

# La ideologización de la familia en las producciones audiovisuales *Sexo en Nueva York*

*Ana Lanuza Avello*

*Universidad CEU San Pablo, España*  
*ana.lanuzaavello@ceu.es*

## Resumen

La serie *Sexo en Nueva York* cosechó un grandísimo éxito que condujo a la creación de dos películas para la gran pantalla *Sexo en Nueva York. La película* y *Sexo en Nueva York 2*. En dichas producciones se proponen distintos tipos de pareja y familia, que surgen en última instancia de opciones sexuales diversas, que la serie legitima de cara a la sociedad. El fin de este estudio es relacionar dichos modelos con la ideología de género y comprobar si tanto la serie como los filmes pueden considerarse un ejemplo más de su visualización.

**Palabras clave:** Mujer; género; ideología; sexo; Nueva York

## The Ideologisation of the Family in the *Sex and the City* Audiovisual Productions

### Abstract

The series *Sex & the City* was very successful and led to the production of two movies, *Sex & the City The Movie* and *Sex & the City 2*. In both productions different types of relationships and family models are proposed, which ultimately derive from varying and diverse sexual lifestyle options, which the series has worked to legitimize in the eyes of society. The aim of this study/paper is to relate these said models with the

gender studies ideology and to ascertain whether the series and subsequent films could be considered a further example of its visualization.

**Key words:** Woman; gender; ideology/studies; sex; New York.

## 1. CINE, FAMILIA, E IDEOLOGÍA DE GÉNERO

Familia, mujer y cine ideológico son tres realidades que siempre han estado muy relacionadas. Sabemos que el cine ha sido y es un potente constructor de modelos de comportamiento debido al poder de transmisión de las imágenes y así, a lo largo de los años, ha contribuido a perpetuar los modelos sociales de género y las expresiones culturales hegemónicas, a alimentar las subjetividades, y los imaginarios colectivos (Febrer, 2014:170). La familia ha estado presente en el cine desde sus orígenes, aunque, como veremos, la forma en la que aparece representada ha variado ostensiblemente, en relación a los cambios históricos que han tenido lugar desde finales del siglo XIX. Y es que la forma de concebir el núcleo familiar ha cambiado mucho a lo largo de la historia, aunque siempre aparece unida a una determinada manera de entender el matrimonio. A este respecto existen multitud de opiniones: desde las de aquellos que defienden que dicho concepto define a la indisoluble unión de un hombre y una mujer hasta los que niegan su base biológica para reducirla a una mera construcción cultural. Esta última forma de entender la familia está en íntima relación con la llamada ideología de género, que sostiene una tesis muy simple:

El sexo implica desigualdad; por lo tanto, decir heterosexualidad supone aceptar la dominación machista, la tradicional opresión masculina. Esta concepción no solamente persigue modificar radicalmente el matrimonio, convirtiéndolo en una experiencia más, sino también la maternidad, la paternidad y el parentesco biológico en general, sustituyendo los habituales lazos familiares, donde se transmitían los estereotipos anti igualitarios, por otros de carácter cultural (Bel Bravo, 2009:288).

De igual manera Trillo Figueroa sostiene que:

La ideología de género propugna que no existen el sexo ni la diferencia sexual entre el varón y la mujer como una realidad natural propia del ser humano, con la que se nace, sino que solo existen géneros; es decir, estilos, roles o papeles sociales opcionales

en la conducta sexual del individuo. No existen pues, diferencias sexuales por naturaleza, sino un puro fenómeno cultural derivado de la socialización del papel que cada uno desempeña en la sociedad, llamado género (Trillo Figueroa, 2009:19).

En lo relativo al cine son evidentes los cambios que ha experimentado la familia respecto a aquella que a principios del siglo XX aparecía como un muro de contención de tragedias, una estructura sin fisuras que apuntalaba una sociedad que sufría la crisis económica y la Guerra. En nuestros días podemos observar cómo “familia” es un concepto que resulta necesario explicar de nuevo, dados los cambios sociales y políticos que se han producido y que le afectan. Hoy en día con frecuencia se ponen en duda las bases antropológicas que la sustentan, y se otorga al Estado la potestad de legislar sobre la misma, definir su nueva estructura, para, en última instancia, evitar conflictos sociales que puedan surgir a partir de la implantación de nuevas costumbres –parejas de hecho– o movimientos que reclaman una regularización y una presencia cultural e institucional –movimiento gay–.

En gran parte del cine actual se advierte una especie de disolución del ámbito familiar tradicional, que se manifiesta en la ausencia de grandes tratados familiares y en la constante presencia de familias desestructuradas y con problemas -véanse películas como *Mommy* (Xavier Dolan, 2014) o *Boyhood* (Richard Linklater, 2014)- También son frecuentes las películas en las que, si bien la familia disfuncional no es la trama principal, aparece como único referente familiar, y la legitimación civil o religiosa de las uniones se entiende como una mera imposición social.

Las películas y la serie objeto de este estudio se enmarcan en este contexto y nos ofrecen en tono fundamentalmente cómico un variado repertorio de opciones familiares, desde parejas estables sin hijos o con hijos biológicos, adoptados o fruto de un vientre de alquiler; hasta homosexuales, bisexuales, transexuales, parejas de hecho o la misma amistad, que se iguala a la familia cuando la opción personal es la soltería. Hombres afeminados, mujeres masculinizadas, heterosexuales que deciden ser homosexuales de manera puntual y homosexuales que se plantean dejar de serlo... todo cabe en *Sexo en Nueva York*, una producción que nos sitúa en una ciudad que ofrece múltiples y variadas elecciones relacionadas con la sexualidad y los afectos.

## 2. METODOLOGÍA

En primer lugar hemos realizado un amplio trabajo de documentación acerca de la ideología de género y de sus repercusiones en las principales producciones audiovisuales de nuestros días. Posteriormente hemos estudiado la serie desde un punto de vista académico, valorando las críticas y la repercusión e influencia que ha tenido en la audiencia. El siguiente paso ha sido hacer un análisis pormenorizado de todos los capítulos de las seis temporadas de la serie y de las dos películas que la siguieron, para localizar aquellos elementos audiovisuales que nos permitan fundamentar la influencia de la ideología de género en las producciones, tales como el guion, la construcción de personajes y la puesta en escena.

## 3. VISIONES IDEOLÓGICAS DE LA FAMILIA

Las sociedades a lo largo de los años han interpretado los modelos de hombre y mujer, y se han formado roles sociales, cambiantes en función del tiempo y el lugar. En nuestros días dichos roles se enmarcan en una estructura flexible que va desde la soltería hasta la creación legitimada de todo tipo de familias, ya sean formadas por un hombre y una mujer, monoparentales, constituidas por dos hombres o dos mujeres con o sin hijos etc. Las películas que analizamos, junto con la serie de televisión en la que se inspiran, suponen la visualización de esta realidad y no son un caso aislado, sino que están insertas en una corriente identificable que se produce en Estados Unidos a finales del siglo XX y principios del XXI:

En Estados Unidos, a partir de los noventa, y gracias también a las aportaciones queer<sup>1</sup>, el cine de temática explícitamente gay adquiere carta de ciudadanía, con films dirigidos por gays y con temática explícitamente homosexual: *Media hora más contigo* (Donna Deitch, 1985), *Go Fish* (Rose Troche, 1994), *Trick* (Jim Fall, 1999), etc. Es la época en la que nace el llamado “nuevo cine queer”. Pero es en el cine comercial donde la homosexualidad entra por la puerta grande, incluso de la mano de cineastas heteros, como es el caso de la citada *Philadelphia* (1993), *Beautiful Thing* (1996)... (...) Es curioso ver como en el siglo XXI, las propuestas de “Ideología de género” han invadido las ceremonias de los Oscar. El 2006 fue el año de *Brokeback Mountain*, el mismo año en el que estuvo nominada Felicity Huffman por *Transamerica* (Duncan

Tuker, 2005). También ganó el Oscar Philip Seymour Hoffman por su papel homosexual en *Truman Capote* (Bennett Miller, 2005) (Orellana, 2011:280-281).

Pero esta tendencia no es casual ni espontánea. La antecede y acompaña otro fenómeno, el de la deconstrucción de la familia nuclear o tradicional —que en el cine americano es con frecuencia una familia de clase media, generalmente de origen WASP<sup>2</sup> y formada por un matrimonio y dos o tres hijos—, que se encuentra inmersa en un proceso de desacreditación que se ha producido de forma paralela al fortalecimiento de una visión ideológica respecto al núcleo familiar.

Dicha familia nuclear lleva unos cuantos años siendo objeto de una profunda revisión crítica: *American Beauty* (Sam Mendes, 1999), *Infiel* (Adrian Lyne, 2002), *La huella del silencio* (Scott McGehee, David Siegel, 2005), *Una historia de Brookling* (Noah Baumbach, 2005), *Diario de un escándalo* (Richard Eyre, 2006), *Juegos Secretos* (Todd Field, 2006), *Revolutionary Road* (Sam Mendes, 2008), *Luciérnagas en el jardín* (Denis Lee, 2008) nos introducen en universos familiares aparentemente felices en los que, sin embargo, los miembros que las componen acusan traumas propios de una vida en la que la realidad dista mucho de las apariencias.

Todas ellas son películas en las que la familia deja de ser ámbito de encuentro y crecimiento para convertirse en una realidad casual que encorseta a un hombre inclinado a experimentar nuevas y estimulantes sensaciones, que en muchas ocasiones aparecen relacionadas con la infidelidad y el adulterio. La sensación con la que el espectador se queda después de ver las películas anteriormente citadas es la de que la familia es algo parecido a una institución opresora, que coarta la libertad fundamental del hombre al exigirle fidelidad, sacrificio y madurez, actitudes para las que no se encuentra preparado.

Si bien este tipo de películas no tiene por qué ser necesariamente ideológico, sienta las bases para la representación de un tipo de familia que emerge como alternativa a la familia nuclear: aquella que cada uno forma haciendo uso de su libre albedrío, que no se construye sobre una base biológica sino cultural. A partir de esta concepción, la familia ya no va a aparecer como una institución natural, sino construida<sup>3</sup>.

Como apoyo y refuerzo de las ideas que subyacen bajo estos acontecimientos históricos aparecen una serie de filmes que por una parte, atesti-

guan lo que consideran el fracaso de la familia tradicional y por otra normalizan y justifican la existencia de nuevos modelos de pareja o familia. Estas ideas pueden constituirse en la trama principal del guion - *Boys don't cry* (Kimberly Peirce, 1999), *Big Edén* (Thomas Bezucha, 2000), *Como los demás* (Vincent Garenq, 2008), *Los chicos están bien* (Lisa Cholodenko, 2010), *Reinas* (Manuel Gómez Pereira, 2005), *Carol* (Todd Haynes, 2015)- o aparecer como tramas secundarias, que apoyen o ayuden a explicar la principal -*La joya de la familia* (Thomas Bezucha, 2005), *Cerezos en flor* (Doris Dörrie, 2008), *Precious* (Lee Daniels, 2009), o en el ámbito español *En la ciudad* (Cesc Gay, 2003) o *Azuloscurocasinegro* (Daniel Sánchez Arévalo, 2006) son algunos solo algunos ejemplos-.

#### 4. SEXO EN NUEVA YORK

Nos centraremos ahora en las películas *Sexo en Nueva York*, *La película*, y *Sexo en Nueva York 2* (Michael Patrick King, 2008), así como en la exitosa serie televisiva que las inspira *Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*, 1998-2004), producida por el Darren Star<sup>4</sup>. Dichas producciones, que ensalzan un universo femenino de fraternidad incondicional, giran en torno a las peripecias de cuatro amigas: Carrie Bradshaw –Sarah Jessica Parker-, Samantha Jones –Kim Cattrall–, Miranda Hobbes –Cynthia Nixon–, y Charlotte York –Kristin Davis–, cuyos roles vienen a representar cuatro posibles estados de la mujer contemporánea.

Cuando la serie empezó a emitirse en 1998, aparecieron una serie de críticas que sostenían que promovía una imagen de la mujer demasiado cercana al prototipo de *femme fatale* o mujer fatal<sup>5</sup>; o que transmitía la idea de que todas las mujeres quedaban reducidas a alguna de las protagonistas, y en función de su forma de ser o aspiraciones serían Carrie Bradshaw, dubitativa e insegura en busca del amor ideal; Charlotte York, una mujer que vive por y para encontrar un hombre con el que casarse; Miranda Hobbes, independiente y agresiva en el mundo laboral; o Samantha Jones, despreocupada y popular cuarentona y en busca del placer sexual sin límites.

Es un hecho que las protagonistas representan a un porcentaje muy reducido de la población femenina de Nueva York y más aun de las mujeres de la sociedad occidental en general. Hablamos de mujeres blancas, atractivas físicamente, de clase media y media alta, con un alto nivel de gasto, y que raras veces se preocupan de temas públicos o académicos<sup>6</sup>.

Pero también es un hecho que, en cierto sentido, la serie refleja algunas tendencias reales de la sociedad norteamericana, tales como el hecho de contraer matrimonio a edades más tardías (Charlotte, Carrie y Miranda se casan en su treintena, las dos últimas, poco antes de cumplir los cuarenta), o tener menos hijos que en el pasado y dar a luz a edades más avanzadas. Otros aspectos que recoge la serie y que coinciden con la deriva social actual son: el aumento de mujeres que deciden no tener hijos (Carrie, a pesar de casarse decide junto a su marido no tener hijos, Miranda se ve forzada a ello, ya que se queda embarazada sin desearlo y Samantha siente auténtico rechazo por los niños); la tendencia a participar en la educación superior en mayor medida que los hombres (uno de los problemas del matrimonio de Miranda radica en la falta de ambición de su marido) o la falta de preferencia de las mujeres por el campo de la ciencia y la tecnología (los ámbitos laborales en los que se desarrollan las carreras de los personajes son el Derecho, el Periodismo, el Arte y las Relaciones Públicas) (U.S. Department of Commerce Economics and Statistics Administration; Executive Office of the President Office of Management and Budget. 2011).

Otras críticas se basaban en el hecho de que las cuatro protagonistas aparecen representadas como mujeres autosuficientes y profesionales, y que sin embargo acaban por hacer del hombre algo central en sus vidas y de lo que, en mayor o menor medida, dependen, tanto afectiva como económicamente. Así, es evidente el protagonismo que el hombre adquiere en sus pensamientos y que se manifiesta en el hecho de ser el eje sobre el que giran sus conversaciones. De un modo u otro, hay un hombre para cada una de ellas, y ninguna se concibe viviendo sin ningún tipo de relación con el sexo opuesto.

*Sexo en Nueva York* es una serie que pretende ser realista pero que se convierte en pura ficción, que repite clichés ancestrales de princesas que pierden zapatos, de hombres que las rescatan de su dolor (Mr. Big en París cuando rescata a Carrie de su ruso) y en mujeres que lo dejan todo por ser madres y esposas, salvo Miranda que se ve abocada a ello (¿Una jugada del destino, un castigo por ser demasiado ambiciosa e independiente?). Solo Samantha se salva al final de este destino que nos persigue, adoptando una actitud casi suicida de dejar a un hombre guapísimo y veinte años más joven que ella, en la frontera de los cincuenta (Gracia, 2010).

De lo que no hay duda es de que las protagonistas de *Sexo en Nueva York* tuvieron una fuerte influencia sobre la audiencia a través de una propuesta muy concreta de vida y de actitud frente a las relaciones de pareja, y se convirtieron en un poderoso vehículo de transmisión de ideas, e ideología, relacionada con la familia. Pero si en algo la serie sentó un precedente fue en la forma de entender el sexo. Kim Catrall sostiene que:

Las mujeres sexualmente libres o promiscuas han sido castigadas durante años. Ya sea *Looking for Mr. Goodbar*, *Mata Hari*, o *Sappho*, cualquier momento en el que el escenario haya tratado sobre mujeres que son sexuales y afrontan dicha sexualidad, cada vez que eso sucedía se las castigaba, mataba o acusaba por ello, hasta ahora (Sohn, 2004:108).

El sexo aparece en la serie y las películas desvinculado de cualquier contexto de intimidad y compromiso, ya sea relacionándolo con el puro placer –Samanta–; entendiéndolo como una herramienta de poder para llegar a cautivar a un hombre con el que casarse –Charlotte–; como una actividad más destinada a cubrir una necesidad biológica –Miranda–, o simplemente como un objeto de estudio y reflexión a través de la experimentación –Carrie–.

No obstante, resulta curioso comprobar cómo dicha visión de la sexualidad completamente libre no corre paralelo a una visión feminista de las protagonistas. En nuestra opinión la serie sienta las bases ideológicas de las películas de manera inequívoca, aunque falla en la pretensión de constituirse en un verdadero alegato feminista, algo que según su productor pretendía ser, tal y como ha defendido en numerosas ocasiones. La protagonista de la serie, Sarah Jessica Parker, tampoco está de acuerdo con él:

Tanto los personajes como las personas que hacen de ellos tratan de cosechar en la serie los enormes beneficios que provienen del movimiento de las mujeres. Los personajes tienen libertad sexual, oportunidades, y la posibilidad de tener éxito. Además tienen la habilidad de ser líderes y de ser fuertes, son asertivos y seguros de sí mismos. Si naces con el derecho a elegir, votar, vestirse como quieras, dormir con quien quieras, y tener el tipo de amistad que quieras, todas esas cosas se convierten en la fábrica de lo que tú eres. Pero yo no pienso que la serie sea feminista, porque las verdaderas feministas podrían tener problemas con ciertas cosas que aparecen sobres las



mujeres y podrían desear que las cosas que suceden en la serie fueran distintas para ellas. Inteligentemente o no, nos mantenemos alejados de etiquetarnos a nosotros mismos, pero eso también refleja quienes somos como mujeres (Sohn, 2004:24).

La serie pretende retratar mujeres independientes y libres para escoger, pero prácticamente limita estas opciones a la amistad y al terreno sexual. En las cuatro protagonistas, en mayor o menor medida, y por debajo de una apariencia de fortaleza e independencia, late un anhelo profundo de ser elegidas y queridas por un hombre que les sea fiel, hecho que les conduce a la persecución de un ideal de vida conservador.

En *Sexo en Nueva York* se abordan explícitamente asuntos feministas como los derechos de reproducción, los estándares de belleza femeninos o la maternidad en madres solteras. No obstante, la manera que tienen de afrontar estos problemas vuelve a dar a aquellos que tienen una visión crítica de sus contenidos una razón más de protesta, pues lo hacen de manera casual y sin mucho análisis, lo que ha llevado a pensar que las mujeres viven en un mundo post-feminista donde *per se* acorralan sus derechos al ámbito del género y a la igualdad sexual, sin plantearse las formas en las que el patriarcado sigue restringiéndolas (Clark, 2008:13).

Las cuatro protagonistas comparten muchos aspectos, además de los antes mencionados. Todas ellas son sexualmente promiscuas y toman la iniciativa a la hora de promover el encuentro sexual, ejercen un fuerte control sobre sus vidas, e invitan a las otras a una papel activo en la búsqueda de aquello que más les satisface. Y cuando esto falla se proponen dos salidas: la amistad entre mujeres (u hombres homosexuales) o el consumismo. A continuación atenderemos a los principales rasgos de los protagonistas.

Empezaremos hablando de la indiscutible protagonista de la serie, Carrie Bradshaw. Carrie es una periodista inglesa que se traslada a Nueva York y se gana la vida escribiendo una columna para el periódico *New York Star*. En sus columnas habla cada semana de las relaciones que se establecen entre los neoyorkinos, y experimenta sexualmente con varios tipos de hombres considerando esas experiencias como parte de su investigación. Carrie es una mujer independiente económicamente, aunque su nivel de ingresos es superado por su nivel de gastos. Vive en un pequeño piso en el centro de Manhattan y defiende la búsqueda activa del amor.

Es espontánea y abierta, pero también insegura y necesita el constante apoyo de sus amigas para tomar decisiones. En el terreno sentimental es fundamentalmente una persona que duda y se deja llevar. Dependiente emocionalmente y obsesiva, no presenta una postura clara frente a la idea del matrimonio y la maternidad, y aunque a lo largo de la serie llega a plantearse en alguna ocasión, siempre es de forma superficial. Carrie es una mujer camaleónica que al igual que su indumentaria, adapta su personalidad a las distintas parejas con la que está a lo largo de la serie: John James Preston o Mr. Big (Cris North), Aiden Shaw (John Corbett), Jack Berger (Ron Livingston) y Aleksander Petrovsky (Mikhail Baryshnikov). Hay voces que sostienen que este intento de adaptación a sus parejas la aleja de ser la mujer independiente que en un principio parece representar.

Parten de un esquema de mujer independiente y liberada pero los matices nos hablan de señoras y señoritas capaces de abandonarlo todo por un hombre, obsesionadas con la moda, la belleza y la conquista sexual. Todo gira en torno al concepto de una mujer cliché, incluso en la apariencia física (Gracia, 2010).

Refrenda esta opinión el hecho de que al final de la serie y de las películas los guionistas no renunciaron a que la protagonista encontrara el amor en los brazos de Mr. Big, un hombre que se casa por cuarta vez y con el que forma una pareja que no desea tener hijos. Esto queda patente en una de las secuencias que abren la segunda película cuando en la boda de Stanford y Anthony se encuentran con una pareja cuya historia transcurre de forma paralela a la suya: “¿Y vosotros, no queréis niños?” a lo que Carrie responde “No queremos hijos, no es que no nos gusten, nos encantan, pero no es lo nuestro” entonces la mujer le responde “¿Y entonces, vais a ser solo dos? Y Big interviene con un comentario sarcástico “ella va a dar a luz a un nuevo libro el mes que viene”<sup>7</sup>.

No obstante, la serie nos da motivos para pensar que la decisión de Carrie de no tener hijos no es suya sino de Mr. Big. Durante su relación con Alexander Petrovsky, Carrie descubre que este no puede tener más hijos debido a una vasectomía que se hizo después de tener a su hija Chloe. Hasta ese momento el tema de la maternidad no parecía interpellarle aunque a partir del descubrimiento de la impotencia de su pareja empieza a plantearse, hasta el punto de confesarle a su amiga Charlotte “¿Me querrá lo bastante como para compensarme el no haber tenido un bebé?”<sup>8</sup>,

El final romántico de las producciones, tanto para Carrie como para sus compañeras suponen la definitiva ruptura del ideal de autosuficiencia y control que culmina en el caso de Carrie, en una sencilla e íntima boda civil que se celebra previa crisis, dudas, peleas, y un traje de novia de alta costura.

El señor de los anillos –referencia cómica a que todas les entran las ganas repentinas de casarse– aparece para salvar a las protagonistas de un futuro de soledad y desolación. Miranda se casa con Steve, acepta mudarse a Brooklyn y apechuga con la madre de Steve, que sufre demencia senil. Charlotte, se casa por fin, después de convertirse al judaísmo con Harry Goldenblatt, el abogado que llevó su divorcio con Trey, y adoptan a una niña china y a una perrita, Elizabeth Taylor, y su prole. Incluso la devoradora de hombres por excelencia, Samantha, decide rendirse a los encantos de su joven amante Smith Jerrod, y después de vencer un cáncer con la ayuda de este, contrae la enfermedad que ha venido temiendo y evitando durante toda la serie: la monogamia. Carrie después de un tórrido y fallido romance con Alexander Petrovsky es rescatada por su ideal romántico a lo largo de toda la serie, Mr Big, que acude cual caballero andante y dispuesto a comprometerse a buscar a Carrie a París y la devuelve a su entorno natural, Nueva York (Santaúlaría, 2005:154).<sup>9</sup>

Carrie tiene un gran amigo gay, Stanford Blatch (Willie Garson). Asiduo de todos los eventos sociales de Manhattan, acude a fiestas y desfiles con Carrie, siempre que esta no tiene pareja. Su aspecto físico le dificulta las relaciones por lo que frecuentemente recurre a citas a ciegas y a chats de Internet. Finalmente se enamora de Anthony Marentino (Mario Cantone), organizador de bodas italiano, tal y como la serie explica “la pareja gay de Charlotte”. Su boda, celebrada a bombo y platillo como apertura de segunda película, constituye en una exaltación del universo gay, en la que el juego de la confusión entre géneros proviene no solo del guion, sino de elementos de la puesta en escena. La imagen de Carrie Bradshaw enfundada en un smoking en un entorno que celebra a bombo y platillo una unión homosexual, constituye todo un símbolo de la visualización de la ideología de género. Cabe destacar la cuidada puesta en escena, plagada de símbolos que igualan la homosexualidad a una religión cuya sacerdotisa es uno de los iconos gays más destacados: Liza Minelli<sup>10</sup>.

Kristin Davis incorpora a Charlotte York, una mujer firme en sus objetivos y menos inocente de lo que en principio aparenta. Charlotte representa a la mujer norteamericana de clase alta, trabaja en una galería de arte, es buena ama de casa, y cumple puntualmente con su agenda social. A lo largo de la serie y al igual que sus amigas mantiene numerosas relaciones aunque las dos más importantes son las que mantiene con Trey MacDougal (Kyle MacLachlan) y Harry Goldenblatt (Evan Handler), con quienes acabará casándose.

El sistema de valores de Charlotte es muy firme en lo referente a sus objetivos y prioridades, tanto afectivas como materiales. Su aspiración fundamental es la de casarse con un hombre adecuado a su posición social y con fortuna y formar una familia. A diferencia de sus amigas, sus acciones rara vez son espontáneas, y se dirigen hacia la búsqueda de un marido más que hacia la experimentación o la satisfacción de sus necesidades sexuales. Teme sobre cualquier otra cosa quedarse soltera y para que esto no le pase, no duda en ceder a los deseos de sus parejas en diversas ocasiones, tanto en el terreno sexual como en el de sus anhelos más profundos, como la maternidad. Charlotte tiene muchos prejuicios en el terreno social que en muchas ocasiones traslada al ámbito del sexo. Al igual que sus amigas es promiscua y no duda en experimentar cuando la situación lo requiere. No renuncia a ser activa y llevar la iniciativa, hecho que queda puesto de manifiesto cuando se declara enamorada y pide en matrimonio a sus dos maridos. Primero se casa con Trey aunque el matrimonio fracasa, dejándola muy bien parada económicamente. Finalmente se casa en segundas nupcias con un hombre judío que encarna todo lo contrario a lo que ella siempre ha soñado y con el que es feliz. Lo que más le hace sufrir es su dificultad para tener hijos. Finalmente acaba adoptando junto a su segundo marido Harry a una niña asiática y después llegará su deseada hija biológica, Rose.

Miranda Hobbes –Cynthia Nixon– es una mujer en muchos aspectos masculinizada, abogada en un importante bufete. Estudió Derecho en Harvard y su objetivo es conseguir un buen lugar en el mundo laboral. Presume de ser una mujer independiente de ataduras sentimentales y frecuentemente adopta actitudes poco femeninas. No duda en utilizar el sexo para medrar y en general tiene una mala opinión de los hombres. No obstante ella misma traiciona sus principios en numerosas ocasiones. Sus principales parejas a lo largo de la serie son Skipper Johnson (Ben Weber), Steve Brady (David Eigenberg) y Robert Leeds (Alex Blair).

Resulta interesante el personaje de Skipper Johnson, el único hombre heterosexual que representa el prototipo femenino. Skipper es un hombre sentimental y débil de carácter perdidamente enamorado de Miranda, que en ocasiones resulta más masculina que él (vemos cómo los clichés en torno al género son frecuentes y se representan a través de personajes estereotipados, en gran medida previsibles). En muchos sentidos la personalidad de Miranda es contraria a la de Carrie, pues se conforma con tener parejas que cubran sus necesidades sexuales y no cree que se pueda ser feliz siempre al lado de un hombre. En consecuencia, no es una persona romántica y no desea tener hijos. Así se lo plantea a Steve: “Steve, tener un hijo no es como tener una mesa de billar ¿tienes idea del trabajo que supone? Yo me pasaría toda la noche sola con el niño y sin poder dormir, y al día siguiente no podría mantenerme despierta para trabajar las catorce horas que necesito para que me hagan socia y así poder pagar el apartamento donde tú estás viendo la televisión”.<sup>11</sup> No obstante, cuando se queda embarazada contra todo pronóstico, sufre una profunda crisis e intenta aferrarse a unas ideas y una forma de ver el mundo que ya no le funcionan, aunque finalmente se da cuenta de que su vida debe cambiar. Finalmente se casa con Steve. Miranda, una persona totalmente desapegada de un ideal de vida familiar, se ve abocada de forma repentina a formar una familia, confiar en un hombre, cuidar a un niño y a una suegra, y mudarse a Brooklyn, una vida en la que entra a regañadientes pero en la que acaba por encontrar la felicidad.

Kim Catrall representa al personaje sin duda más característico y peculiar de toda la serie. Es la mayor de todas (rango de edad en la ficción de 40 a 50 años) y tiene muy claro que es lo que quiere en su vida: sexo sin amor y relaciones sin compromiso. Se define a sí misma como “un híbrido formado por el ego de un hombre atrapado en el cuerpo de una mujer”.<sup>12</sup> En cuando a la elección de la pareja con la que mantener relaciones no es exigente ni tiene un especial criterio, ni de edad, ni de género, ni de profesión o estatus. Es “divertida, dogmática y aventurera: no hay ningún acto sexual que no vaya a probar y no hay situación retorcida en la que no se vea envuelta. Ella es como quiere y decide ser, es auto protectora, y por mucho tiempo ve la monogamia como una enfermedad de la que no querría contagiarse” (Sohn, 2004:106).

En la vida de Samantha hay no obstante relaciones especiales: la que mantiene con el magnate Richard Wright (James Remar); la etapa en la que decide hacerse lesbiana junto a la pintora portuguesa María; y el tiempo que pasa con el joven camarero y actor Smith Jerrot (Jason Lewis).

En lo que a matrimonio e hijos se refiere no quiere oír hablar ni de lo uno ni de lo otro “No entiendo por qué nos obsesionamos tanto con el matrimonio. Los casados solo quieren volver a estar solteros. Si estás soltero el mundo es como un buffet”.<sup>13</sup> Es una persona con una seguridad arrolladora en sí misma. Fundamentalmente narcisista, acepta las relaciones sexuales como un producto de consumo más y mantiene una actitud coherente con su forma de pensar, aunque, muy a su pesar, no puede dejar de enamorarse puntualmente y sufrir al ser abandonada o traicionada.

Especialmente llamativo resulta el egocentrismo confesado de Samantha, en una escena clave para entender a este personaje y su forma de vida. Cuando decide dejar a su novio, el joven actor Smith Jerrot, con el que lleva tiempo conviviendo, justifica su decisión con una sinceridad apabullante: “Voy a decir una cosa que no se debe decir nunca: te quiero, pero me quiero a mí más. Y llevo queriéndome y mimándome cuarenta y nueve años y he de trabajar en esa relación para que siga así”<sup>14</sup>. De sus palabras se derivan una ruptura consciente y deseada de la alteridad y se refuerza la posibilidad de que la mujer se baste a sí misma. La afirmación de una misma como valor fundamental es tan evidente que nos permite proponer este personaje como paradigma de conducta autorreferencial.

Si nos fijamos en las parejas definitivas de cada una de las protagonistas, encontraremos una la visión del hombre como una especie de mal menor, problemático pero necesario. Así como las relaciones de amistad se proponen como algo plenamente satisfactorio, las relaciones de pareja se presentan como complejas y difíciles, aunque finalmente son aceptadas como algo necesario y no carente de belleza, una premisa que ha sido muy criticada:

*Sexo en Nueva York* es un alegato a la independencia de la mujer, una celebración a la soltería sin renunciar al amor, en un contexto en el que la mujer soltera que disfruta de la sexualidad de una forma libre y no se conforma con los roles sociales patriarcales es tratada como si fuera leprosa. Sin embargo, en la sexta temporada la serie acaba esgrimiendo un doble mensaje ante la soltería femenina, que contradice el tono inicial de la serie, y acaba defendiendo la idea, de que nuestra felicidad depende de tener a un hombre en nuestras vidas (Santáularia, 2005: 153).

Uno de los aspectos más evidentes de la serie es la imperfección de la relación amorosa. A pesar de ser una producción coral por la que circulan todo tipo de parejas y que presenta los más variados modelos de relación, no encontramos ningún matrimonio adecuado –según lo que el guion nos explica que es lo adecuado– enamorado, satisfecho y con hijos. Podríamos hablar del formado por Charlotte y su marido Harry Goldenblatt –Evan Handler– que quizá sea el modelo más cercano a lo que convencionalmente entendemos como una familia tradicional. No obstante Charlotte ha de superar muchos obstáculos para estar con Harry tales como su aspecto físico, su religión, sus modales o su incapacidad inicial para tener hijos junto a él. Desde luego Harry, no es el hombre que ella tenía en mente para compartir su vida. Si bien es cierto que puede hacerse una lectura romántica de este caso, también puede entenderse que si quieres conseguir un amor verdadero, estable y con futuro, has de pasar por algunos aprietos. Por otra parte, tanto el novio de Carrie, Mr. Big –Chris Noth– como el marido de Miranda, Steve –David Eigenberg– y Richard, el único hombre del que Samantha se enamora y ante el que se vuelve vulnerable, hacen sufrir a sus parejas por cuestiones relacionadas con su propia inseguridad, el miedo al compromiso y el adulterio.

De forma constante se alude al matrimonio como una imposición social que con casi toda probabilidad acabará con el amor verdadero. La frase de Carrie “*Es gracioso lo felices que éramos hasta que decidimos ser felices para siempre*”<sup>15</sup> es solo uno de los guiños a esta visión del compromiso, que sin embargo acaba por contraer con Mr. Big. Se pone así de manifiesto el discurso engañoso de las producciones, que por una parte proponen una liberación de determinadas conductas supuestamente opresivas –algo curioso viniendo de personajes obsesionados por las tendencias de la moda- y por otra nos presenta el fracaso de esta rebelión contra el convencionalismo social del matrimonio, al acabar por emparejar a todas los protagonistas, excepto a la incombustible Samantha, el único personaje que se mantiene fiel a la premisa inicial de la que parte.

## 5. CONCLUSIONES

*Sexo en Nueva York* es un ejemplo de producción audiovisual en la que la construcción ideológica de los distintos modelos de familia se sostiene sobre la desacreditación de la familia nuclear o tradicional. El matrimonio aparece como una estratagema social, una institución no necesariamente vinculante en el terreno afectivo aunque sí en el económico.

En teoría y en principio las producciones parecen defender la idea de una mujer autónoma e independiente, que aspira a vivir libre de convencionalismos sociales en cuanto a relaciones amorosas se refiere, y que desvincula el sexo del compromiso y lo equipara a cualquier otra actividad cotidiana. No obstante, tanto la serie como las películas acaban por retratar mujeres dependientes de los hombres y del sexo, algo en torno a lo cual giran la práctica totalidad de sus conversaciones. La visión del hombre es fundamentalmente negativa, y aparece relacionada con la inseguridad y el adulterio.

La serie funciona y resulta sumamente eficaz es la presentación y homogeneización de diferentes modelos de pareja y familia, que en última instancia iguala, a través de elementos del guion como la construcción de personajes y la puesta en escena. Todo tipo de opciones y comportamientos sexuales resultan legítimos en un contexto social que sin embargo no está ni mucho menos libre de tabúes. En este sentido la serie se presenta como una defensa de la ideología de género, en la medida en que considera el género y las relaciones que las personas establecen entre sí, sean del tipo que sean, elementos puramente culturales, opciones casuales sujetas a circunstancias personales que en última instancia las legitiman.

### Notas

1. La teoría *queer* niega la existencia de la identidad sexual y rechaza la clasificación de las personas en categorías tales como varón, mujer, homosexual, heterosexual etc.
2. Acrónimo inglés que hace referencia a las categorías *blanco*, *anglosajón* y *protestante*.
3. La visión de la familia como un concepto ideológico hunde sus raíces en la década de los 60, época de protestas y negación de la autoridad en todos los ámbitos, político, social y cultural, en la que la contracultura hippy proclama la ideología del “amor libre” y se desafían



los códigos tradicionales en lo relativo a la moral. Son los años del feminismo radical, de la difusión generalizada de los métodos anti-conceptivos, de la legalización del aborto y en general, de la politización de la sexualidad.

4. Darren Star es conocido por ser el creador de series como *Melrose Place* o *Beverly Hills 90210*. La serie que inspira los filmes se basa por otra parte en una columna que se publicaba en la sección rosa del periódico *The New York Observer* con el evocador nombre de *Sex and the City*. Su autora, Candance Bunshnell, vivía en Manhattan y se dedicaba a escribir sobre el mundo de las citas a través del personaje de Carrie Bradshaw. La idea de Star era crear una comedia sobre sexo pero desde un punto de vista exclusivamente femenino, lo que suponía adentrarse en un terreno inexplorado en el ámbito televisivo de aquellos años. Pretendía crear una comedia adulta donde el sexo pudiese ser planteado de una manera honesta y sincera, sin trabas ni límites.
5. La mujer fatal se caracteriza por su independencia respecto al varón, la sofisticación, incluso la agresividad sexual, pero, sobre todo, por la fascinación que ejerce sobre el hombre y por ser el camino más rápido hacia un fin trágico. La femme fatale es, como su propio nombre indica, sinónimo de tentación inevitable, de cumplimiento de fantasías, pero también de destrucción personal y familiar. La influencia dañina que ejerce sobre el varón se basa en última instancia en el deseo sexual, y es precisamente sobre este punto sobre el que giran las diferentes interpretaciones que se han hecho de ella.
6. Por poner un ejemplo, las protagonistas no muestran nunca puntos de vista políticos. Resulta significativa a este respecto la conversación sobre la relación que Carrie mantiene con un político, Bill Kelley (John Slattery) en la que Samantha afirma “*Yo siempre voto en función de su aspecto físico. El país va mucho mejor con un hombre guapo en la Casa Blanca, porque mirad lo que le pasó a Nixon, nadie quería acostarse con él y él acabó fastidiando a todo el país*” (*Sexo en Nueva York*. Darren Star. HBO, primera temporada, 1998). Esta es solo una muestra de muchas otras conversaciones sobre todo tipo de asuntos que a lo largo de la serie derivan sistemáticamente hacia el terreno sexual.
7. *Sexo en Nueva York 2*. Productor: Darren Star. New Line Cinema, 2010.

8. *Sexo en Nueva York*. Productor: Darren Star. HBO, sexta temporada, 2003-2004.
9. Matizamos y complementamos un aspecto del comentario de Santaúlaria. Si bien la serie finaliza con una Samantha que mantiene una relación estable y monógama con Smith Jerrod, las películas nos muestran como ella misma rompe con él ante su incapacidad de adaptarse y considerar a otra persona en su vida. En concreto, el final del segundo filme recalca como la autosuficiencia emocional de Samantha es auténtica, si bien no la sexual.
10. Liza Minelli, es conocida por su famosa interpretación en *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), película cuyo libreto se basa en la obra del autor homosexual Christopher Isherwood, un canto a la bisexualidad que ganó varios Óscar.
11. *Sexo en Nueva York*. Darren Star. HBO, tercera temporada, 2000.
12. *Sexo en Nueva York*. Darren Star. HBO, segunda temporada, 1999.
13. *Sexo en Nueva York*. Darren Star. HBO, segunda temporada, 1999.
14. *Sexo en Nueva York. La película* (Michael Patrick King, 2008).
15. *Sexo en Nueva York. La película* (Michael Patrick King, 2008)

### Referencias Bibliográficas

- BEL BRAVO, María Antonia. 2009. **Mujer y cambio social en la Edad Moderna**. Encuentro, Madrid.
- CLARK, Dana. 2008. **Not just a guilty pleasure: a feminist analysis of Sex and the City**. UMI, Chicago.
- FEBRER FERNÁNDEZ, Nieves. 2014. Referentes del género en torno al cine. En **Nuevas culturas y sus nuevas lecturas**. McGraw Hill. Madrid.
- GRACIA, Lola. 2010. Realidad, ficción y los estereotipos masculinos y femeninos en dos series de HBO: Los Soprano y Sexo en Nueva York. **TONOS. Revista electrónica de estudios filológicos**. Número 19.
- ORELLANA, Juan. 2011. Cine y homosexualidad, el ascenso al poder de la ideología de género. En **La ideología de género, apariencia y realidad**. CEU Ediciones. Madrid.
- SANTAÚLARIA, María Isabel. 2005. Sexo en Nueva York o cómo ser soltera y no morir en el intento. **LECTORA. Revista de dones i textualitat**. Vol. 11.
- SOHN, Amy. 2004. **Sex and the City. Kiss and tell**. Melcher Media. Nueva York.

- TRILLO-FIGUEROA, Jesús. 2009. **La ideología de género**. Libros Libres, Madrid.
- U. S. DEPARTMENT OF COMMERCE ECONOMICS AND STATISTICS ADMINISTRATION; EXECUTIVE OFFICE OF THE PRESIDENT OFFICE OF MANAGEMENT AND BUDGET. 2011. **Women in America: indicators of social and economic well-being**. Disponible en [www.whitehouse.gov/administration/eop/cwg/data-on-women](http://www.whitehouse.gov/administration/eop/cwg/data-on-women) Consultado el 01.03.2015.