiones asusta a sus *partenaires* masculinos. Otro aspecto relevante es que, aunque por definición es una "súper mujer", su vida dista de ser perfecta, en numerosas ocasiones no puede compatibilizar la lucha contra los vampiros con el cuidado de su hermana y de su hogar, y en su difícil trayectoria vital no cabe el éxito social o laboral. Con respecto a los arquetipos desarrollados, es cierto que Buffy es guapa, atlética y rubia, coincide con el modelo de animadora de instituto americana propio de las películas de adolescentes; no obstante, precisamente se usa este prototipo de "víctima indefensa" para dar una vuelta de tuerca argumental y proponerla como una mujer capaz de protegerse a sí misma. Posiblemente, el haberse convertido en un icono de la cultura popular la ha convertido en un personaje poco cercano, pero no hay duda de que uno de los ejemplos más relevantes de la tercera ola feminista de la *era hipertelevisiva*.

KARA THRACE, apodada STRABUCK, de *Galáctica: Estrella de Combate*

- Breve sinopsis: en algún lugar del universo las doce colonias que conforman la humanidad llevan una existencia tranquila que sólo se ve amenazada por el débil armisticio que mantienen con una raza de robots llamado cylons. Ayudados por un humano llamado Gaius Baltar (James Callis), los cylons lanzan un ataque nuclear imprevisto devastando los planetas ocupados por humanos. Sobrevive una parte muy pequeña de la población, entre ellos una funcionaria que se proclama como presidenta, Laura Rossini (Mary McDonnell), y una antigua nave de combate llamada Galactica, comandada por el capitán Adama (Edward James Olmos), que reúne a los supervivientes en un *convoy* que trata de huir de los continuos ataques cylons y encontrar un destino profético: La Tierra. Un grupo de pilotos se encargará de defender a la nave y a los supervivientes, como Lee "Apollo" Adama (Jamie Bamber) el propio hijo del comandante, o la intrépida Kara "Starbuck" Thrace (Katee Sackhoff). Durante el viaje, la vida de los cylons y los humanos se mezclará de tal modo que marcará definitivamente el destino de ambas razas.

1. *Informantes:*

- Edad: en la veintena, cerca de la treintena.
- Aspecto Físico: rubia de pelo corto, atlética, atractiva pero no hermosa, no usa maquillaje, aspecto natural. Ademanos bruscos, asociados tradicionalmente a la masculinidad. Vestimenta: habitualmente el uniforme militar, el de entretenimiento o el traje de vuelo. Prácticamente siempre viste pantalones o ropa deportiva.
- Carácter: impulsiva, intuitiva, valiente, contradictoria, conflictiva, incorrecta, leal, tenaz, pendenciera, luchadora, fuerte, adicta a las emociones fuertes e inestable emocionalmente. Fuma puros cuando tiene que celebrar algo y le gusta el juego y la bebida.



2. Indicios:

- Connotación de edad: más cerca de la madurez que de la adolescencia.
- Connotación del aspecto físico: no es una mujer hermosa pero es atractiva. No es un personaje definido por su aspecto y la atracción que los hombres sienten por ella (Sam, Lee "Apollo" Adama) surge principalmente por su carisma. Es tan fuerte y capaz como los personajes masculinos del *show*.
- Connotación del carácter: no representa el habitual arquetipo femenino. Su inestabilidad, su temeridad y su independencia la acercan más bien a estereotipos masculinos desarrollados en las ficciones televisivas de acción. Sus cualidades podrían sugerir que imita a los hombres, pero la combinación entre los vicios y la disciplina extrema dependen más del peligro continuo que conlleva su profesión.

3. Cualidades de la heroína:

- Debilidades: inestabilidad emocional, rebeldía, sentimiento de culpa por la muerte de su pareja, Zak Adama, y por la atracción que siente por su hermano Lee; se siente incomprendida y sola.
- Puntos fuertes: valiente, decidida, gran piloto y estrategia militar. Tiene un papel fundamental –incluso llega a tener visiones– en una misión sagrada que tendrá mucho que ver con la salvación de la humanidad.
- Tipo de heroína. "Arquetipos / Referentes morales": es una heroína épica, fuerte y capaz, pero el carácter mesiánico de la serie hace que su papel tenga un matiz trágico, porque Starbuck tiene que vencer a su propia conciencia y a su razón para seguir el destino trazado.

4. Personajes como persona:

- Es un personaje redondo, en el sentido de que está construido con una gran complejidad, pero si algo define a Starbuck es que es completamente contrastada, contradictoria, inesperada. Es un personaje dinámico, evolutivo, comienza con poca paz interior (tres primeras temporadas) y a medida que va desarrollándose la serie deja de luchar contra su destino (cuarta temporada).

5. Valores de la mujer:



- Positivos: independencia, autonomía, fuerza, ingenio, inteligencia, valentía, confianza, gran estrategia militar.
- Negativos: insubordinada, inestable emocionalmente, agresiva, inconstante, tendencia a las adicciones.
- Prioridades: defensa hasta los últimos límites de lo que le dicta su instinto.

6. Relación con otros personajes:

- Maternidad: no es madre, los cylons le extraen los ovarios para experimentar, pero se utiliza su instinto maternal para retenerla cuando le presentan a una niña que, supuestamente, es su hija (primeros capítulos de la tercera temporada).
- Familia: proviene de una familia monoparental, fue criada por su madre, pero tiene buen recuerdo del padre que desapareció pronto de su vida. Su madre, soldado en la primera guerra cylon, era muy estricta y le confería malos tratos durante su infancia.
- Amigos: es muy respetada por los otros pilotos y es una buena compañera de juergas, pero la relación más íntima la mantiene con Lee Adama, con quién mejor conecta. Sin embargo, aquí todo el mundo cuida de sí mismo y no hay relaciones de fuerte dependencia entre los personajes.
- Amor romántico: su inestabilidad emocional la convierte en una pareja difícil. Al inicio de la serie está superando la muerte de su amor, Zak Adama. Al principio de la tercera temporada está casada con Sam, un rebelde de al que conoció en Caprica, pero su matrimonio carece de un compromiso sólido. Con Lee Adama, hijo del almirante Adama, mantiene una relación compleja de atracción e intimidad que se debate continuamente entre el odio y el amor, llegando a su clímax emocional en "Asuntos pendientes" (3.9), en el que ambos combaten en un ring devolviéndose a golpes la tensión acumulada.
- Sexualidad: hay algún encuentro casual, como el que mantiene con Gaius Baltar, aunque sus otras dos relaciones, con Sam y con Lee, están respaldadas por un sentimiento (no siempre de amor). No obstante, el sexo no se presenta como algo trascendental sino que los personajes lo utilizan de forma natural para escapar del clima opresivo de guerra.

7. Relaciones de intertextualidad:

- Temática-mítica: al igual que sucede con Buffy, Kara es una heroína épica que cumple las etapas del viaje mitológico de Campbell: primero la separación, un alejamiento (a menudo espacial) en el que el héroe toma conciencia de su nuevo destino que comienza cuando



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

Starbuck vuelve a una ruinoso Caprica para buscar la flecha de Apolo, desobedeciendo las órdenes de Adama ("Los últimos destellos de Kobol. 1ª parte. 2ª parte", (1.12, 1.13); posteriormente, Starbuck comienza a tener alucinaciones y es consciente, en medio de la locura, de su destino sagrado en "Vorágine" (3.17); en las tres primeras temporadas se desarrolla su trayectoria narrativa, y en último lugar se produce el regreso del héroe experimentado (Campbell, 1994: 234), momento en el que Kara retorna a Galactica comunicando que conoce la localización de la Tierra ("Encrucijadas. 2ª parte", 3.20, "Aquel que cree en mí", 4.1). Como sucede en la mayoría de los relatos mesiánicos, la supuesta muerte de Starbuck conlleva una posterior resurrección y retorno al hogar, en la que se refuerza la confianza en el héroe como enviado mesiánico al que se empieza a considerar indestructible; no obstante, en el caso de Kara, tras su resurrección, su personaje también sufre: empieza a cuestionar su propia humanidad y piensa, como el resto de los humanos, que es una cylon. No recupera la confianza en sí misma como Mesías y líder hasta el último capítulo de la serie ("Amanecer. Partes 2 y 3", 4.20). Kara sufrirá desde el principio la soledad del héroe, porque intuye que es parte de un plan divino, lo que la apartará incluso de aquellos a los que quiere, a la vez que se convierte en una figura imprescindible para la salvación de la humanidad.

- Cinematográficas: un claro referente de Kara Thrace es la teniente Ripley de Alien, una mujer dura, resistente e ingeniosa, acostumbrada a la disciplina militar y a la compañía masculina.

8. Otros personajes clave de la serie:

- Femeninos: Laura Roslin, la presidenta de las colonias, es una mujer fuerte, decidida, a menudo implacable y muy inteligente. Es un personaje muy interesante porque generalmente es más racional que emocional en sus decisiones, aspecto difícil de ver en las mujeres televisivas con poder.
- Masculinos: el Almirante Adama es el eje sobre el que las tramas pivotan, un personaje redondo, dinámico, con gran evolución, en el que lo militar y el sentido común están en continuo conflicto. Gaius Baltar es el personaje con la moral más contradictoria, no puede definirse como un villano o un héroe, aunque su rol también es fundamental.

9. Conclusiones del análisis:

- A diferencia de los otros personajes femeninos analizados, Kara Thrace es una sólo una pieza clave en un reparto coral en el que ningún personaje soporta un peso narrativo mayoritario. La serie está construida en torno a un grupo de personajes y la importancia de todos ellos va en relación a su papel en la consecución del objetivo común: la llegada a la Tierra. Como mujer, representa un prototipo complejo, siendo lo más curioso que cubre el rol de un héroe arquetípico masculino (jugadora, pendenciera, alcohólica, intuitiva,



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

in subordinada, estratega, leal a sus ideales), pero como sucede con el resto de personajes de la serie, su identidad sexual carece de relevancia, porque todos los caracteres son imperfectos y contradictorios. En una mujer independiente, tenaz y decidida, y sus conflictos morales nacen por su sentimiento de culpabilidad y por su inevitable destino profético. Le cuesta conectar emocionalmente con las personas a las que ama, aunque se adivina que vive libre su sexualidad de forma abierta. El carácter mesiánico de la serie está siempre presente en las tramas, a menudo los personajes parecen marionetas de los dioses / el dios único, pero no hay mujeres con carácter virginal, sino que sus papeles son tan heroicos como los de los hombres del *show*.

SOOKIE STACKHOUSE, de *True Blood*

- Breve sinopsis: La sangre fresca es un alimento sintético que los japoneses han inventado para que los vampiros puedan subsistir sin tomar sangre humana, lo que facilita su integración entre humanos. En este contexto, la historia se centra en Sookie Stackhouse (Anna Paquin), una joven camarera con capacidad telepática que lleva una vida aburrida en un pueblito del estado norteamericano de Louisiana. Una noche aparece en su bar un vampiro llamado Bill (Stephen Moyer) del que se enamora, desapareciendo la tranquilidad de su existencia. Además de este ser sobrenatural empezará a relacionarse con otros vampiros como Eric (Alexander Skarsgård), cambiantes como su jefe Sam (Sam Trammell) y hombres lobo como Alcide Herveaux (Joe Manganiello) que complicarán mucho su apacible vida.

1. *Informantes:*

- Edad: alrededor de la veintena.
- Aspecto Físico: rubia, guapa, sexy, sureña, mezcla un aspecto y una voz inocente con cierta sensualidad. Vestimenta: el uniforme de trabajo son pantalones cortos y camiseta ajustada. Para el día a día utiliza vestidos de corte sureño, a menudo en tonos pastel.
- Carácter: Dulce, amable, cariñosa, romántica, preocupada por sus amigos, confiada, tolerante, tenaz. A medida que avanza la serie se va vislumbrando su capacidad para enfrentarse a los problemas.

2. *Indicios:*

- Connotación de edad: franja de edad de gran aceptación por parte del público occidental.
- Connotación del aspecto físico: muy guapa y en buena forma, es el prototipo de mujer que culturalmente atrae a todos los hombres en el marco occidental. Su apariencia inocente coincide con el estereotipo de "mujer en apuros", aunque a menudo ella resuelva sus propios



conflictos. No viste de forma provocativa generalmente (hay varias excepciones, como cuando se disfraza de motera en "9 crímenes" (3.4).

- Connotación del carácter: representa el arquetipo de mujer inocente y frágil, pero a medida que avanza la serie se hace patente que tiene capacidad para defenderse a sí misma, a veces participando en enfrentamientos muy desiguales (como sucede cuando espera al vampiro Russell Edgington y a su manada de hombres lobo en "Una noche al sol", 3.8).

3. Cualidades de la heroína:

- Debilidades: muy romántica, demasiado confiada con las personas a las que ama, temeraria. A veces siente que su telepatía es una tara.
- Puntos fuertes: su sangre de hada le confiere poderes que no sabe controlar, como la telepatía que le salva la vida en numerosas ocasiones. Tiene gran confianza en los demás, tanto humanos como vampiros. Es tenaz y leal con sus amigos.
- Tipo de heroína. "Arquetipos / Referentes morales" (Rincón: 2006): aunque sus habilidades de hada no son constantes, Sookie es una superheroína, aunque a menudo es una heroína dramática que alcanza sus metas con esfuerzo, lucha y competencias humanas.

4. Personajes como persona (Casetti & Di Chio, 1991: 178):

- En principio se presenta como un personaje bastante plano y lineal, en el sentido de que sigue unos principios morales muy básicos y no muestra un lado oscuro (entendiendo que aceptar a los vampiros es parte de su naturaleza comprensiva). Representa lo que se conoce como "la buena de la película". No obstante, a medida que avanza la serie y aumenta su relación con vampiros, debe replantearse muchos conceptos y cometer actos poco convencionales, tornándose un personaje más contrastado y complejo. En ese sentido, es un personaje dinámico, con gran evolución.

5. Valores de la mujer:

- Positivos: activa, comprensiva, gran capacidad de supervivencia, valiente, económicamente independiente gracias a su trabajo como camarera.
- Negativos: dependiente del hombre al que ama, emocional, a veces poco racional, excesivamente complaciente con los hombres.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

- Prioridades: ayudar a los demás cuando tienen problemas, cuidar de las personas (humanos y vampiros) a los que quiere.

6. Relaciones sociales:

- Esfera pública: su capacidad para leer la mente le ha dificultado su desarrollo académico y a menudo le ocasiona problemas de concentración. Trabaja como camarera para Sam, que es un jefe comprensivo que acepta sus peculiaridades. El trabajo de camarera le permite a Sookie sentirse corriente en un mundo en el que lo normal tiene poco espacio. No es una triunfadora y sus habilidades son más temidas que admiradas entre los humanos; los vampiros, en cambio, aprecian su capacidad y a menudo la utilizan; lo hace por ejemplo Eric para averiguar quién le estafa en el Fangtasia, en los capítulos “El cuarto hombre en el incendio” (1.8) y “Placer de amor” (1.9).
- Maternidad: no tiene hijos pero sí tiene un matiz maternal en su carácter, intenta cuidar (incluso cocina) para las personas que están a su alrededor. Sucede especialmente con su hermano Jason, de quién se preocupa como si fuera su madre. Es hogareña y limpia.
- Familia: sus padres murieron en un accidente cuando era pequeña, así que ha sido su abuela quién la ha criado junto a su hermano Jason. Es de ella de quién recibe unos principios morales que intenta mantener incluso después de su muerte (“Tierra fría”, 1.6).
- Amigos: son su auténtica familia –Tara, Sam, Lafayette...- y les salva de numerosos problemas, aunque al contrario que sucede en otras series, no depende tanto de ellos ni son fundamentales en las decisiones que toma. En ese sentido, es una mujer que elige su propio camino, aunque los demás no estén de acuerdo.
- Amor romántico: se adhiere al prototipo de mujer que busca un amor perfecto, de hecho su vida gira en torno a sus preocupaciones emocionales. Su primer amor es Bill, a quién seguirá unida emocionalmente en el resto de temporadas, posteriormente se sentirá atraída por Alcide (tercera temporada) y, durante la cuarta temporada vivirá un romance muy puro con Eric, un vampiro despiadado que ha perdido la memoria.
- Sexualidad: es un personaje muy sexual, a medida que avanza la serie este aspecto se vuelve más patente, llegando a tener ensoñaciones con dos vampiros a la vez en las que les propone “ser suyos” (“Salgamos de aquí”, 4.9).

7. Relaciones de intertextualidad:

- Literarias: *True Blood* es la adaptación televisiva de una colección de *bestsellers* escritos por Charlaine Harris en lo que cuenta las aventuras de Sookie Stackhouse. Las temporadas siguen la trama principal de los libros, pero en el *show* se han añadido múltiples personajes

o se han vuelto más complejos (como es el caso de Lafayette) y se ha tendido a la corralidad en detrimento de la focalización única que Sookie hace de la historia en la versión literaria.

- Televisivas: la propia temática de la serie –vampiros, chica rubia con súper poderes- hace referencia al *show* cronológicamente predecesor *Buffy, cazavampiros*. Ambas series comparten ese punto de giro en el que la chica rubia y aparentemente desvalida es capaz de protegerse a sí misma. Además, el triángulo amoroso entre dos vampiros y una humana es una construcción de relaciones calcada del primer *show* (Angel / Spike / Buffy; Bill / Eric / Sookie).

8. Otros personajes clave la serie:

- Femeninos: Tara es la mejor amiga de Sookie, es una chica negra que proviene de un hogar desintegrado y con una trayectoria vital compleja. Es muy fuerte, mal hablada, con un carácter difícil y con una gran capacidad de supervivencia. A partir de la cuarta temporada descubre su homosexualidad.
- Masculinos: Bill, Eric y Alcide son hombres sobrenaturales muy hermosos. Sus personajes son incluso más estereotipados que los femeninos, presentados casi como objetos sexuales que Sookie puede elegir o descartar.

9. Conclusiones del análisis:

- El prototipo femenino reflejado en *True Blood* está muy alejado de la realidad, pero los personajes masculinos representados también son ajenos a una construcción verosímil del hombre contemporáneo. Ellos a veces son simplificados a meros objetos sexuales que disfrutan las féminas -literalmente, un grupo de mujeres cambiantes violan a Jason, el hermano de Sookie, en "Si me amas, ¿por qué me estoy muriendo?" (4.3). Tantos hombres como mujeres son auténticos personajes de ficción, en el sentido de que viven una existencia casi mitológica, llena de violencia y sexo, en la que lo corriente a veces no tiene cabida. Lo más interesante de *True Blood* es la libertad sexual que disfrutaban hombres y mujeres, más allá de las convenciones morales rígidas vistas frecuentemente en las series. No obstante, el hecho de que toda la existencia de los hombres de la serie gire en torno a Sookie la convierte en el motor narrativo de la historia, el punto en común de todas las tramas y auténtico catalizador del relato. Sookie se adapta en numerosas ocasiones al arquetipo de mujer bella, un poco inconsciente, a la que todos los hombres quieren proteger. Sin embargo, a medida que avanza la serie se revela como una mujer con gran capacidad para tomar decisiones, aunque estas sean disparatadas.

3. CONCLUSIONES



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5, 6 Y 7 DE MARZO DE 2012

La televisión está en un momento de transición: están transformándose los criterios de programación por una serie de cambios tecnológicos, institucionales y tecnológicos que están modificando las condiciones de producción de la industria (Shimpach, 2010). Están surgiendo nuevas necesidades por parte de un público que se ha vuelto más maduro y que requiere productos más elaborados y originales. Dentro de este contexto se comprende la gran evolución narrativa que se está produciendo y que deriva en la elaboración de personajes más complejos, diversos y contrastados. La mujer, como personaje, ofrece múltiples posibilidades que están siendo explotadas con la intención comercial de sorprender a un espectador ya experimentado. Todo esto ha derivado en que el esqueleto narrativo que conforma la personalidad de las heroínas ha evolucionado, se están estableciendo nuevos modelos de referencia distintos a los vistos durante décadas previas en la pequeña pantalla. Los conceptos fundamentales que se extraen del análisis de las tres heroínas podrían sintetizarse del siguiente modo:

En primer lugar, la transformación más significativa es precisamente el espacio ocupado por las mujeres en la ficción, que ha aumentado considerablemente en proporción al tiempo que acaparaban en épocas previas. Ellas son ahora protagonistas de series de acción, ciencia-ficción y fantasía, han dejado de ser las acompañantes de las figuras masculinas o las posibles víctimas para situarse en primer plano y ser el catalizador dramático desde el que se desarrolla el nudo argumental. Eso significa que las mujeres pueden ser protagonistas de sus propias vidas y no tienen que limitarse a suplir las carencias masculinas cuando terminan las batallas o cuando el héroe sufre un anticlimax. Sus vidas son por sí mismas lo suficientemente interesantes como para centrar en ellas las historias, y no sólo son relatos atractivos para un determinado *target* femenino, sino que son series que pretenden captar a una audiencia masculina y femenina. Así, los roles que ellas adquieren: se separan del orden tradicional, las mujeres no se definen por su posición como “madres”, “hermanas” o “parejas de”, sino que asumen su posición por su propia identidad, un aspecto novedoso que caracteriza a las heroínas actuales.

Otro aspecto muy positivo de esta nueva televisión es que ahora aparecen en la pantalla mujeres autosuficientes, capaces y de gran fortaleza. Su nivel de competencia física se iguala, y a menudo supera, al de sus acompañantes masculinos, siendo a menudo responsables de otras vidas de distinto sexo. Teniendo presente que hablamos de textos de contenido maravilloso, esta super fuerza puede verse como una metáfora de la potencialidad que tiene cada mujer para defenderse a sí misma, incluso cuando la amenaza es superior a la propia fortaleza. A menudo, esa competencia física funciona como una alegoría de la capacidad que tienen las mujeres para participar, de forma igualitaria, en la sociedad. Por otro lado, se puede considerar que esta actitud guerrera de las nuevas heroínas de acción incentiva la dinámica de confrontación entre sexos, aunque el mal no se encarna exclusivamente en el género masculino.

Se produce también en las series analizadas una mayor independencia emocional con respecto a las parejas sentimentales. Ciertamente es que las relaciones se establecen como primordiales para atraer la atención del espectador, pero las tramas no giran únicamente en torno a este elemento, sino que las heroínas tienen otros problemas que resolver. También se puede afirmar que aunque no existe una liberalización completa entre los conceptos de sexualidad y amor -las



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

relaciones sexuales casi siempre están justificadas por la existencia de un sentimiento más íntimo, y cuando no es así puede surgir la culpabilidad-, se explora la sexualidad desde una perspectiva más abierta en la que se contempla la necesidad del gozo femenino. El placer no se limita exclusivamente al ámbito masculino, sino que las mujeres disfrutan de su sexualidad, utilizándolo a menudo como vía de escape de la propia realidad. Se exploran nuevos conceptos relacionados con el sexo como el sadomasoquismo, lo que ha sido visto desde la perspectiva feminista de dos formas: como una artimaña de la cultura patriarcal en la que la mujer libre no es capaz de mantener una vida sexual sana o todo lo contrario, como una respuesta natural a la tradición cultural de superioridad masculina (Siegel, 2007). Teniendo en cuenta ambas perspectivas, lo que sí es cierto es que es un enfoque novedoso y poco explorado en el terreno de la ficción televisiva que favorece la creación de personajes femeninos más complejos, ambiguos y reales.

Así mismo se contempla la aparición de modelos de familia no arquetípicos: madres divorciadas, solteras, orfandad, tutela por parte de una abuela... La ausencia de una figura paterna sí parece ser uno de los nuevos tópicos de exploración, como elemento formador de la personalidad de las heroínas. A menudo, se emplea este tópico como justificación de los fracasos sentimentales de las mujeres, o al menos, de su incapacidad para conectar con otra persona, un argumento un tanto paternalista para explicar una situación mucho más compleja. Esa falta de un padre hace que las mujeres se defiendan por sí mismas, ya que no están acostumbradas a la protección paterna, lo que a veces complica sus relaciones con los hombres que tratan de salvarlas continuamente.

Con respecto al físico, la importancia de la belleza y el atractivo femenino siguen siendo pautas importantes a la hora de construir un personaje, si bien es cierto que el aspecto de las mujeres no siempre es perfecto, y son menos voluptuosas que en etapas previas. De entre todas las cualidades perseguidas, la delgadez sigue siendo una premisa fundamental en la configuración del cuerpo femenino, uno de los dogmas físicos de la cultura actual. Existe también una cierta tendencia a la aparición de mujeres con atuendo considerado masculino, incluso presentan a veces un aspecto andrógino, pero sucede a menudo con personajes que están trabajando en un oficio considerado tradicionalmente "de hombres" que exige uniforme (militares, policías...). Aunque se puede considerar que esas mujeres están imitando el comportamiento y el atuendo de los hombres, a menudo sus caracteres están más relacionados con la tradición y la disciplina de los nuevos oficios que ocupan, en los que además se exponen a un continuo peligro que favorece el desarrollo de comportamientos compulsivos.

En relación a la identidad racial, las tres mujeres analizadas pertenecen a la raza caucásica, aunque empiezan a verse personajes secundarios de otras razas, y ya no como simple acompañamiento de la protagonista, sino que tienen sus propias tramas y preocupaciones. No obstante, sí que es un ámbito todavía poco cultivado que demuestra la existencia de graves diferencias raciales en la sociedad norteamericana.

Uno de los avances más transgresores es el concerniente a la esfera pública, pues el concepto de súper mujer, con éxito en el trabajo, en la vida familiar y sentimental -tan practicado en el ámbito publicitario- es puesto continuamente en entredicho, de hecho se resalta la dificultad de



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

compatibilizar una vida laboral exitosa con una estabilidad emocional, siendo prácticamente imposible el mantenimiento de una relación amorosa o el planteamiento de una maternidad. En estos casos concretos, la labor de las mujeres en el ámbito sobrenatural impone una serie de obligaciones que están por encima de sus intereses personales, lo que perjudica sus relaciones de pareja o la posibilidad de acceder a un trabajo que requiera una gran dedicación. Pocas heroínas de acción tienen estudios universitarios o muestran una gran capacidad mental, existe una gran diferencia entre la mujer con súper poder físico y aquella que utiliza su cerebro para combatir el mal, lo que conlleva la reiteración de un arquetipo muy difundido que contrapone belleza a inteligencia.

Como conclusión final añadimos que un aspecto muy curioso y de gran interés es que ninguna de estas mujeres es consciente de ser feminista, un rasgo que caracteriza al feminismo de tercera generación, definido por Zeisler (2008) del siguiente modo: "women who recognized and appreciated what feminist had brought about, but who didn't see themselves as feminist"⁷⁰⁹. Las heroínas de *lo maravilloso* no abanderan conscientemente ninguna causa ni participan activamente en la defensa de los derechos por la igualdad, pero no obstante son iconos representativos de la imagen social de la mujer del nuevo siglo.

4. BIBLIOGRAFÍA

ALLEN, Robert C. y HILL, Annette (ed.) (2004): *The Television Studies Reader*, Routledge, London.

BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier (1997): *La semilla inmortal*, Anagrama, Barcelona.

BARDI & HAMBY (2007): "Existencialism meets Feminism in *Buffy, the Vampire Slayer*", en DAVIDSON, Joy y WILSON, Leah (ed.) (2007): *The Psychology of Joss Whedon: An Unauthorized Exploration of Buffy, Angel and Firefly*, Benbella Books, Dallas (105-117).

BUONANNO, Milly (2008): *The Age of Television: Experiences and Theories*, Intellect Books, Bristol.

BARTHES, Roland (1977): "Introducción al análisis estructural de los relatos", en NICCOLINI, Silvia (comp.), *El Análisis estructural*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. Versión electrónica. <http://www.scribd.com/doc/8411836/Roland-Barthes-Introduccion-al-analisis-estructural-de-los-relatos> (Consultado el 10-10-2010).

CAMPBELL, Joseph (1994): *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*, Barcelona, Editorial Kairós, Barcelona.

⁷⁰⁹ "mujeres que reconocían y apreciaban todo lo que el feminismo había conseguido, pero que no se reconocían a sí mismas como feministas". Traducción propia.



I Congreso Internacional de
Comunicación y Género
SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2005): *Primer Time: las mejores series de TV americanas. De CSI a Los Soprano*, Calamar Ediciones, Madrid.

CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2006a): *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, Sevilla.

CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2006b): "Miedos y sueños en Sunnydale: Una aproximación a Joss Whedon como autor televisivo en *Buffy, cazavampiros*" en Garoza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular, N° 6.
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2377606> (Consultado el 17-10-09).

CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1991): *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona.

CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1999): *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, Paidós, Barcelona.

DAVIDSON, Joy y WILSON, Leah (ed.) (2007): *The Psychology of Joss Whedon: An Unauthorized Exploration of Buffy, Angel and Firefly*, Benbella Books, Dallas.

DE MIGUEL, Casilda, ITUARTE, Leire, OLÁBARRI, Elena, SILES, Begoña (2004): *La identidad de género en la imagen televisiva*, Instituto de la Mujer, Madrid.

ECO, Umberto (1999): *La transparencia perdida*, Lumen, Barcelona.

FISKE, John y HARTLEY, John (2001): *Reading Television*, Routledge, Londres.

GALÁN FAJARDO, Elena (2007): *La imagen social de la mujer en las series de ficción*, Universidad de Extremadura, Cáceres.

GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1992): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Cátedra, Madrid.

GORDILLO, Inmaculada (2009): *La hipertelevisión: géneros y formatos*, Ciespal, Ecuador.

HAVENS, Candace (2003): *Joss Whedon: The Genius Behind Buffy*, Benbella Books, Dallas.

HERNÁNDEZ PÉREZ, Manuel y GRANDÍO PÉREZ, María del Mar (2011): "Narrativa crossmedia en el discurso televisivo de Ciencia Ficción. Estudio de *Battlestar Galáctica* (2003-2010)", en *Área Abierta*, Marzo, nº 28.
<http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB1111130004A> (Consultado: 5-07-2011).



IMBERT, Gérard (2008): *El transformismo televisivo. Posttelevisión e imaginarios sociales*, Cátedra, Madrid.

JOHNSON, Lisa Merri (ed.) (2007): *Third Wave Feminism and Television: Jane Puts it in a Box*, I.B. Tauris, London.

KRISTEVA, Julia (2001): *Semiotica I*, Fundamentos, Madrid.

KRISTEVA, Julia (1981): *Semiótica II*, Fundamentos, Madrid.

LEVINE, Elana y PARKS, Lisa (ed.) (2007): *Undead TV: Essays on Buffy the Vampire Slayer*, Duke University Press, Durham.

LONGWORTH, James L. (2002): *Tv creators: Conversations with America's Top Producers of Television Drama, Volumen 2*, University of Syracuse Press, Syracuse.

MCCABE, Janet & AKASS, Kim (2007): *Quality Television. Contemporary American Television and Beyond*, I.B. Tauris, London & New York.

MERELO, Alfonso (2007): *Fantástica televisión*, Grupo Ajec, Granada.

MITTELL, Jason (2004): *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, New York, Routledge, New York.

RINCÓN, Omar (2006): *Narrativas mediáticas. O cómo se encuentra la sociedad del entretenimiento*, Barcelona, Gedisa Editorial.

SAYEAU, Ashley (2007): "As Seen on TV: Women's Rights and Quality Television", en MCCABE, Janet & AKASS, Kim (2007): *Quality Television. Contemporary American Television and Beyond*, I.B. Tauris, London & New York (52-61).

SHIMPACH, Shawn (2010): *Television in transition. The Life and Afterlife of the Narrative Action Hero*, Wiley-Blackwell, United Kingdom.

SIEGEL, Carol (2007): "Female Heterosexual sadism: The Final Feminist Taboo in *Buffy, the vampire slayer* and the Anita Blake Vampire Hunters Series", en JOHNSON, Lisa Merri (ed.) (2007): *Third Wave Feminism and Television: Jane Puts it in a Box*, I.B. Tauris, London (56-90).

SUÁREZ, Juan Carlos (2006): *La mujer construida. Comunicación e identidad femenina*, Editorial MAD, Sevilla.

TELOTTE, J.P (ed.) (2008): *The essential Science Fiction Television Reader*, The University Press of Kentucky, Kentucky.

TODOROV, Tzvetan (2005): *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, Mexico.



TOUS, Anna (2010): *La era del drama en televisión*, UOCpress, Barcelona.

YEFFETH, Glenn (2003): *Seven Seasons of Buffy: Science Fiction and Fantasy Autors Discuss Their Favorite Television Show*, Benbella Books, Dallas.

ZEISLER, Andi (2008): *Feminism and Pop Culture*, Seal Press, Berkeley.