

## (Re)elaboración del drama televisivo norteamericano desde la identidad local: El caso de *Mujeres*

María Isabel Menéndez Menéndez  
(Universidad de Burgos)

### Resumen

La ficción seriada norteamericana experimenta un desarrollo espectacular que ha favorecido la búsqueda de novedades narrativas y roles protagónicos alternativos, entre los que destacan las mujeres. Como consecuencia, la audiencia le ha dado su confianza y las producciones locales intentan incorporar las mismas fórmulas de éxito. La ficción autóctona española, sin embargo, no parece capaz de superar los estereotipos más convencionales; por ello siguen situando los personajes femeninos en narrativas de vodevil mientras que las mujeres se perpetúan como seres irracionales y/o superficiales. En este triste panorama destaca, por lo diferente, la serie *Mujeres*, una producción que rescata la vida cotidiana de las que habitan los barrios urbanos de nuestro país, desde una lectura de total dignificación. La serie de la productora *El Deseo* pone en juego variables de diferencia poco habituales en la televisión, como son la clase social, la edad o el canon estético, estableciendo nuevos significados respecto a la identidad de género y, sobre todo, (re)elaborando la imagen hegemónica de las protagonistas de ficción seriada. En este sentido, es especialmente interesante la (de)construcción que este producto realiza de la serie *Desperate Housewives*. Así, el producto local puede interpretarse como una apropiación o (re)elaboración del mensaje y la estética norteamericanas, que son subvertidas absolutamente en *Mujeres*, de ahí que su análisis presente un gran interés.

### 1 Introducción

Parece indiscutible que las preferencias actuales en cuanto a discursos audiovisuales están orientadas hacia el entretenimiento. Mientras el mensaje informativo va retrocediendo en la mayoría de medios de comunicación, tanto en cantidad como en calidad, la ficción audiovisual ofrece un interesante espacio de creación e innovación. Era algo impensable en otros momentos históricos en los que el cinematógrafo encarnaba el espacio en el que desarrollar la creatividad que parecía demandar el público. Sin embargo, en la primera década del siglo XXI la ficción seriada televisiva es, según las encuestas e índices de audiencia, uno de los productos de cultura popular con mayor seguimiento y fidelidad de la oferta disponible en los canales de televisión. Aunque los productos preferidos siguen siendo las norteamericanas, las series de producción propia, en España, comienzan a destacar también en las preferencias de las audiencias, demostrando que la ficción local también es atractiva.

Por otra parte, desde el análisis crítico feminista, la mayoría de los estudios que se han realizado hasta ahora demuestran que en las narrativas audiovisuales sigue siendo hegemónico un discurso que consolida la dicotomía y jerarquía entre los sexos. Es decir, los personajes femeninos apenas han superado el papel subsidiario que tradicionalmente se les había reservado en los relatos de ficción. Como ha puesto de relieve la literatura

especializada, las mujeres de la pantalla se han dividido, casi en exclusiva, en roles que oscilaban entre el trofeo y el reposo del guerrero, un personaje sin apenas intervención en la trama y a expensas del protagonista varón, para quien se reservaba la iniciativa y la autoridad.

No obstante, es necesario reconocer que se perciben algunos aires de cambio en algunas propuestas contemporáneas desde las que se rompen estereotipos, atreviéndose a proponer lecturas de la realidad más arriesgadas. En estas ficciones, la mayoría de ellas en la pequeña pantalla, se otorga a las mujeres un protagonismo activo, positivo y, con frecuencia, innovador. En efecto, suelen ser series de televisión provocadoras, cuya innovación no es únicamente narrativa sino también estética.

Entre estas series destaca la producción norteamericana *Desperate Housewives* (ABC 2004- ). Protagonizada originalmente por un grupo de cuatro mujeres, vecinas en el ficticio barrio residencial de Wisteria Lane, sigue la estela de otras ficciones anteriores como *Sex and the City* (HBO 1998-2004) en las que destaca el protagonismo de grupos de amigas y las relaciones de complicidad y amistad que se establecen entre ellas. En nuestro país han sido numerosos los intentos de trasladar el éxito de la ficción norteamericana a la propia, muchos de ellos con resultados poco edificantes.

Los personajes femeninos de la ficción local, en general, rivalizan y luchan entre sí, casi siempre por los favores de un varón. La narrativa más habitual gira en torno a la mística romántica, las mujeres gritan a menudo y aparecen permanentemente irritadas o incluso al borde de la histeria; muchas de ellas responden a rancios estereotipos, como el de la *maruja* o la señora de mediana edad necesitada de sexo. Además, la rivalidad entre mujeres se extiende al espacio laboral e incluso al social, de forma que estos personajes nunca están empoderados al tiempo que se anulan entre sí.

Por ello, la lectura del estuche de la versión doméstica en DVD de la producción española *Mujeres* (El Deseo 2006) proponía un interesante desafío analítico, pues la caja lleva impreso un sugerente eslogan publicitario: “La respuesta mediterránea a *Mujeres desesperadas*”. El presente trabajo trata de dar respuesta a dicha enunciación, identificando hasta qué punto la premiada y exitosa serie norteamericana influye o no en la ficción local, determinando los puntos de coincidencia y/o divergencia entre ambas.

## 2 *Desperate Housewives*

El género dramático contemporáneo ha cambiado mucho, especialmente desde la irrupción en Norteamérica de la televisión por cable. La llegada de canales temáticos y dirigidos a audiencias fragmentadas, permitió la apertura narrativa y estética pero, sobre todo, terminó

con cierta tiranía, la que se originaba en el monopolio de las tres grandes *networks* o cadenas generalistas, esto es, NBC, CBS y ABC.

Con la llegada de esta nueva televisión, menos encorsetada ideológicamente y también menos dependiente de las imposiciones publicitarias, comenzaría lo que muchos textos han dado en llamar “Era del Drama”, caracterizada por la presencia de series de calidad que vienen a ofrecer un nuevo panorama audiovisual. El origen de estas narrativas probablemente se puede ubicar en algunas series producidas y exhibidas en los años noventa del siglo XX, hoy denominadas de culto, como *Twin Peaks* (ABC 1990-1991); *Northern Exposure* (CBS 1990-1995) o *The X-Files* (Fox 1993-2002).

Estas series de culto se caracterizaban, siguiendo a Anna Tous, por estar creadas bajo “estándares de calidad elevados, una idiosincrasia particular en lo que concierne al argumento y los personajes, y un público objetivo determinado, seguidor incondicional del producto” (2008: 7). Relacionadas con subculturas concretas, proporcionaban lecturas fragmentarias que se reservaban sólo para una parte del público. Por otro lado, era común que en ellas aparecieran temáticas truculentas y guiones de alta complejidad en textos caracterizados por un gran eclecticismo. Todo ello explica la imbricación de aquella televisión con el cine, comenzando por la dirección de muchas series, a cargo de cineastas de prestigio como David Lynch, quien dirigió *Twin Peaks*. Tal y como sucedía en la narración cinematográfica posmoderna, los guiones televisivos, se caracterizarían por el uso de la hibridación de géneros, la alusión y el pastiche, además de la discusión de los roles genéricos varón/mujer (Gregori 2005: 1).

Todos estos elementos forman parte de la serie *Desperate Housewives*, un exponente de este tipo de mensajes contemporáneos. En su caso, las temáticas se concretan en una gran hibridación de géneros entre los que destaca el misterio y el humor negro. Mediante un inteligente tejido de tramas transversales, la obra es un producto cercano al género policial (aunque no es una obra de ese género) en el que aparecen elementos prototípicos: desapariciones, armas de fuego o asesinatos. El punto fuerte de esta ficción, desde el punto de vista del guión, es precisamente la existencia de múltiples tramas narrativas (Fernández 2006: 15) que alternan elementos de la *soap opera*, el *thriller* o el estilo *camp* entre otros (Tous 2008: 2).

Su relación más evidente con el cine es, probablemente, la referencia más que evidente con el largometraje *American Beauty* (Sam Mendes 1999) con la que comparte, en esencia, su crítica a la sociedad norteamericana. *Desperate Housewives*, recorre algunos lugares comunes de la obra de Mendes: el sueño americano, los prejuicios de la sociedad burguesa blanca y

acomodada, los roles de género o la importancia de las apariencias. Asimismo, ambos relatos utilizan recursos similares, como el ojo omnisciente del personaje muerto que, al perder la vida, alcanza la clarividencia. En el mismo orden de cosas, pueden identificarse muchos elementos de *The Stepford Wives* (Frank Oz 2004), un *remake* de la película del mismo título que dirigió Bryan Forbes en 1975. Se trataba de una sátira de la fantasía suburbana; un falso paraíso bajo cuya superficie subyacen temas como la sociedad de consumo o la codicia, bien ocultos bajo la apariencia perfecta del típico *suburb* (zona residencial) norteamericano, la aspiración burguesa por excelencia.

Desde el punto de vista de la construcción de personajes, hay que destacar que *Desperate Housewives* articula la identidad de sus protagonistas a partir de la apariencia física y el atractivo personal. Todos los personajes responden más o menos fielmente al estereotipo de mujer bella del siglo XXI: atractivas, bien vestidas, con un aspecto siempre impecable, y preocupadas por no perder su atractivo. Asimismo, es difícil no reconocer la estereotipia que existe tras ellas. Encarnan algunos modelos prototípicos en la cultura popular: el ama de casa perfecta aunque madre obsesiva (Bree), la mujer torpe pero encantadora (Susan), la seductora y deseable esposa (Gabrielle), la madre abnegada que abandona todo por la crianza de sus criaturas (Lynette) o la mujer fatal (Edie).

El conjunto de los personajes femeninos de *Desperate Housewives* encarna la figura simbólica creada por Betty Friedan en los años sesenta, esto es, la *mística de la feminidad*, texto que desvelaba el “problema que no tiene nombre” (Friedan 1974). Se trata de mujeres que han seguido el modelo patriarcal de ama de casa y madre, preocupadas por el bienestar de su familia y que, cómodamente instaladas en sus confortables casas, también disponen de tiempo para dedicarse a cultivar su atractivo. Cocina y belleza, dos caras de la misma moneda, la estrategia para fabricar la mujer perfecta. Sin embargo, este rol no permite la autonomía y, muchas veces, ni siquiera es satisfactorio. En consecuencia, los personajes femeninos de *Desperate Housewives* se definen desde el principio semántico del *parecer* y no del *ser*. No importan sus deseos o sus inquietudes sino aquello que está bien, que les permite ser personas respetables en su espacio social. Sus proyectos vitales se articulan hacia fuera, dejando a un lado sus verdaderas motivaciones. De ahí que sean mujeres desesperadas y por ello irritadas.

Son mujeres desesperadas que tienen todo para ser felices pero no lo son y además no hacen nada para cambiar su situación. Viven en un barrio residencial en las afueras, un lugar en el que sólo se sienten seguras si continúan con los convencionalismos. La maternidad y el matrimonio las mantienen atadas a una vida que ellas sostienen a pesar de que no les aporta felicidad. Con todo, y como es frecuente en los personajes no convencionales de las series de

culto, no son mujeres negativas: los personajes jamás aparecen desempoderados o ridiculizados, en general ni siquiera son juzgados por sus errores.

Se puede concluir, respecto al protagonismo de esta serie, que consiste en un “simulacro de identidad” destinado a ocultar la verdadera personalidad (Gómez y Muela 2006: 5). Para lograr esa máscara, utilizan las estrategias de seducción convencionalmente femeninas, fórmulas de coquetería que apenas contienen elementos eróticos, manteniéndose el enfoque narrativo en la idea de sugerencia y no de exhibición.

### 3 La respuesta mediterránea: *Mujeres*

¿Cómo influye en la producción local este título cuya audiencia es masiva?, ¿consiste la réplica en una imitación, una recreación al estilo local, una reescritura que mantiene las principales señas de identidad o, por el contrario, es una confrontación que destaca su propia idiosincrasia? Veamos en las siguientes líneas las características más significativas de la serie española.

La ficción seriada *Mujeres* fue un proyecto de El Deseo (la productora de los hermanos Agustín y Pedro Almodóvar) y Mediapro para la televisión pública estatal. La serie se concibió como un producto de una sola temporada, sin continuación. Los trece capítulos se dotaron de una gran calidad técnica para lo que es habitual en la ficción doméstica. Así, fue rodada en cine, con secuencias en exteriores y banda sonora original.

Sin embargo, desde el punto de vista fílmico existen grandes diferencias con la serie norteamericana, la mayoría de ellas derivadas de la distancia de presupuesto y producción, pero también de cuestiones culturales. Por ejemplo, los capítulos de las series españolas son mucho más largos que los de las que se ruedan en Norteamérica. Y el tema presupuestario está tan lejano que es imposible establecer comparaciones de índole económica. Por otra parte, la hibridación de géneros es menos espectacular en la obra española. Aunque incluye elementos de la comedia de situación y también de la serie dramática, y aceptando la definición de su propio equipo creativo que la calificó de “culebrón con conciencia social”, no contiene los artificios argumentales que sí existen en *Desperate Housewives*, donde la vida familiar y personal de los personajes se cruza con misterios y crímenes.

*Mujeres* es más un relato de la vida cotidiana, un discurrir de la existencia como un río natural de hechos y sucesos que, no obstante, no siempre son predecibles y cuyo género es probablemente el de *dramedia*. Es decir, se trata de un producto seriado, protagonizado por personajes fijos, con decorados o ambientaciones estables y articulado en torno a “episodios de una hora de duración y de contenido híbrido dramático y humorístico” (Alfeo 2006: 1). En

este género fílmico es habitual que los episodios concluyan con un clímax que genere expectativas en la audiencia, de forma que deseen visionar el siguiente capítulo. En *Mujeres*, además de la propia trama narrativa, el interés se mantiene mediante un personaje que, rompiendo la cuarta pared, se dirige a la audiencia durante la exhibición de los títulos de crédito, avanzando lo que ocurrirá en la próxima entrega.

Lo que sí puede verificarse es su interrelación con el cine, empezando por la elección de sus guionistas, Félix Sabroso y Dunia Ayuso, autores de guiones cinematográficos, pero sobre todo por su intertextualidad con la obra del creador Pedro Almodóvar. No obstante, y aunque las referencias narrativas y estéticas remiten al universo del cineasta manchego, lo cierto es que Pedro Almodóvar no ha intervenido en su proceso creativo. Con todo, es fácil distinguir los elementos de su cine, que atraviesan todo el relato, tanto en lo que se refiere al tema escogido como en la forma de contarlo. Así por ejemplo *Mujeres* cuenta con un elenco actoral prototípico de la factoría Almodóvar: un grupo de mujeres de barrio, rodeadas de personajes pintorescos y/o marginales.

El cine del premiado director es reconocible por su mezcla de diversos estilos, géneros y periodos, a través de la parodia, el pastiche, la intertextualidad, la pluralidad de identidades o la simulación entre otros recursos. Todo ello expresa su desplazamiento del centro a lo marginal (Yang 2007: 93). Siete son, de acuerdo con Mark Allison, las inquietudes que recorren el cine de Almodóvar y que configuran su cartografía cinematográfica: la ruptura de fronteras ortodoxas entre la cultura de masas y la alta cultura, la apertura de los medios hacia nuevos grupos sociales, la tendencia hacia la *performance*, la simulación y la parodia, la ausencia de las grandes narrativas y la debilitación del historicismo. Siguiendo a este autor, a Almodóvar le debe el cine español el cambio de imagen que hoy se tiene de la sociedad de nuestro país a través de la ficción. Lo ha hecho mediante el hilo conductor de algunas ideas cardinales y un puñado de elementos estilísticos recurrentes. Entre ellos, destaca la conversión de lo marginal en común, la subversión de los géneros masculino/femenino, dar por supuesta la aceptación social de la comunidad homosexual, retratar el mundo contemporáneo o elegir el sexo como protagonista. Además, sus preferencias exaltan la amistad, el protagonismo de las mujeres, la música pasional, el amor por Madrid (roto en *Todo sobre mi madre*, cuando elige Barcelona), los objetos de decoración y especialmente el color rojo (Allison 2003: 209). Para destacar estas realidades alternativas, Almodóvar recurre a un punto de vista humorístico, irreverente y provocador que incluye escenas de sexo poco convencionales y casi siempre polémicas.

Estas líneas estéticas, artísticas, políticas y narrativas están presentes en *Mujeres*, ficción en la que no sólo existe un protagonismo coral de mujeres, todas ellas urbanas, de barrio y capaces de sobrevivir en la adversidad, sino que también da espacio a otros personajes recurrentes en la obra del manchego como los gays, los personajes marginales asociados al mundo de la prostitución, las drogas, etc., o las personalidades excesivas. Igual que Almodóvar exportó a sus películas la crítica social, de tal manera que desaparece la frontera entre lo bueno y lo malo, en *Mujeres* no se juzga a nadie. Como consecuencia, los valores morales tradicionales no funcionan: tan dignos son los personajes socialmente canónicos (la madre de familia, la abuela, la vecina) como otros seres periféricos (el drogadicto del barrio, el inmigrante con un pasado oculto, etc.).

En el cine almodovariano, como en la serie producida por El Deseo, los personajes principales suelen ser mujeres con una vida difícil, que tratan de sobrevivir en un mundo en el que ellas no importan, y a las que el sufrimiento las hace a un tiempo vulnerables y fuertes. La mezcla posmoderna de elementos tradicionales y transgresores se puede observar en recursos como la música y, sobre todo, en la estética que, en la serie, es más moderada que en las películas de Almodóvar, en las que abundan elementos *punk*, *kitsch* o *cutre-lux* entre otros. Pero, desde el punto de vista estilístico, también *Mujeres* es un producto con influencias intertextuales del cine de Almodóvar. Por ejemplo, la localización de esta ficción local es muy diferente de la que ofrece *Desperate Housewives*. Aquí se ubica en un barrio madrileño en el que los personajes comunes viven y sobreviven sin especiales brillos. Un barrio obrero, con sus personajes estereotípicos y los espacios básicos: la panadería, la mercería, el video-club o el decadente pub que vivió su esplendor en los setenta.

La construcción de los personajes en *Mujeres* es, por tanto, acreedora de la obra de Almodóvar. En este caso, se retrata la vida cotidiana de cuatro mujeres de la misma familia, obligadas a entenderse a pesar de pertenecer a tres generaciones distintas. La protagonista es Irene, una mujer viuda que debe lidiar con dos hijas problemáticas y una madre que, con principios de demencia senil, le hace la vida imposible. Además, trabaja en el negocio familiar, una cafetería-panadería que es el punto de encuentro del resto de personajes de la ficción.

Irene también es una mujer desesperada, pero que resuelve. Sin dejarse llevar por la autocompasión, es una persona capaz de mirar hacia delante, liderando al mismo tiempo a su caótica familia. El protagonismo de esta ficción, entonces, tiene puntos de encuentro con la serie norteamericana, pero sobre todo los tiene de diferencia. En primer lugar, porque la serie norteamericana se articula en torno a las relaciones personales y/o de amistad mientras que la

española se concentra en las familiares. Esta diferencia sitúa el producto español en línea con lo que otros textos han resaltado: la mayor presencia de este tipo de narrativas en la producción seriada autóctona; la frecuente utilización del hogar y las relaciones familiares como elemento central de casi toda la ficción televisiva (Menéndez 2008: 39).

No obstante, existen nexos entre ambas series: por ejemplo, el personaje de la mujer independiente, con ínfulas de *femme fatale*, que es Susana en la serie española, contiene claras reminiscencias del papel de Edie Britt en la norteamericana. Además, la amistad y confianza que mantienen los personajes de Wisteria Lane también aparece en la mayoría de relaciones entre mujeres que vemos en la que se desarrolla en Madrid, pues existen abundantes escenas centradas en la solidaridad y la empatía femenina (aunque a través de personajes secundarios), como ocurre en las escenas que recrean momentos de complicidad entre Irene y Susana.

Empero, los personajes representan la gran distancia con las desesperadas norteamericanas. Primeramente, porque existe una enorme diferencia en relación al canon estético. Las españolas son mujeres normales, con cuerpos no canónicos; con sobrepeso y arrugas, sin peluquería ni maquillaje. Tampoco aparecen vestidas con prendas de diseño ni su estilismo está cuidado. La imagen que busca el guión es la de las mujeres corrientes y de clase media o baja: vestidas con prendas baratas, a veces poco favorecedoras; adornadas con trajes incómodos para las citas especiales o luciendo cierto estilo de barriada en algunas mujeres que se resisten a envejecer. No existe glamour en *Mujeres*. No hay sofisticación estética. El gran mérito es, sin duda, situar con dignidad a mujeres contemporáneas (de todas las edades) que no responden al modelo dominante de fantasía cinematográfica. De hecho, la seducción aparece como algo pedestre, a veces con un punto patético, muy alejada de la fantasía mediática que recorre el cine y la televisión.

Por otro lado, y en relación con los estereotipos de género, éstos son subvertidos. Por ejemplo, la maternidad entregada de Irene aparece como necesaria y positiva, pero sin negar la realidad que el patriarcado siempre esconde: las dificultades de la dependencia, el cansancio, la ausencia de reconocimiento por el trabajo diario en el hogar, el olvido de los propios deseos, etc. Asimismo, la labor de cuidado, siempre depositada sobre los hombros femeninos, aquí se encarga a un varón, inmigrante para más datos, que rompe con el perfil habitual en la ética del cuidado. En *Mujeres* no hay mística de la feminidad. Lo único que observamos es la realidad de las vidas femeninas: felicidad y afecto, pero también cansancio, anonimato y, en ocasiones, cierta desesperación. Son heroínas de andar por casa, con zapatillas de cuadros y bata guateada, quienes, no obstante, son capaces de sobreponerse a la adversidad. Las protagonistas de *Mujeres* son lo que parecen, nada es artificio sino realidad



expuesta y desencarnada, con sus luces y con sus sombras. Nada de lo que ocurre tras las puertas de la barriada debe ocultarse o es vergonzoso, ello aunque no responda a lo que la sociedad convencional espera. Ellas viven en el espacio semántico del *ser*, del *existir*, nunca del *parecer*. Frente al “simulacro de identidad” de *Desperate Housewives*, en *Mujeres* encontramos una “declaración de identidad”.

#### 4 Conclusiones

Tras el análisis sucinto de las principales características narrativas y estilísticas de ambas series, se puede afirmar que la “respuesta mediterránea” de *Mujeres* consiste en una reacción al modelo hegemónico y canónico de la ficción norteamericana. Se trata, incluso, de una afirmación de la propia y autóctona visión del mundo que, en este caso, se elabora desde un enfoque alternativo y nada convencional. De ahí que se trate de una (re)elaboración en la que brillan los elementos originales. Pocos son los elementos que comparten ambas series, aunque éstos existen. Los más relevantes se refieren a las dimensiones formales, esto es, la definición de ambas ficciones como productos de calidad, su relación con el cine y su adscripción al posmodernismo. El otro gran elemento que comparten es, obviamente, el protagonismo femenino, pues en ambas producciones toda la narrativa descansa sobre dichos personajes.

Sin embargo, entre ambas ficciones se aprecian importantes diferencias. Los personajes de *Desperate Housewives* están muy alejados de los de *Mujeres*. En primer lugar, por razón de clase social y hábitat. Las primeras pertenecen al grupo social más elitista y se sitúan en el sueño americano. Sin embargo, víctimas de la *mística de la feminidad*, parecen no ser felices, y ello provoca incompreensión. Por otro lado, la belleza y el canon estético articulan su forma de situarse ante el mundo, lo que las aboca a parecer frívolas y superficiales. Eso sí, como nos ha enseñado la crítica feminista, están “desesperadas” por alguna razón. No se trata de una personalidad caprichosa sino de la incapacidad para entender y expresar el porqué de ese malestar. De ahí que se puedan definir desde su interés por mantener las apariencias, el *parecer* o “simulacro de identidad” con el que se delimitan los personajes de la serie norteamericana.

Pero las de verdad son las que aparecen en *Mujeres*, personas de barrio, con necesidades inmediatas y escasos sueños y que en algunas cuestiones están muy cercanas al universo habitual del cineasta Pedro Almodóvar. Viven en lugares modestos y con preocupaciones mucho más corrientes: encontrar trabajo, conseguir dinero para el negocio familiar o disponer de una persona cuidadora para una anciana enferma. Sus hogares carecen de sofisticación, como ellas mismas: sin maquillaje y vestidas con ropa de mercadillo. La

mística de la feminidad no es una trampa en este caso. En *Mujeres* se aborda la ética del cuidado sin artificios: lo que cuesta, lo que cansa, lo que exaspera... pero también lo que gratifica. Todo ello explica, en suma, la ternura que despiden los personajes y sus vidas cotidianas, una historia de superación dentro de la vulgaridad que nunca las desempodera sino que las eleva por encima de la gris existencia. Por eso es posible definir las como el *ser*, como una auténtica “declaración de identidad” que es lo que constituye la respuesta a las desesperadas norteamericanas.

### Referencias bibliográficas

- ALFEO, J. C. (coord.) 2006. “Media televisión. Géneros de ficción y entretenimiento”. *Ministerio de Educación y Ciencia. Proyecto Media. Versión online: <http://recursos.cnice.mec.es/media/television/bloque8/index.htm>.*
- ALLISON, M. 2003. *Un laberinto español. El cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y medio libros de cine.
- FERNÁNDEZ, M. 2006. “Bienvenid@s a Histeria (?) Lane. Género y estereotipia en *Mujeres Desesperadas*”. *Género y comunicación*, 8, 9-42.
- FRIEDAN, B. 1974 (1969) *La mística de la feminidad*. Madrid: Júcar.
- GÓMEZ, R. y C. MUELA. 2006. “La implosión de la moda en las series televisivas: El caso de *Mujeres Desesperadas*”. *Revista del Centro de Estudios Superiores Felipe II, Enlaces*, 5, [www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2006/art04.pdf](http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2006/art04.pdf). Última consulta 20.12.2008.
- GREGORI, E. 2005. “El tratamiento del género en *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar. El caso del *Amante menguante*”. *Revista de Estudios literarios Espéculo*, 29, [www.ucm.es/info/especulo/numero29/hablecon.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/hablecon.html).
- MENENDEZ, M. I. 2008. *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*. Palma de Mallorca: Edicions UIB.
- TOUS, A. 2008. “Temas y tramas de la narrativa serializada de los Estados Unidos”. *Observatori de la producció audiovisual. Dossier sobre series de ficción*. Versión online: [www.upf.edu/depeca/opa/informe12\\_esp.pdf](http://www.upf.edu/depeca/opa/informe12_esp.pdf).
- YANG, C. 2007. “Cuerpo, in/comunicación y representación en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar”. *Tamkang Journal of Humanities and Social Sciences*, 32, 91-106.