

**Universidad CEU Cardenal Herrera
CEINDO – CEU Escuela Internacional de
Doctorado**

PROGRAMA en COMUNICACIÓN SOCIAL



CEU

*Escuela Internacional
de Doctorado*

**La configuración del deseo
femenino en la serie de
televisión *Ally McBeal***

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Carolina Hermida Bellot

Dirigida por: Dra. Dña. Begoña Siles Ojeda

VALENCIA

2019

A mis padres

A Carles y a Quim

AGRADECIMIENTOS

«Lo siento, perdóname, te quiero, gracias», es una de las frases utilizadas en el arte hawaiano del *Ho'oponopono* para resolver problemas. Y son estas cuatro sencillas palabras las que quiero dedicar a las personas que, a pesar de las dificultades que entraña el proceso de elaboración de una tesis, se han mantenido firmes a mi lado.

A mis padres y a mi hermana he de agradecerles las largas tardes y fines de semana que se han quedado haciéndose cargo de mi hijo, igual que la familia Claver durante los veranos. A Carles y a mi pequeño Quim sólo puedo pedirles perdón una y mil veces por todo el tiempo robado. Os quiero. Vosotros sois mi aliento y la fuerza para continuar cada día.

También quiero agradecer a Begoña Siles la dedicación a este trabajo, que tantas horas de sueño nos ha quitado a las dos. Begoña es mi directora, pero también mi maestra, compañera y amiga. Me abrió los ojos a una nueva forma de ver el mundo hace más de 15 años y sigue sorprendiéndome cada día con su saber y su integridad.

Gracias a ella conocí el trabajo que realizan los analistas de Trama y Fondo, en especial el de Jesús González Requena, a quien agradezco que me invitara a la UCM para integrarme durante un mes en el grupo de investigación ATAD, donde fui amablemente acogida por sus miembros.

También quiero dar las gracias a la Universidad CEU Cardenal Herrera y al CEINDO por darme la oportunidad de presentar esta investigación. He sido afortunada de contar con Santiago Maestro, como director de departamento; con Juanjo Bas, como vicedecano de Comunicación Audiovisual; con Elías Durán, como decano de la facultad; con Maite Mercado, como coordinadora del programa de doctorado y, cómo no, con todo un equipo de compañeros a los que valoro y respeto.

En especial quiero dedicar unas palabras a Santi, esa mano amiga que, desde su experiencia y bondad, siempre ofrece la solución correcta a cualquier contratiempo. También a Manolo, mi confidente y quien tuvo el valor de leer el último borrador del texto al detalle, ofreciéndome su sincera opinión. Agradezco a mi hermana Beatriz que me ilustrara sobre la maternidad subrogada y que me obligara a poner límite a lo interminable. Igual que hizo Katia, mi otra «hermana», y quien me prestó la novela gráfica *Maldita tesis* para aprender a afrontar los momentos duros con una sonrisa.

RESUMEN

En la presente investigación realizamos un análisis textual de la serie televisiva de ficción *Ally McBeal* (David E. Kelley, Fox: 1997-2002). La serie, que surgió a comienzos de la conocida como Tercera Edad de Oro de la ficción norteamericana, fue la primera de un conjunto de series posmodernas, protagonizadas por mujeres, que sitúan como tema principal las cuestiones relacionadas con el sexo, el género o la feminidad. Además, fue una serie pionera en el uso de recursos estilísticos y narrativos que continúan siendo de interés hoy en día.

Ally es una mujer que parece tenerlo todo y que, sin embargo, se sitúa desde el primer episodio en un estado de infelicidad constante. El objetivo principal de la investigación es encontrar el origen del malestar de esta mujer, así como establecer vínculos entre los rasgos estilísticos de la serie y la configuración del deseo. Para ello, se realiza un análisis cualitativo del título, de la cabecera y de distintas escenas seleccionadas a lo largo de las cinco temporadas que componen la serie. El análisis se realiza siguiendo la Teoría del Texto y la Teoría del Relato desarrolladas por el catedrático de la Comunicación Jesús González Requena, quien recoge elementos tanto de la narrativa como del psicoanálisis para extraer el sentido de los textos.

A lo largo del análisis vemos cómo la insatisfacción de Ally en las relaciones de pareja está vinculada a la manifestación de ciertos rasgos histéricos y melancólicos, que tienen su arragio en la infancia, concretamente, en el encuentro con una escena primaria en la que el padre está ausente. Esta ausencia testimonia una crisis de la figura paterna que encuentra en la serie diversas manifestaciones y que alcanza hasta el final de la misma, la cual termina con una maternidad inesperada que parece llenar el vacío de la protagonista. Al mismo tiempo, a nivel formal, observamos cómo las decisiones en cuanto a la creación de espacios, planificación de escenas e introducción de temas musicales refleja los sentimientos inconscientes de Ally y de otros personajes.

ABSTRACT

In this investigation we undertake a textual analysis of the television series *Ally McBeal* (David E. Kelley, Fox: 1997-2002). This series, which emerged at the dawn of the Third Golden Age of North American television fiction, was the first of a group of postmodern series, starring women, in which issues related to sex, gender or femininity take center stage. It also pioneered the use of stylistic and narrative devices that, even today, are of great interest.

Ally is a woman who seems to have it all, nevertheless she is always complaining about her constant unhappiness. The main objective of this research is to find the origin of this woman's discomfort and to establish a connection between the stylistic devices and the manner in which desire is drafted in the series. For this purpose, we perform a qualitative analysis of the title, the opening and of a group of scenes from the five aired seasons. The methodology used in this dissertation is the textual analysis which is based on two theories, the Text Theory and the Story Theory. Both theories have been developed by Professor González Requena, who draws on two essential disciplines in his analysis: narratology and psychoanalysis.

Throughout the analysis we can see how the main character's dissatisfaction in her romantic relationships is connected to the appearance of some hysterical and melancholic characteristics that are related to *Ally's* childhood. In particular, these are connected to a primal scene in which the father is absent. This absence proves a paternal figure crisis evidenced along the episodes, until the end of the series, which finishes with an unexpected maternity that seems to fill the emotional vacuum in the main character. Simultaneously, we can notice how the decisions about spaces creation, camera planning and the musical selection reflects *Ally's* and other character's unconscious feelings.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	15
CAPÍTULO I: EL OBJETO DE ESTUDIO.....	23
1.1. El éxito de la serie.....	23
1.1.1. Reconocimiento de audiencia y de crítica	23
1.1.2. La figura del creador: David E. Kelley.....	27
1.1.3. El nuevo rumbo de la Fox.....	31
1.1.4. Originalidad estilística y narrativa.....	33
1.1.5. La Tercera Edad de Oro de la ficción televisiva	39
1.1.6. Polémicas y controversias: la cuestión feminista	45
1.2. Estudios en torno a la serie.....	52
1.2.1. Estudios de género: el postfeminismo	52
1.2.2. Estudios estilísticos y narrativos	61
1.2.3. Estudios sobre la justicia o el ejercicio del derecho	63
1.2.4. Otro tipo de estudios.....	65
1.3. Clasificación de la serie y definición estructural	67
1.3.1. Fragmentación, economía temporal y economía lógica	67
1.3.2. Formato, temática y tipo de humor.....	73
1.3.3. Estructura episódica.....	74
CAPÍTULO II: PRINCIPIOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS	79
2.1. Metodología	79
2.1.1. Breve repaso a las aproximaciones metodológicas al medio televisivo	79
2.1.2. El análisis textual o análisis de los textos televisivos.....	82
2.1.3. La necesidad de enmarcar el análisis en una teoría	89
2.2. La Teoría del Texto	92
2.2.1. El texto.....	94
2.2.2. Los tres registros del texto	95
2.2.3. La dimensión simbólica.....	97
2.3. La Teoría del Relato	99
2.3.1. En busca de la verdad subjetiva	99
2.3.2. Tiempo real vs. Tiempo lógico	100

2.3.3. Sujeto de deseo	101
2.3.4. Narración vs. Relato.....	101
2.3.5. Las funciones del relato.....	103
2.3.6. La importancia de la tarea	105
2.3.7. Reparto de funciones entre personajes	105
2.3.8. Estructura del relato	106
2.3.9. El relato basado en la carencia.....	109
2.3.10. El relato simbólico	110
2.3.11. De la narratología al psicoanálisis. El relato edípico.....	111
2.3.12. El cuento, Edipo y la escena primaria	115
2.3.13. La normalidad psíquica	116
CAPÍTULO III: ANÁLISIS DE LA SERIE DE TV <i>ALLY MCBEAL</i>	119
3.1. El título	119
3.1.1. La importancia del nombre.....	119
3.1.2. Ally McBeal	121
3.2. La cabecera.....	122
3.2.1. La letra y el caos	123
3.2.2. Primeros planos: ojos y labios	124
3.2.3. Imágenes diegéticas	126
3.2.4. La dificultad para fijar el nombre.....	128
3.2.5. <i>Searchin' My Soul</i> : el amor y el hogar	129
3.3. Todo empieza y acaba con Billy.....	131
3.3.1. El primer beso mágico.....	131
3.3.2. La primera vez	137
3.3.3. La ruptura: orgullo y victimización.....	138
3.3.4. El reencuentro: todo está <i>bien</i>	142
3.3.5. Primera visualización: una bola que aplasta.....	145
3.3.6. Los lavabos unisex	148
3.3.7. El mandato de Richard: Billy es tu hombre.....	152
3.3.8. Segunda visualización frente al espejo.....	153
3.3.9. La fantasía del café.....	155
3.3.10. Billy está casado.....	157
3.3.11. El juego de las antítesis: laboral/personal, consciente/inconsciente.....	163
3.3.12. La aparición de Georgia	166
3.3.13. Georgia como rival.....	169
3.3.14. La admiración por Georgia	177

3.3.15. El saber de Ally tiene sabor a café	180
3.3.16. El triángulo amoroso	186
3.3.17. La Otra Mujer.....	191
3.3.18. <i>You Belong To Me</i> : de nuevo el beso.....	193
3.3.19. <i>Amarte es un desperdicio</i>	201
3.3.20. Alucinando con Al Green	204
3.3.21. El amor como ilusión.....	210
3.3.22. <i>New Man in Town</i> : el nuevo Billy.....	217
3.3.23. La muerte de Billy y su reconversión en fantasma.....	221
3.3.24. El adiós a Billy: la eternidad	225
3.4. La infancia y la familia.....	228
3.4.1. Mi padre era abogado	229
3.4.2. La llamada al padre	231
3.4.3. <i>One Hundred Tears Away</i>	235
3.4.4. Recuerdos infantiles dolorosos	237
3.4.5. La ausencia paterna en la escena primaria.....	243
3.4.6. Frente al desengaño... la fantasía.....	250
3.4.7. Los padres entran en escena.....	253
3.4.8. Las crisis del matrimonio McBeal.....	258
3.4.9. Recuerdo de <i>Lida Rose</i>	265
3.4.10. La madre sí amó... pero a otro.....	269
3.4.11. Del triángulo amoroso al triángulo edípico.....	271
3.4.12. La escena primaria y la configuración de la mirada deseante.....	279
3.4.13. Una hija mágica: Dulcinea.....	286
3.4.14. La demanda de la hija y la huida de la madre	290
3.4.15. <i>Dulcinea</i> y la reducción a la nada.....	292
3.4.16. Brian y <i>Lida Rose</i> : la sombra del padre.....	298
3.4.17. La segunda huida de la madre.....	307
3.4.18. El padre: circularidad y espejismos.....	314
3.4.19. <i>Real Emotional Girl</i> : una canción para calmar el dolor.....	317
3.4.20. Un donante deficitario	324
3.4.21. Todos se parecen al padre	330
3.4.22. El sueño de volar	334
3.5. La maternidad	340
3.5.1. Primera aparición del bebé bailarín.....	343
3.5.2. Los sonidos del oogachaka	346

3.5.3. Segunda aparición del bebé: hay un vacío.....	350
3.5.4. Tercera aparición del bebé: el amor de John	352
3.5.5. La represión del deseo maternal.....	354
3.5.6. Dejarse llevar: Eros y Tanatos	362
3.5.7. El baile final con el bebé	366
3.5.8. ¿Por qué un bebé imaginario?.....	367
3.5.9. El bebé jocosos.....	370
3.5.10. El bebé castigador	372
3.5.11. Ally martirizada por su particular Cupido	375
3.5.12. El reloj biológico y la melancolía	377
3.5.13. Un bebé marchito	381
3.5.14. El bebé vuelve a disparar.....	383
3.5.15. El presente está habitado por la decepción	386
3.5.16. El duelo no cumplido del objeto materno.....	389
3.5.17. La ideología frente al deseo.....	393
3.5.18. A ellos no los hacen tan fuertes como a ellas	398
3.5.19. Un monstruoso bebé.....	400
3.5.20. El bebé de Billy y Georgia.....	405
3.5.21. El bebé adoptado por Elaine	408
3.5.22. La tecnociencia como creadora de vida.....	413
3.5.23. Larry o el padre ausente.....	417
3.5.24. Ally rompe aguas	423
3.5.25. El vacío y la relación dual	429
3.5.26. Una maternidad sin padre	436
3.5.27. El abandono del bufete	437
3.5.28. Ni siquiera me gusta mi pelo	440
3.5.29. El deber de ser madre	444
3.5.30. En el momento decisivo: la caída del «padre».....	446
3.5.31. La despedida final	449
CONCLUSIONES	455
Las relaciones de pareja	455
La infancia y la familia	465
La maternidad.....	474
El deseo se apropia del texto audiovisual.....	477
FUTURAS INVESTIGACIONES	487

REFERENCIAS	489
Bibliografía.....	489
Filmografía.....	504
Series de Televisión.....	505
Obras pictóricas	508
ANEXOS.....	509
Ficha técnica y artística – Guía de episodios.....	509
Galardones.....	519

INTRODUCCIÓN



Ally (off): Quizá sea cierto que me da miedo ser feliz, o encontrarme satisfecha, porque ¿después qué? En realidad, me gusta la búsqueda, el camino. Eso es lo divertido. Cuanto más perdida estás, más cosas debes esperar. Así que ¿quién sabe? A lo mejor este es mi estado ideal y ni siquiera lo sé.

Con esta reflexión termina el episodio *Piloto* (#1x00) de la serie de televisión *Ally McBeal*, objeto de estudio de este trabajo. La serie, del creador David E. Kelley, se emitió por primera vez en Estados Unidos, en la cadena Fox, entre 1997 y 2002; y en España, en Telecinco, entre 1999 y 2003. A lo largo de cinco temporadas, siempre en clave de comedia, aunque con grandes dosis melodramáticas, se narra la vida personal y profesional de Ally, una joven abogada de Boston que entra a trabajar en el bufete Cage & Fish.

La serie recibió desde el principio una gran acogida por parte del público y también por parte de la crítica televisiva, recibiendo numerosos galardones durante sus años de emisión. A pesar de ello, también fue duramente criticada por otros sectores, afines a la teoría y crítica feminista, que condenaron la obsesión del personaje protagonista por sus problemas personales, frente a los laborales, así como su búsqueda constante del amor ideal, una búsqueda que aparece indicada en las palabras que Ally pronuncia en esta escena con la que iniciamos nuestra investigación.

La cita seleccionada corresponde a la reflexión final que hace la protagonista, Ally McBeal (Calista Flockhart), después de una dura semana llena de cambios y sorpresas en su vida, una semana que ha finalizado con tres éxitos laborales y un fracaso sentimental, dado que en su nuevo bufete se ha reencontrado con su gran amor de la infancia y la juventud, Billy (Gil Bellows), quien ahora está casado con Georgia (Courtney Thorne-Smith), una joven y atractiva abogada.

Se ha seleccionado concretamente este fragmento porque pensamos que en él se reflejan los rasgos sustanciales de Ally, al tiempo que la reflexión de la propia protagonista sintetiza la esencia de las ideas e interrogantes que guían este trabajo de investigación. Además, el contenido de esta reflexión del episodio *Piloto* volverá a manifestarse de forma muy similar en la escena final de la serie, donde, casi a modo de respuesta, Ally vuelve a retomar a través de un pensamiento en *off* el tema de la asociación entre la felicidad y la tristeza.



Ally (off): Al mirar atrás, muchos de los momentos más tristes de mi vida resultaron ser los más felices, luego entonces ahora debo ser feliz. Sí. Esto será para bien...

La resonancia de ambas reflexiones es prácticamente la misma, pues, como vemos en ambas escenas percibimos en la protagonista cierta confusión respecto a su propia felicidad, dominando en ellas un tono dubitativo e inseguro, al tiempo que conformista, respecto a la aceptación de la insatisfacción o la tristeza como estado ideal, o, en su reverso, a la aceptación de que los momentos felices han de ser tristes a su vez.

Así pues, parece que, bajo la imagen divertida de esta abogada joven y disparatada, se esconde un sujeto femenino con una profunda insatisfacción personal, algo que, por otra parte, estaba en el origen mismo del personaje, tal y como Josh Levine apunta en la obra *David E. Kelley: The Man Behind Ally McBeal*:

[...] he came up with the idea of a young woman lawyer, attractive, who was good at her job but a disaster at her personal life. [...] The “genesis” of the character, David would say, was the idea of “someone not afraid to be weak” [(Kelley) desarrolló la idea de una abogada joven, atractiva, que fuera buena en su trabajo, pero un desastre en su vida personal. (...) La “génesis” del personaje, diría David, era la idea de “alguien que no sintiera miedo por ser débil”]¹ (Levine, 1999, p. 60).

¹ Todas las traducciones de las citas bibliográficas, son traducciones propias.

Una debilidad emocional que deja traslucir una cierta insatisfacción, tal y como sugiere el propio creador de la serie: «David Kelley's conception was of a woman whose emotional life was desperately unfulfilled» [«David Kelley ideó una mujer cuya vida emocional fuera completamente insatisfactoria»] (Levine, 1999, p.65).

Sigmund Freud (1997b), padre del psicoanálisis, en su ensayo «El malestar en la cultura» expone que, si se les pregunta a los seres humanos qué esperan de la vida, es difícil equivocarse la respuesta: «aspiran a la felicidad, quieren llegar a ser felices, no quieren dejar de serlo» (p. 3024). Si damos credibilidad a la certeza de la respuesta de Freud de que el fin y el propósito de la vida para el ser humano es alcanzar la felicidad, las palabras y el tono de Ally en la escena final del episodio *Piloto*, así como en la escena final de la serie, nos resultan, como mínimo, desconcertantes, pues parece que la protagonista se aferra, como decimos, a la infelicidad y la insatisfacción.

La pregunta genérica que atraviesa entonces toda la investigación es: ¿qué quiere esta mujer llamada Ally? De este modo, el deseo, en tanto deseo insatisfecho de la protagonista, pasa a ser el tema principal del trabajo y también el problema a abordar. Es aquí desde donde planteamos la pregunta concreta de la investigación: si Ally es una mujer que, en principio, parece tenerlo todo: un buen trabajo, buenos amigos y hombres a su alrededor que la desean, ¿por qué situarse en un estado de infelicidad y emprender esa búsqueda constante que parece no llevarla, a lo largo de la serie, a ningún sitio?

En la propia reflexión de la protagonista se podrían encontrar dos tentativas de respuesta, una formulada en negativo: Ally se aferra a la infelicidad por *miedo*; y otra en positivo: Ally se aferra a la infelicidad porque es *divertido*. El miedo y la diversión son entonces las dos caras que caracterizan el estado de ánimo de esta mujer, pero que siguen sin dar respuesta a la interrogación formulada. De hecho, tras estas dos razones, el miedo y la diversión, no hacen sino sugerir nuevos interrogantes:

1. ¿Por qué Ally tiene *miedo a ser feliz*? ¿Por qué alcanzar el objeto de deseo le produce ese temor? ¿Qué sentido hay en ese *después qué*? ¿Y si la protagonista no sabe qué hacer con el objeto de deseo, una vez conseguido?

2. ¿Por qué es más divertida la *búsqueda* que la posesión del objeto? ¿Por qué estar *perdido* es mejor que comprometerse con el objeto de esa búsqueda? ¿Cuál es el malestar que produce la satisfacción frente a la insatisfacción?

Para dar respuesta a estas preguntas realizaremos un análisis textual de la serie televisiva apoyándonos en las Teorías del Texto y del Relato desarrolladas por el Catedrático de la Comunicación Jesús González Requena, para quien el deseo es, junto a la tarea, el motor principal de todo relato, en tanto se parte de un estado de carencia que moviliza al personaje hacia la búsqueda y posesión del objeto de deseo. Por tanto, el objetivo principal de la investigación es examinar cómo se configura el deseo de la protagonista Ally McBeal a través del análisis textual de algunas de las escenas más significativas a este respecto en la serie. Con ello se pretende cumplir con tres objetivos más específicos.

El primero es identificar cómo, cuándo y dónde se manifiesta la insatisfacción de la protagonista a lo largo del texto, para llegar a realizar un retrato sobre esa insatisfacción, más allá de lo que la propia protagonista manifiesta en sus reflexiones en *off*. Para ello nos centraremos en el análisis de las relaciones de pareja, pero sobre todo en la relación con Billy, el gran amor de la protagonista desde la infancia y quien acapara sus pensamientos desde la primera hasta la última temporada, a pesar de su muerte.

El segundo objetivo es llegar a conocer cuál es el verdadero origen de la insatisfacción, acudiendo para ello a las escenas de la infancia y la adolescencia en las que adquieren relevancia los padres de Ally. A pesar de que estos personajes aparecen en apenas cuatro episodios cada uno, pensamos que su presencia y los conflictos edípicos planteados en dichos episodios, se extienden a toda la serie en sí. Por lo que, desde aquí, planteamos como hipótesis que el verdadero origen de la insatisfacción de Ally se encuentra en la fijación a los conflictos de la infancia, siendo las relaciones de pareja una extensión o sustitución de los conflictos familiares.

El tercer objetivo es determinar si, finalmente, la serie propone alguna alternativa a esta infelicidad, centrándonos en la llegada inesperada, en la quinta temporada, de una hija biológica de 10 años, ante la cual nos preguntamos: ¿qué papel juega la

maternidad, o, más bien, el deseo maternal como contrapunto de la estructura inicial de carencia? Nuestra hipótesis en este sentido es que la maternidad abre el camino hacia una nueva estructura deseante en la que la hija pasa a ocupar el lugar del hombre como objeto de deseo.

A estos tres objetivos específicos, centrados en la trama, hemos de sumar un cuarto objetivo secundario y transversal, por cuanto atraviesa en realidad los tres anteriores, que es conocer cuáles son los rasgos estilísticos que la serie de televisión moviliza en torno a la temática del deseo. Es decir, que a lo largo del análisis pretendemos averiguar si hay alguna relación entre la posición deseante de los sujetos-personajes y la posición de la enunciación, en cuanto a las decisiones tomadas respecto a la puesta en escena, la puesta en imagen y la puesta en serie.

Además de definir el tema, el problema, los objetivos y las hipótesis de la presente investigación, creemos necesario incluir en esta introducción un breve comentario sobre su pertinencia. Al fin y al cabo, cualquier investigación, debe ser, después de todo, relevante. Por ello, incluso, aunque «no sea con fines científicos, es necesario que el investigador se cuestione acerca de *las consecuencias de su estudio*» (Hernández Sampieri, Fernández Collado, y Baptista Lucio, 2010, p. 13).

En este sentido, esperamos que el trabajo que presentamos profundice desde una perspectiva diferente en cómo se representa el deseo femenino –y, por ende, el masculino– en esta serie en concreto, aportando también algo de luz al debate que surgió en su momento sobre la conveniencia o no de contar con personajes femeninos como Ally en el centro de la trama. En este sentido, queremos anotar que, a pesar de los numerosos artículos publicados a lo largo de los años sobre la serie, no se ha realizado hasta el momento un análisis textual de estas características, tanto por la metodología empleada como por el hecho de poner el acento en la parte más melodramática del personaje, atendiendo a los conflictos de la infancia y a la supuesta resolución de esos conflictos a través de la maternidad de la protagonista.

Por otra parte, al elegir un objeto de estudio relativamente distante en el tiempo contamos con la ventaja de poder examinarlo con mayor rigor, pues «la objetividad solo se puede alcanzar desde cierta distancia que permite una visión más amplia y

un completo reconocimiento del hecho objeto de estudio. La distancia en el tiempo permite al investigador tomar conciencia en cuanto a los prejuicios y discriminar lo falso de lo verdadero» (Fusco, 2009, p. 235). A este respecto, hay que tener en cuenta que los estudios en torno a las series de televisión están proliferando de manera exponencial en las dos últimas décadas, sin embargo, gran parte de las publicaciones toman como objeto de estudio series demasiado cercanas en el tiempo, por lo que prevalece en algunos casos la fascinación por encima de la objetividad. El hecho de que hayan pasado alrededor de 20 años desde el estreno de *Ally McBeal*, pensamos que resulta beneficioso para examinar la serie sin la pasión del momento, pasión que se refleja en algunos de los estudios feministas que se interrogaron sobre la serie en sus primeros años y que más tarde repasaremos.

Al mismo tiempo, la distancia temporal respecto al objeto de estudio nos permite adquirir cierta perspectiva histórica, por lo que la investigación supone también una pequeña aportación para, desde el punto de vista histórico, ubicar a la serie en un momento determinante como es el cambio de siglo, en el que se produce un punto de inflexión en cuanto a la calidad y cantidad de series norteamericanas que inundan nuestras pantallas, sobre todo si tenemos en cuenta, como veremos más adelante, el crecimiento continuo de exitosas series protagonizadas por mujeres. La perspectiva histórica permite también ubicar la serie en la trayectoria profesional del creador y guionista de la misma, David E. Kelley, creador también de otras series como *Picket Fences* (CBS: 1992-1996), *Chicago Hope* (CBS: 1994-2000), *El abogado* (*The Practice*, ABC: 1997-2004) o *Big Little Lies* (HBO: 2017-).

Esta perspectiva histórica no es óbice, sin embargo, para considerar la serie de televisión *Ally McBeal* como una serie actual, sobre todo en lo que se refiere a las cuestiones planteadas en los conflictos judiciales que traen a colación cuestiones sociales de actualidad como la bigamia, la proliferación de madres solteras, la transexualidad o la normalización de las nuevas técnicas de reproducción asistida.

Desde el punto de vista metodológico, la investigación que presentamos es también atípica, en tanto el método de análisis con el que trabajamos ha sido ampliamente aplicado a textos cinematográficos, pero no tanto a series televisivas, por lo que puede suponer una pequeña aportación metodológica para aquellos que quieran

realizar investigaciones similares en el futuro y no cuenten con demasiados referentes televisivos.²

Por último, esperamos que el trabajo sea también interesante para aquellos que se dedican a la práctica televisiva, pues a lo largo de la investigación se analizan numerosas escenas en las que se pone en evidencia el buen hacer del equipo creativo, desde la escritura del guion, hasta el diseño de los decorados, pasando por la meditada utilización de la música y los efectos especiales.

Con todo ello, el primer capítulo de este trabajo está dedicado a profundizar en el objeto de estudio. Para ello hemos tratado de rastrear las huellas del éxito de la serie, demostrado por los índices de audiencia y el reconocimiento de la crítica. En este sentido resulta destacable la figura del creador, David E. Kelley, quien imprimió a la serie un estilo y narrativa propios, convirtiéndola, no sólo en un producto de éxito para la Fox, sino en un objeto de culto por su calidad estilística y narrativa. De ahí que algunos autores la sitúen en los inicios de la Tercera Edad de Oro de la ficción televisiva norteamericana que llega hasta nuestros días. Pero hablar del éxito de *Ally McBeal* implica también tener en cuenta las polémicas que la serie desató desde sus inicios, pues, como apuntábamos, recibió duras críticas de diversos grupos feministas que se postulaban en contra del modelo de mujer que la protagonista representaba, precisamente por sus dudas e inseguridades.

Este capítulo cuenta también con un apartado destinado a conocer los estudios académicos anteriores al nuestro que tomaron *Ally McBeal* o el personaje de Ally como objeto de la investigación. La serie, como veremos, acaparó la máxima atención desde la consideración de Ally como nueva heroína postfeminista, aunque la serie también se abordó a través de estudios que se interrogan por otras cuestiones, como las claves de la comedia o la representación de la práctica del derecho.

² Como es evidente, aunque no sea la tónica general, sí que hay otros trabajos similares a éste realizados con anterioridad. A este respecto, quiero agradecer a Jesús González Requena (2009) que me hiciera llegar una copia del texto de la conferencia inaugural del curso *Televisión e Ficción III* celebrado en Santiago de Compostela. Un texto inédito sobre el malestar femenino en la serie de televisión *Mujeres desesperadas* (*Desperate Housewives*, Marc Cherry, ABC: 2004-2012) que lleva por título «Las mujeres y su particular malestar». Asimismo, he de agradecer a Begoña Gutiérrez Martínez (2017) que me permitiera consultar su tesis inédita *Dialécticas de la diferencia sexual en Mad Men*.

El último apartado de este capítulo, está destinado a conocer el objeto de estudio, pero desde un punto de vista estructural, tanto en lo que se refiere a la estructura episódica, como a la estructura serial, para lo cual se realizará una clasificación de la serie con base en tres criterios: fragmentación, economía temporal y economía lógica, a los que se añadirán los criterios de formato, temática y tipo de humor.

El segundo capítulo, compuesto por tres apartados, aborda el desarrollo y definición de los principios teóricos que sirven de base para el desarrollo metodológico. El primer apartado se centra en la explicación de la metodología empleada, las fases del análisis y los principios metodológicos respetados, realizando primero un breve repaso por las diversas aproximaciones teóricas y metodológicas al discurso televisivo hasta llegar al análisis textual y sus antecedentes. Los dos apartados siguientes sirven para desarrollar en profundidad la Teoría del Texto y la Teoría del Relato de González Requena, en tanto son las teorías que enmarcan la investigación y las que nos ofrecen el punto de vista desde el cual abordar el análisis.

En el tercer capítulo encontramos finalmente el análisis de la serie de televisión *Ally McBeal*, un análisis estructurado en cinco partes: el título de la serie, la cabecera, la relación amorosa de Ally con Billy, la problemática relación de Ally con sus padres y el inesperado encuentro con la maternidad.

Tras el análisis se expondrán las conclusiones del trabajo, en las que se valorarán los resultados obtenidos y se contrastarán con la idea inicial que teníamos de la serie y de su relevancia respecto al tema a tratar. Estas conclusiones nos permitirán dar paso a una reflexión sobre las futuras líneas de investigación que se pretenden abordar tras la presentación del trabajo.

Finalmente, el lector podrá consultar las referencias bibliográficas, filmográficas y las distintas series de televisión y obras pictóricas citadas a lo largo del trabajo, así como una serie de anexos relativos al objeto de estudio.

CAPÍTULO I:

EL OBJETO DE ESTUDIO

«I cringe when people ask me how I write women characters.
I just write them the same way I write men»

David E. Kelley, *Entertainment Weekly* (Svetkey, 1998)

1.1. El éxito de la serie

1.1.1. Reconocimiento de audiencia y de crítica

Uno de los modos de rastrear la importancia de nuestro objeto de estudio es a través del análisis de los datos de audiencia recopilados durante su emisión. En Estados Unidos, país de origen, la serie *Ally McBeal* se emitió en la cadena Fox entre los años 1997 y 2002.

Tras la emisión de la primera temporada, la serie logró situarse en el puesto número 59 de los programas más vistos en Estados Unidos durante el periodo comprendido entre septiembre de 1997 y mayo de 1998. En esta etapa la media de espectadores alcanzó, según Nielsen Media, los 11,4 millones (EW Staff, 1998), una cifra nada desdeñable. Tal y como apunta Levine (1999), aunque los inicios fueron tímidos, el capítulo *El hombre de Cromagnon* (#1x11), en el que aparecía por primera vez el bebé bailarín, supuso un antes y un después en la serie, relanzándola hasta convertirla en un fenómeno de masas.

Según datos del Gabinete de Estudios de Comunicación Audiovisual (GECA, 1999), la cifra media de espectadores continuaría aumentando durante la emisión de la segunda temporada situándose en el puesto número 20 de los programas más vistos del país de origen, con una media de 13,8 millones de espectadores. Durante la tercera y cuarta temporadas se mantuvo en los puestos 35 y 40, respectivamente. Sin embargo, en la quinta temporada, bajó al puesto 65 de los programas más vistos en Estados Unidos, quedándose con una media de 9.4 millones de

espectadores. Una caída de audiencia que hizo que en el año 2002 la serie se cancelara definitivamente, tras cinco temporadas en emisión.

En España, la serie se emitió por primera vez en Telecinco entre los años 1999 y 2003, cosechando también importantes resultados de audiencia durante sus inicios. Las emisiones comenzaron en marzo de 1999. Entre ese mes y junio del mismo año se emitieron un total de 28 capítulos –es decir, la primera temporada completa y parte de la segunda–, los jueves a las 22:34 horas, en sesión doble. Según datos de GECA (1999), la serie adquiere en este momento una cuota de pantalla del 22.6% y una media de 3.460.000 espectadores.

Estos buenos resultados hicieron que la serie se posicionara en los primeros puestos de los rankings de audiencia en España:

- Puesto nº 1 como serie extranjera más vista en las cadenas nacionales.
- Puesto nº 5 de los programas más vistos de Telecinco.
- Puesto nº 13 de los programas más vistos en los televisores españoles.

Son datos especialmente significativos si tenemos en cuenta que, según GECA, en aquel momento, la mayoría de la población española prefería la ficción nacional frente a la extranjera en el horario de máxima audiencia. Sólo *Ally McBeal*, *Twin Peaks* (David Lynch y Mark Frost, ABC: 1990-1991) y *Expediente X* (*The X Files*, Chris Carter, Fox: 1993-2002), todas ellas emitidas en Telecinco, escaparon a esa tendencia (GECA, 1999, p. 110).

El éxito de los inicios hizo que Telecinco retomara la emisión de la segunda temporada de la serie en enero del año 2000. Siguiendo con los datos proporcionados por GECA (2000), entre enero y junio de ese año, Telecinco emitió 25 episodios, con lo que concluyó toda la emisión de capítulos de la segunda temporada y comenzó con los de la tercera. El horario de emisión seguía siendo jueves, aunque se retrasó la hora de comienzo hasta las 23:07. La media de espectadores en este periodo bajó ligeramente hasta los 2.995.000, pero el *share* se mantuvo en un 22%. De nuevo, esta fidelidad la distingue de otras series americanas del momento, emitidas durante el *prime time*, que no consiguieron mantener los resultados esperados:

La situación de las series extranjeras en la temporada 1999/2000 es un fiel reflejo de lo ocurrido en la anterior campaña: estos espacios no consiguen trasladar al mercado español el éxito cosechado en su país de origen, Estados Unidos. [...] Ni el prestigio de sus creadores, David E. Kelley o Chris Carter, entre los más importantes; ni los premios recibidos por estas series, Globos de Oro, Emmys y otros; ni la presencia de reconocidos actores como George Clooney, David Duchovny o William Anderson, movilizan al público español. Esta tendencia general no afecta por igual a todas las series del *prime time*, ya que *Ally McBeal* consigue, con un 22% de *share* y 2.995.000 espectadores, repetir sus buenos registros de la anterior campaña (GECA, 2000, p. 264).

Sin embargo, aunque es cierto que la serie obtuvo muy buenos resultados, también es cierto que bajó puntos respecto a los principales rankings:

- Puesto nº 2 como serie extranjera más vistas en las cadenas nacionales.
- Puesto nº 12 de los programas más vistos de Telecinco.
- Puesto nº 32 de los programas más vistos en los televisores españoles.

Esta ligera bajada se hizo más evidente durante la temporada 2000-2001, cuando se terminaron de emitir los 13 capítulos restantes de la tercera temporada, los miércoles/jueves a las 23:15. Los índices de audiencia cayeron en este periodo hasta el 18.5% de *share* y 2.346.000 espectadores (GECA, 2001). Además, la serie desapareció del ranking de los 50 programas más vistos en los televisores españoles, aunque logró colocarse en el puesto número 18 de los programas más vistos de Telecinco, y volvió a encabezar el ranking de las series extranjeras más vistas de la temporada.

Finalmente, entre los años 2002 y 2003 se emitieron la cuarta y quinta temporada con un descenso notable de la audiencia. Según datos de Sofres-Audiencia de Medios (2004), la serie descendió hasta un 16.8% de *share*, dejando de ocupar un lugar destacado en la parrilla de Telecinco. Durante estos años cambió constantemente de día y hora de emisión en un intento desesperado de la cadena por buscar audiencia. Finalmente fue cancelada en el 2003, dejando sin emitir en España los dos últimos capítulos de la serie.

En cuanto al perfil de audiencia de los espectadores durante las emisiones en Telecinco, la consultora GECA (1999) nos dice que «[las] mujeres y los espectadores de 13 a 44 años, especialmente los de 13 a 24, constituyen la base de su audiencia» (p. 110).

Aunque Telecinco fue la cadena de referencia para la mayoría de los espectadores en España, hubo intentos posteriores por recuperar la serie y su antiguo éxito. El primero de ellos lo realizó el canal de pago Fox España que reestrenó la serie al completo el 9 de octubre de 2002, manteniéndola hasta 2005. Durante estas emisiones se dio la oportunidad a los espectadores de poder ver la serie al completo tanto en versión original como en versión doblada.

Posteriormente fue la cadena en abierto Cuatro quien realizó dos intentos por recuperar el éxito de la serie: el primero en octubre de 2006 y, más tarde, en octubre de 2008, aunque en ambos casos fue cancelada por los discretos resultados.

La serie volvió a resurgir con la llegada de la Televisión Digital Terrestre en el canal temático Divinity quien, durante 2012 y 2013, puso en marcha diversas maratones en las que reemitió la serie al completo a lo largo de unas pocas semanas. También la llegada de las nuevas plataformas de difusión *online* ha supuesto una nueva oportunidad de ver la serie, que está actualmente disponible en Netflix (Estados Unidos y Latinoamérica) y Hulu.

Paralelamente a los buenos resultados de audiencia de las primeras temporadas, *Ally McBeal* fue consiguiendo algunos de los premios más preciados en Estados Unidos. Fue nominada a un total de 34 premios Emmy, de los que consiguió siete, entre ellos el de Mejor Serie de Comedia en 1999, convirtiéndose en el primer programa de una hora en conseguir el galardón en dicha categoría. Fue, asimismo, nominada a 12 Globos de Oro, de los que obtuvo cuatro, destacando también el de Mejor Serie de Televisión de Comedia o Musical durante dos años consecutivos, 1998 y 1999.

También en España se le concedió el TP de Oro a la Mejor Serie Extranjera en el año 2000 y fue reconocida por el Gabinete de Estudios de Comunicación Audiovisual como Mejor Serie Extranjera de la temporada 1998/1999 (GECA, 2000).

1.1.2. La figura del creador: David E. Kelley

Según Tim Appelo (2000), autor de la guía oficial de la serie, el éxito y reconocimiento internacional de *Ally McBeal* desde el inicio fue una sorpresa para todos. Nadie esperaba que se convirtiera en un superéxito, pues su creador, David E. Kelley, en aquél momento «era un rebelde de culto, más que un coloso de los índices de audiencia» (p. 6).

Efectivamente, Kelley destacó primero por su labor como productor ejecutivo en *La ley de los Ángeles* (*L. A. Law*, Steven Bochco y Terry Louise Fisher, NBC: 1986-1994). Comenzó en esta serie como guionista, de la mano de Steven Bochco, pero pronto fue ascendido a editor, co-productor, supervisor y finalmente productor ejecutivo cuando Bochco abandonó el proyecto. El crítico Marvin Kitman, de *Newsday*, escribió: «The difference between good and bad *L.A. Law* [...] was David Kelley» [«La diferencia entre bueno y malo en *L.A. Law* [...] era David E. Kelley»] (Appelo, 2000, p. 24).

Paralelamente, Bochco y Kelley crearon *Un médico precoz* (*Doogie Howser, M.D.*, ABC: 1989-1993), una pequeña serie bien recibida por el público infantil sobre un niño prodigio que trabaja en un hospital. A pesar de los buenos datos de audiencia, la serie no contaba con nada especial que manifestara el talento de sus creadores.

Kelley abandonó *La ley de Ángeles* en 1991 –aunque más tarde Bochco y él volverían como asesores para relanzar los datos de audiencia– con la intención de desarrollar un proyecto más personal. Influenciado por éxitos del momento como *Twin Peaks* (David Lynch y Mark Frost, ABC: 1990-1991) y *Doctor en Alaska* (*Northern Exposure*, Joshua Brand y John Falsey, CBS: 1990-1995), Kelley creó *Picket Fences* (CBS: 1992-1996), una serie atípica sobre la vida de una pequeña comunidad de Wisconsin, en la que comienza a experimentar con su estilo propio: una mezcla entre seriedad y extravagancia. Como dice Levine (1999), la serie se convirtió en una marca de prestigio para la CBS, consiguiendo el Emmy a la Mejor Serie en 1993 y 1994, pero no llegó a alcanzar un éxito masivo. Concepción Cascajosa Virino (2005), en *Prime time: las mejores series de televisión americanas: de “C.S.I” a “Los Soprano”*, considera que «la serie nunca entró en el radar del público y sólo se mantuvo en antena debido a que su éxito en las entregas

de premios [...] suponían un necesitado prestigio para una CBS que no atravesaba su mejor momento» (p. 49).

Mientras escribía *Picket Fences*, Kelley recibió el encargo por parte de la CBS de llevar adelante el drama médico *Chicago Hope* (CBS: 1994-2000). A pesar de ser un encargo, Kelley acabó involucrándose, como con todas sus creaciones, escribiendo él mismo una cantidad considerable de episodios. De nuevo, la serie fue bien acogida por la crítica, pero los telespectadores optaron mayoritariamente por su gran competidora, *Urgencias (ER)*, Michael Crichton, NBC: 1994-2009). El éxito arrasador de esta última hizo que, injustamente, *Chicago Hope* quedara relegada a ser «la otra serie sobre médicos» (Cascajosa Virino, 2005, p. 49).

Kelley retomó el mundo jurídico con *El abogado (The Practice)*, ABC: 1997-2004), un drama legal con un tono más serio y oscuro que sus anteriores creaciones. *El abogado* consiguió el Globo de Oro a la mejor serie dramática en 1998 y el Emmy también a la mejor serie dramática en 1998 y 1999. Sin embargo, seguía sin obtener el éxito de audiencia que todos esperaban.

Finalmente, como hemos visto, fue *Ally McBeal* la que encumbró a Kelley como autor de culto y también de éxito, al nivel de otros creadores televisivos del momento como Steven Bochco, Aaron Spelling o Chris Carter.

Tras el éxito de *Ally McBeal*, Kelley continuó poniendo en marcha numerosos proyectos televisivos de ficción, como *Ally* (Fox: 1999-2000),³ *Profesores de Boston (Boston Public)*, Fox: 2000-2004), *Boston Legal* (ABC: 2004-2008), *Harry's Law* (NBC: 2011-2012), o *The Crazy Ones* (CBS: 2013-2014). Sin embargo, ninguna de las nuevas series alcanzó la notoriedad de sus primeras creaciones. Aunque algunas de ellas recibieron buenas críticas, los moderados resultados de audiencia hicieron que muchos de los proyectos de esta época se cancelaran durante la primera temporada.

³ La mini serie *Ally* es una versión de 30 minutos de la propia *Ally McBeal* en la que sólo se recuperan los problemas personales de la protagonista, recuperando escenas no incluidas en la serie original. Únicamente se sacó adelante una temporada de 13 capítulos, de la que finalmente sólo se emitieron 10 en Estados Unidos.

Su figura se ha vuelto a revalorizar en el actual panorama audiovisual. Primero, con la creación, junto a Jonathan Shapiro, de un nuevo drama legal televisivo para Amazon Video, *Goliath* (*Goliath*, Amazon: 2016-), que cuenta, actualmente, con dos temporadas emitidas, de ocho episodios cada una. En segundo lugar, la serie que le ha vuelto a encumbrar como autor de éxito, es el drama femenino *Big Little Lies* (HBO: 2017-). Basada en la novela homónima de Liane Moriarty y protagonizada por Nicole Kidman, Reese Witherspoon y Shailene Woodley, recibió en su primera temporada ocho premios Emmy y cuatro Globos de Oro. Actualmente, trabaja también en la serie *Mr. Mercedes* (Audience: 2017-), un thriller de misterio basado en las novelas de Stephen King, al tiempo que prepara un nuevo proyecto titulado *The Undoing* para el canal HBO.

Cascajosa Virino (2005), con respecto al contenido y estilo de las series creadas por Kelley hasta el momento, pone en primera fila la importancia que tiene en todas sus series el aspecto legal y sintetiza el estilo de sus obras en cuatro rasgos comunes: diálogos punzantes, situaciones dramáticas que conviven con otras delirantes, aparición frecuente de la escatología y personajes excéntricos.

Efectivamente, en casi todas las series del creador son de suma importancia las tramas legales, incluso aunque no se trate específicamente de series de abogados, como *Picket Fences* o *Chicago Hope*. Esta alta presencia del mundo de la abogacía en todas sus obras resulta totalmente lógica si tenemos en cuenta que Kelley se formó en leyes –primero en Princeton y más tarde en Boston– y, de hecho, comenzó trabajando como abogado antes de adentrarse en el mundo televisivo.

Levine (1999), por su parte, también destaca este factor y el hecho de que todas sus creaciones armonicen en sus tramas de un modo muy sutil los dramas éticos, personales y profesionales, con rasgos cómicos en personajes y situaciones que rozan lo absurdo.

En cuanto a la forma de trabajar, Levine resalta la importancia que da Kelley a la selección de actores. Esta labor fue especialmente relevante en *El abogado* y en

Ally McBeal,⁴ donde se necesitaban protagonistas muy potentes. Pero no sólo los protagonistas merecen su atención. Kelley es experto en desarrollar personajes excepcionales que apoyan al personaje principal, como el venerado John Cage, *Bizcochito*, en *Ally McBeal*, interpretado por Peter MacNicol.

Otro rasgo diferenciador de Kelley como creador televisivo es su compromiso total con la serie. En *Ally McBeal* es fundamental tener en cuenta que Kelley asume, no sólo el título de creador, sino también el de guionista de la mayoría de los episodios. Como guionista, su implicación a lo largo de las cinco temporadas es notable, pues, de 111 capítulos, escribió 97 y comparte créditos de guion en 13, por lo que sólo hay un episodio (#5x09) en el que no participó en la redacción o generación de la historia.

La capacidad de Kelley como guionista es tal que, a lo largo de su carrera ha sido capaz de llevar al día los guiones de varias series al mismo tiempo. Sucedió primero con *Picket Fences* y *Chicago Hope*, pero, sobre todo, más tarde, con *Ally McBeal* y *El abogado*, dos series que además se grababan paralelamente en los mismos estudios.⁵

Con todo ello, consideramos que la figura de David E. Kelley es un buen ejemplo del cambio que se empieza a producir a finales del siglo XX respecto a la autoría en televisión. Tradicionalmente, salvo raras excepciones, la autoría era irrelevante en el medio televisivo y sólo en el cine se reconocía la presencia de autores destacados. En la obra *La cultura de las series* (2016), Concepción Cascajosa Virino explica perfectamente cómo el cine sí supo desarrollar una política de autor alrededor de la figura del director, en tanto era quien tenía la autoridad y también la autonomía para decidir sobre los aspectos creativos de la película. En televisión, en

⁴ El DVD de la tercera temporada de *Ally McBeal* con el que hemos trabajado incluye como material extra un *Featurrettes*, es decir, un pequeño reportaje con entrevistas al creador de la serie y los actores. En él, David E. Kelley dice que, según su punto de vista, el éxito de la serie se debe sin duda a Calista Flockhart, a su valentía para atreverse a hacer desde el principio todo aquello que podía convertirla en impopular. Al mismo tiempo valora como positivo la química que había entre todos los actores, algo que no se puede controlar o forzar: sucede o no sucede.

⁵ Kelley aprovechaba esta capacidad de llevar varias series al mismo tiempo para realizar *crossovers* entre ellas, aunque fueran de distintas cadenas. Así, en los episodios *Compañeros* (#1x19) y *Aquellos días* (#1x22), podemos ver a los personajes de *El abogado* participar en la trama penal de la serie, recurso que también se utilizó a la inversa.

cambio, como consecuencia precisamente del carácter serial, los directores y guionistas solían ser figuras poco reconocidas y sólo adquirió cierto reconocimiento el productor ejecutivo, en tanto era quien velaba por la coherencia del conjunto de la serie a lo largo del tiempo. Sin embargo, sobre todo en los inicios del medio televisivo, lo que se valoraba de este productor ejecutivo era más su capacidad de gestión y organizativa que su faceta creativa.

El cambio de mentalidad se produjo tras el éxito de *Canción triste de Hill Street* (*Hill Street Blues*, Steven Bochco, Michael Kozoll, NBC: 1981-1987) y el reconocimiento de Steven Bochco como *creador* de la serie, a lo que se sumó en los 90 la presencia atípica en televisión de un director de cine como David Lynch y el fenómeno *Twin Peaks*. Poco a poco se empezó a asumir que en televisión también era posible cierta autoría de la mano de lo que hoy conocemos como creadores-*showrunners* que aúnan al mismo tiempo labores de producción y de guion. La labor fundamental de estos creadores es la de crear la biblia o universo narrativo,⁶ siendo además los grandes impulsores del proyecto. Es aquí donde encaja la figura de Kelley, quien acapara en los títulos de crédito de *Ally McBeal* las funciones de creador y guionista de prácticamente todos los capítulos, ejerciendo así un control casi total sobre la serie, permitiéndose arriesgar e imprimir un sello propio a las obras fruto de su creación.

1.1.3. El nuevo rumbo de la Fox

El éxito de audiencia y de crítica de *Ally McBeal* no sólo supuso el salto a primera plana de David E. Kelley, sino también de la cadena Fox, hasta el momento poco acostumbrada a programar series de larga duración y de calidad en horario de *prime time*.

⁶ En «El bucle del arrepentimiento: Sobre el universo de ficción y la autoría de *Perdidos*» Óliver Pérez Latorre define el universo narrativo como «una macroestructura narrativa» compuesta de «un mundo central o de referencia y una serie de mundos posibles» que podrán, o no, desarrollarse de forma efectiva. La creación de este universo narrativo es responsabilidad del creador de la serie. De este modo «los creadores diseñan el juego y los guionistas juegan la partida» (2007, p. 119).

Los inicios de la cadena están marcados por la figura del magnate Rupert Murdoch, quien la creó en el año 1986. Para la puesta en marcha confió en el ejecutivo Barry Diller, proveniente de la ABC. Su intención desde el principio fue crear una cuarta cadena de televisión que hiciera la competencia a las *networks* tradicionales en Estados Unidos: la American Broadcasting Company (ABC), la National Broadcasting Company (NBC) y la Columbia Broadcasting System (CBS). Sin embargo, su estrategia fue no enfrentarse directamente a las *networks*, sino ir poco a poco ganando a los espectadores desencantados y con ganas de productos más innovadores, como nos cuenta Cascajosa Virino:

Diller vendió a los anunciantes la idea de que la cadena iba a apelar a un público urbano, de clase media-alta y dentro del grupo de edad de entre los veinticinco y los cincuenta y cuatro años, y también lanzó un llamamiento a la comunidad creativa de Hollywood prometiendo que ellos estaban dispuestos a poner en antena los programas que otras cadenas no se atreverían nunca a producir (Cascajosa Virino, 2005, p. 63).

Según relata Cascajosa Virino, los primeros años de la Fox fueron difíciles. La parrilla estaba llena de comedias de escasa calidad ignoradas por el público, que no conseguían transmitir la idea de marca deseada por Diller. En cuanto al terreno del drama sólo tres series consiguieron destacar: *Nuevos policías (21 Jump Street)*, Stephen J. Cannell: 1987-1990), *Sensación de vivir (Beverly Hills, 90210)*, Aaron Spelling: 1990-2000) y *Melrose Place* (Aaron Spelling: 1992-1999), todas ellas orientadas a una audiencia juvenil.

Ante este panorama, Barry Diller abandona el proyecto de la Fox en 1992 y el mando pasa a manos de Sandy Grushow, quien introduce dos series de corte fantástico la noche de los viernes: *Las aventuras de Brisco County Jr. (The Adventures of Brisco County Jr.)*, Jeffrey Boam y Carlton Cuse: 1993-1994) y *Expediente X (The X files)*, Chris Carter: 1993-2002). Tradicionalmente el género fantástico no había funcionado muy bien en las *networks*, sin embargo, una de estas series, *Expediente X*, se convirtió en un fenómeno sociológico al lograr conectar con el público tratando con seriedad temas que casi nadie tomaba en serio en la vida real. Cascajosa Virino cita como características clave la estética claro-oscura, el misterio, la lentitud de la trama y la introducción de teorías conspiratorias.

Finalmente, para la autora, el último drama relevante de la Fox durante los años 90 del siglo XX fue precisamente la comedia *Ally McBeal*.

Tal y como relata Levine (1999), los directivos de la Fox buscaban un programa que arrastrara a la misma audiencia que *Melrose Place*: mujeres de entre 18 y 34 años. Realizaron el encargo a Kelley de crear una nueva serie con esa condición y Kelley, quien nunca había creado una serie pensando en una audiencia determinada, aceptó el reto.

Como hemos visto anteriormente, *Ally McBeal* arrasó durante sus tres primeras temporadas, aunque decayó en las dos últimas a pesar del éxito durante la cuarta temporada del personaje de Larry Paul, interpretado por Robert Downey Jr., quien tuvo que abandonar la serie por problemas con las drogas. Según Cascajosa Virino «la novedad de antes se hacía cansina» (2005, p. 71), en parte por la dedicación de Kelley a otros proyectos como *El abogado* o *Profesores de Boston*. Y así, con la cancelación de *Ally McBeal* y *Expediente X* en 2002 termina, según la misma autora, «la época más brillante de la historia de Fox» (2005, p. 72).

1.1.4. Originalidad estilística y narrativa

El éxito de *Ally McBeal* y de su creador, David E. Kelley, reflejado en los datos de audiencia y en los comentarios y valoraciones de la crítica, se debe en gran medida a la originalidad de las propuestas estilísticas y narrativas.

Según el Gabinete de Estudios de la Comunicación Audiovisual (GECA, 1999), los aspectos que llevaron la serie al éxito son cuatro:

- 1) La música de Vonda Shepard, autora de la banda sonora.⁷
- 2) La introducción de personajes ricos en matices y texturas.
- 3) La elaboración de guiones arriesgados y polémicos en el planteamiento de los casos judiciales.

⁷ Hasta el momento se han editado cinco discos con canciones de la serie interpretadas por Vonda Shepard junto a diversos artistas invitados: *Songs from Ally McBeal* (Sony, 1998), *Heart and Soul: New Songs from Ally McBeal* (Sony, 1999), *Ally McBeal: A Very Ally Christmas* (Sony, 2000), *Ally McBeal: For Once in My Life* (Sony, 2001) y *The Best of Ally McBeal* (Sony, 2009).

- 4) La utilización de recursos formales innovadores e ingeniosos, como la escenificación de los pensamientos y la imaginación de la protagonista, a través de técnicas de gran plasticidad.

A este respecto, quien mejor ha estudiado la originalidad narrativa y estilística de la serie es sin duda el profesor Greg M. Smith (2007), quien en la obra *Beautiful TV: The Art and Argument of Ally McBeal* realiza un minucioso y exhaustivo estudio de estos dos aspectos.

Respecto a las novedades estilísticas, Smith destaca dos factores que determinaron el éxito de la serie:

- 1) El tratamiento novedoso de la música.
- 2) La creación de un mundo subjetivo a través de cuatro recursos: la utilización de efectos especiales, el desarrollo de un mundo de fantasías, la inclusión de numerosos *flashbacks* y la utilización recurrente en algunas temporadas de la voz en *off*.

Por lo que se refiere a la música, Smith considera que en *Ally McBeal* se experimenta con los límites que puede ofrecer este recurso estilístico en su intersección con los aspectos narrativos. Se difuminan los límites entre lo diegético y lo no diegético, lo interior y lo exterior, lo real y lo imaginario. La música, tanto por la capacidad sugestiva de las melodías como por la capacidad discursiva de las letras, se convierte entonces en un elemento provechoso que, según Smith, cumple las siguientes funciones:

- 1) Sirve como continuación narrativa de los diálogos.
- 2) Caracteriza a un personaje o le proporciona fuerza.
- 3) Interrumpe los momentos idílicos de alguna escena.
- 4) Hace competir a los personajes entre ellos mediante retos musicales.
- 5) Sirve como arma para criticar algo o a alguien.
- 6) Se convierte en la acción central de la vida diaria de muchos de los personajes que cantan y bailan de forma *amateur*.
- 7) Integra a los personajes en una comunidad, por lo que todos acaban participando, lo hagan bien o mal.

Por otro lado, la relevancia de la música implica la aparición en la serie de numerosos iconos musicales de finales del siglo XX, como Barry White, Al Green, Barry Manilow, Elton John o Tina Turner. Aunque el principal icono en *Ally McBeal* es la cantante estadounidense de pop/rock Vonda Shepard, quien se interpreta a sí misma en la serie. Según Smith, Vonda es quien mejor representa el universo de Ally: «Shepard's music is omnipresent» [«la música de Vonda Shepard es omnipresente»] (Smith, , p. 37). La propia Vonda Shepard, en la guía oficial de la serie confiesa: «David Kelley dice que soy la voz de Ally, ella dice algo y mi canción habla de sus pensamientos. En cierto modo, soy su subconsciente» (Appelo, 2000, p. 66).

Corroborando las ideas de Smith, Levine (1999) considera que la presencia de Vonda en la serie es la que permite a Kelley utilizar músicas populares de los años 50, 60 y 70 del siglo pasado de un modo actual, sin que resulten antiguas o desfasadas: «He needed a voice in keeping with the current times, a woman's voice, one whose constant presence would become part of the show's pulse and rythm» [«Necesitaba una voz que conectara con los tiempos actuales, una voz femenina cuya presencia constante llegara a formar parte del pulso y el ritmo del programa»] (p. 120).

Además de la música, el segundo de los aspectos originales que destaca Smith respecto de la serie, es la creación del universo personal de Ally a través de diversos recursos visuales y auditivos.

El primero de estos recursos es la utilización de efectos especiales. Tal y como explica Smith, el uso tradicional de estos efectos en la cinematografía cumple dos funciones: producir grandes escenas espectaculares con las que sorprender al espectador o solucionar escenas difíciles de rodar al modo tradicional, en cuyo caso los efectos intentan pasar desapercibidos. Sin embargo, en *Ally McBeal* los efectos especiales están en primer plano, pero sin crear escenas espectaculares que interrumpan la narración. De hecho, la utilización de los efectos especiales incluidos en *Ally McBeal* tiene muchas veces una finalidad casi anecdótica, sobre todo cuando se utilizan para representar literalmente una expresión o un juego de

palabras con la intención última de mostrar las emociones que los personajes tratan de ocultar.⁸ De nuevo, tal y como ocurría con la música, los efectos especiales utilizados en *Ally McBeal* se mueven entre lo diegético y lo no diegético, entre lo real y lo imaginario.

En algunas ocasiones el uso de efectos especiales es sustituido por escenas de fantasía, que se presentan también de forma realista, y que suponen, para Smith, la segunda forma de adentrarse en la subjetividad de la protagonista desde un punto de vista estilístico. La finalidad es la misma que la de los efectos especiales: representar el deseo de la protagonista, sus pensamientos, sus emociones. David E. Kelley así lo reconoce: «Al principio quería meterme dentro de la cabeza de Ally, y eso lo hemos conseguido con las alucinaciones y demás fantasías» (Appelo, 2000, p. 12). Según Levine la utilización de las fantasías era un reto para Kelley, pues hasta el momento todas sus series eran más habladas que visuales: «His characters were known for talking and talking, if articulately. The fantasy moments would take advantage of the medium by communicating thought in a way that was purely visual» [«Sus personajes eran famosos por hablar y hablar de una forma fluida. Los momentos de fantasía irían tomando ventaja, transmitiendo los pensamientos de un modo puramente visual»] (1999, p. 61).

Junto a los efectos especiales y las escenas de fantasía, la tercera forma que destaca Smith de introducirse en el universo personal de Ally es a través de los *flashbacks*, que muestran escenas de infancia y juventud del personaje principal, que resultan claves para entender su trayectoria vital.

Y, finalmente, el último de los recursos utilizados para adentrarse en el mundo de Ally es, para el autor, la utilización de la voz en *off* que nos permite conocer lo que Ally piensa sobre los demás, sobre ella misma y sobre sus esperanzas de futuro.

⁸ Así, por ejemplo, en *Poniendo límites* (#1x07), cuando Billy y Richard *babean* con la repartidora les crece una lengua enorme, mientras que en *Campanas de plata* (#1x10) Ally se queda literalmente *congelada* durante unos segundos cuando John le pide ir con él a la fiesta.

Esta voz en *off* permite también adentrarse en las contradicciones del personaje, aspecto fundamental para su definición.⁹

Por lo que respecta a la originalidad narrativa de la serie, el aspecto que según Smith la convierte en una serie de primer orden es el logro de crear una red de personajes centrales donde cada uno de ellos refleja, contradice o extiende los valores de la protagonista: «The characters are defined as thematic variations on Ally herself, rather than placed into a clear relationship of narrative antagonism and allegiance» [«Los personajes se definen como variantes temáticas de la propia Ally, más que situarse en una relación narrativa clara de lealtad o antagonismo»] (Smith, 2007, p. 74).

Así, según Smith, el socio fundador del bufete Richard Fish (Greg Germann) funciona en muchos aspectos como contrapunto de Ally, tanto en su actividad profesional como en su vida personal. En lo profesional, Richard es un pésimo abogado, un jefe materialista y deshonesto; mientras que Ally es una abogada productiva, honesta y con valores. En lo personal, Richard es un machista fetichista que busca el placer inmediato; mientras que Ally persigue durante toda la serie el amor romántico y verdadero. Sin embargo, ambos comparten su tendencia a expresarse de forma abrupta, como un estallido, sin tener en cuenta el daño que sus opiniones pueden hacer a los demás.

Algo parecido ocurre, dice Smith, con el personaje de Ling Woo (Lucy Liu), que comparte con Richard la visión materialista de la vida, los comentarios hirientes y la búsqueda del placer inmediato, con la diferencia de que Ling encuentra el placer en el lujo, no en el sexo, y sí es una abogada competitiva. Aun así, funciona también como personaje opuesto a Ally por su frialdad en las relaciones personales y por su tendencia manipuladora en el trabajo, frente a la honestidad de Ally y su visión romántica del amor.

⁹ Muchos de estos rasgos estilísticos fueron adoptados unos años más tarde por la serie alemana *Berlin, Berlin* (David Saffier, ARD: 2002-2005) que también está guiada por la voz en *off* del personaje principal femenino, un personaje con claras similitudes respecto a Ally, y donde además se utilizaban de igual modo efectos sonoros como el del disco rallado y, sobre todo, donde encontramos las mismas escenas de fantasía para puntualizar la decepción de la protagonista ante los acontecimientos de su vida, aunque, en el caso de *Berlin, Berlin*, se realizaba mediante escenas de animación con una estética similar a la del cómic.

El tercer personaje que funciona como contrapunto es Nelle Porter (Portia de Rossi). El sentimentalismo de Ally contrasta con la frialdad emocional de Nelle, mientras que las relaciones amistosas de Ally con el resto de compañeros de trabajo se oponen a la soledad que Nelle tiene que afrontar por su excesiva ambición.

Para Smith, otro de los personajes principales en la serie es la secretaria Elaine Vassal (Jane Krakowski), quien comparte con Ally la característica fundamental de querer ser siempre el centro de atención y estar en medio de todos los conflictos, aunque con estilos muy diferentes. Por otra parte, Elaine difiere mucho de Ally en la naturalidad con la que afronta la sexualidad y en su poca ambición en el trabajo.

En cuanto a Renee Radick (Lisa Nicole Carson) es en la serie la mejor amiga de Ally. No sólo comparten piso, sino que comparten también el estatus laboral y la soledad en las relaciones amorosas. Sin embargo, Renee funciona en la mayoría de las situaciones personales como contrapunto. Allí donde Ally es romántica, insegura y vulnerable, Renee se muestra práctica, resolutiva y agresiva.

La pareja formada por Georgia (Courtney Thorne-Smith) y Billy (Gil Bellows) representa, según Smith, la normalidad, pues son los personajes que menos excentricidades presentan. Su mayor interés reside en que posibilitan la formación del triángulo amoroso en el que, como veremos, Ally constantemente se inscribe.

Y, por último, el personaje máspreciado de la serie es sin duda John Cage (Peter MacNicol) que representa la excentricidad extrema. John funciona como una especie de alma gemela de Ally, pues ambos comparten un pasado traumático, múltiples fobias, una vida profesional exitosa e inseguridades en el amor. Sin embargo, en opinión de Smith, John lleva todo ello al extremo y se muestra, al final de la partida, mucho menos valiente que Ally al afrontar sus defectos. Aunque la serie abre la posibilidad de una relación amorosa entre ellos, a la hora de la verdad Ally acaba cerrando siempre esta puerta.

El segundo aspecto relevante desde un punto de vista narrativo, según el profesor Smith, es la concepción psicoanalítica del texto. Continuamente se hace referencia a hechos traumáticos del pasado, de la infancia, que tienen una importancia directa en las frustraciones y deseos del presente:

Ally McBeal is remarkable in that almost every key character is revealed to have gone through a specific childhood trauma that governs their adult behavior. [...] Although the series pokes fun at therapists throughout, the narrative engine is driven by an overt faith in the psychoanalytic process [*Ally McBeal* es extraordinaria a la hora de mostrar cómo cada personaje principal ha pasado por un trauma infantil que domina su comportamiento adulto. [...] Aunque la serie se burla constantemente de los terapeutas, la construcción narrativa está guiada por una fe manifiesta en el proceso psicoanalítico] (Smith, 2007, p. 75).

Evidentemente, el personaje en cuyos traumas más se profundiza es la propia Ally. De hecho, Smith mantiene la tesis de que el personaje de Ally se redime precisamente cuando es capaz de profundizar en el gran trauma infantil que tiene que ver, en su caso, con la escena primaria y la traición de la madre hacia el padre. Para Smith, el personaje de Ally madura cuando es capaz de hacer frente a su pasado más traumático.

Esta concepción psicoanalítica del texto permite, según el autor, desarrollar el tercero de los aspectos más relevantes de la serie: el giro narrativo que se produce en la última temporada cuando Ally sustituye su deseo tradicional de encontrar a su media naranja por la inesperada maternidad a la que Ally se ha de enfrentar de forma abrupta.¹⁰

1.1.5. La Tercera Edad de Oro de la ficción televisiva

Esta originalidad en los aspectos estilísticos y narrativos encaja muy bien con lo que algunos autores han dado en llamar la Tercera Edad de Oro de las series norteamericanas.

Tal y como narra Cascajosa Virino (2005) la primera edad dorada de la ficción en televisión tuvo lugar en Estados Unidos durante el periodo fundacional entre 1948

¹⁰ Estos dos últimos factores que Smith remarca como determinantes –a saber, el pasado de Ally y su inesperada maternidad– conformarán también una parte importante del análisis de la serie que realizaremos más adelante. La diferencia entre la perspectiva de Smith y la de la presente investigación, es que Smith analiza estos dos factores desde un punto de vista narrativo, concretamente argumental, mientras que en el presente trabajo se realizará, como ya hemos avanzado, un análisis textual completo.

y 1956. Es la época de la televisión en directo y las grandes antologías dramáticas¹¹ en las que cada semana se presentaba a la audiencia una historia distinta con personajes y ambientaciones diferentes. Detrás de cada uno de estos programas había un autor que imprimía su propio estilo a la obra. De la Torre (2015) nos explica en su libro *Series de culto*, que «[la] audiencia los diferenciaba de la mayoría de series de género de las grandes cadenas, distinguiéndolos como ficción de calidad (en oposición a las series de género) y considerándolos cita semanal obligada» (p. 10). Lamentablemente, al realizarse en directo, la mayoría de estas producciones se han perdido, pues no era frecuente registrar la emisión.

La segunda edad de oro se vivió entre los años 70-80 del siglo XX y, según De la Torre, fue posible gracias a la contratación en la CBS como jefe de programación de Fred Silverman, quien «desarrolló una nueva generación de series dirigidas a un sector más joven y creativamente más arriesgadas, la mayoría de las cuales serían producidas por MTM» (2015, p. 18). La compañía independiente MTM Enterprise fue creada en 1969 por Mary Tyler Moore y su marido Grant Tinker con la finalidad de llevar adelante *La chica de la tele* (*The Mary Tyler Moore Show*, James L. Brooks y Allan Burns, CBS: 1970-1977), que se convirtió enseguida en un gran éxito para la CBS, atrayendo al público joven y urbano deseado por los anunciantes.

En 1978 Silverman es fichado por la competencia, la NBC, para remontar los malos datos de audiencia causados por su propia estrategia en la CBS. Es entonces cuando Silverman decide arriesgar y dar carta blanca a la realización de *Canción Triste de Hill Street* (*Hill Street Blues*, Steven Bochco, NBC: 1981-1987), que marcó un antes y un después en la ficción televisiva estadounidense al romper completamente con las convenciones del género policíaco. La serie estaba marcada por el realismo y contaba con múltiples personajes, lo que favorecía el desarrollo de numerosas líneas argumentales. El éxito de esta serie favoreció que la NBC

¹¹ Concepción Cascajosa Virino (2015) narra en el libro *La cultura de la series* que la antología dramática era el género más apropiado para ese momento fundacional por dos motivos. En primer lugar, por cuestiones de producción, ya que se escenificaban en espacios cerrados y pequeños, como si de un teatro se tratase – aunque no todas las antologías eran adaptaciones teatrales–. En segundo lugar, la raíz literaria daba prestigio y conectaba así con el público elitista de la primera época de la televisión.

pusiera en marcha otras series con planteamientos arriesgados y que buscaban un nicho de audiencia específico.

Finalmente, la nueva edad de oro comprende desde finales de los años 90, del pasado siglo, hasta hoy en día. Según Cascajosa Virino (2005), esta nueva etapa está marcada por la calidad de las series que se manifiesta fundamentalmente en dos aspectos: «la utilización de conceptos narrativos más arriesgados y la paulatina importancia de los valores estéticos, la llamada *televisualidad*» (p. 11). Es una etapa de desarrollo de nuevas propuestas narrativas y sobre todo estéticas con la finalidad de conseguir productos de calidad que, en último término, doten de prestigio a las cadenas que los emiten.

El logro de esta calidad se debe en gran medida, según la autora, a los cambios que comenzaron a producirse en la industria televisiva estadounidense hacia finales del siglo XX:

En los últimos quince años el mercado de la televisión en Estados Unidos ha vivido cambios dramáticos debido a la irrupción de nuevas cadenas y la paulatina importancia de la programación original en los canales de cable, lo que unido a la actividad de las *networks* tradicionales ofrece un panorama en el que cada año se producen más dramas y cada vez más diversos. [...] Frente a la rigidez anterior, la estructura abierta que caracteriza en la actualidad al mercado de la televisión ha permitido que mayor cantidad haya supuesto más calidad (Cascajosa Virino, 2005, p. 7-8).

Así pues, la competencia entre las diferentes cadenas y la apertura de las mismas a nuevos conceptos para poder competir, dio paso a la introducción de profesionales con nuevas ideas creativas. Según Cascajosa Virino, también las fusiones entre cine y televisión favorecieron el desarrollo de nuevos productos creativos:

Debido a un imparable proceso de fusiones industriales durante los años noventa, cine y televisión están completamente integrados a través de diversos conglomerados en los que las diferentes divisiones trabajan de forma autónoma. En este aspecto las compañías cinematográficas son parte imprescindible del negocio, pero en ningún caso están dentro de los núcleos de poder. [...] Pero esta estrecha relación entre cine y televisión ha permitido

que muchos profesionales cinematográficos trabajen con facilidad en televisión (Cascajosa Virino, 2005, p. 9-11).

Este flujo profesional directo entre el cine y la televisión propició que los productos televisivos de ficción adquirieran cada vez mayor relevancia, de manera que las series empezaron a ser utilizadas por las diferentes cadenas de televisión como imagen de marca para atraer al público deseado. Así pasó, por ejemplo, con series como *Los Soprano*, (*The Sopranos*, HBO, David Chase: 1999-2007) o *Perdidos* (*Lost*, ABC, J. J. Abrams: 2004-2010), que se convirtieron en verdaderos fenómenos de culto gracias a una audiencia fiel de millones de seguidores en todo el mundo.

Pedro García Marín (2007), en su capítulo dedicado a *Doctor en Alaska* en la obra colectiva *La caja lista. Televisión norteamericana de culto*, define estas series de culto como títulos que seducen por igual al público y la crítica especializada, que rebasan la media de calidad sin renunciar a una audiencia amplia, que elevan el tono intelectual del discurso, y que son deificados por una minoría y tolerados por el resto.

Por su parte, el crítico de cine Carlos Reviriego (2011), en «Amplitud de miras. Nueva(s) vida(s) para las series norteamericanas», incide, no sólo en la calidad estética y narrativa de estas series, sino en la especial relación que los espectadores mantienen con las mismas:

Mientras la ficción cinematográfica ha avanzado hacia su disolución y vaciado [...] las teleseries han sido capaces de preservar su confianza en la proliferación del relato audiovisual. Más aún: han consolidado su existencia como la venta más fiable para diagnosticar las dinámicas de nuestro tiempo.

[...] Probablemente porque las series han sabido tomarle el pulso a la cultura popular y a la ansiedad de nuestros días mucho mejor de lo que lo ha hecho el cine. La confianza en el relato audiovisual que genera la teleficción no procede únicamente de su inventiva dramática [...], sino por su vigencia como detector de los estados de ánimo y las inquietudes del mundo actual (Reviriego, 2011, p. 7-8).

Desde nuestro punto de vista, la serie que nos ocupa, *Ally McBeal*, está situada en los albores de esta tercera edad de oro, dado que nace a finales de los años 90 del

siglo XX. Es, además, una serie que se crea bajo el control de un autor de prestigio, explora las nuevas vías estéticas y narrativas de la ficción norteamericana, y, sobre todo, consideramos que es una serie que toma perfectamente el pulso a la sociedad del momento, sobre todo a esa parte de la sociedad que constituyen las mujeres trabajadoras de finales del siglo XX y principios del siglo XXI.

Por todo ello, desde una perspectiva histórica, consideramos a *Ally McBeal* como una serie pionera, que inaugura todo un conjunto de series exitosas, protagonizadas por mujeres, en las que las cuestiones de género o de sexo vinculadas a la mujer o la feminidad se convierten en el eje central. Nos referimos a series como *Felicity* (*Felicity*, J. J. Abrams y Matt Reeves, WB: 1998-2002), *Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*, Darren Star, HBO: 1998-2004), *Las chicas Gilmore* (*Gilmore Girls*, Amy Sherman-Palladino, WB: 2000-2006), *Mujeres desesperadas* (*Desperate Housewives*, Marc Cherry, ABC: 2004-2012) o *Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*, Shonda Rhimes, ABC: 2005-).

Algunas de estas series comenzaron emitiéndose en nuestro país en las cadenas generalistas, y más tarde se fueron incorporando a las parrillas de los llamados «canales para mujeres»¹² como *Cosmopolitan* o *Divinity*, a los cuales se fueron añadiendo progresivamente nuevas series como: *Army Wives* (Katherine Fugate, Lifetime: 2007-2013), *Cougar Town* (Bill Lawrence y Kevin Biegel, ABC: 2009-2015), *Revenge* (Mike Kelley, ABC: 2011-2015) o *El diario secreto de Hannah* (*Secret Diary of a Call Girl*, Lucy Prebble, ITV2: 2007-2011).

Esta tendencia a situar a la mujer en primer término continúa hoy en día en las series de las nuevas plataformas de pago, en las cuales encontramos obras exitosas como *Orange is The New Black* (Jenji Kohan, Netflix: 2013-), *El cuento de la criada* (*The Handmaid's Tale*, Bruce Miller, Hulu: 2017-), *Big Little Lies* (David E. Kellye, HBO: 2017-) o *La maravillosa Sra. Maisel* (*The Marvelous Mrs. Maisel*, Amy Sherman-Palladino, Amazon: 2017-).

¹² «La definición del contenido de estos canales viene determinado por el público. Canales como *Oxigen* en Estados Unidos o *Ella* y más recientemente *Cosmopolitan* en España, promovido por la revista del mismo nombre, afrontan cuestiones que conciernen al mundo femenino de manera específica o contenidos que les resultan especialmente atractivos como determinadas series, talk shows, concursos» (Cebrián Herreros, 2004, p. 143).

Una proliferación de la figura femenina en el espacio televisivo que pensamos que conecta con la idea expuesta por Begoña Siles Ojeda (2004) en «Las series televisivas: discursos fragmentados sobre la emocionalidad». Para Siles Ojeda lo masculino ha perdido crédito en televisión como consecuencia de la labor crítica y relativista adoptada por la posmodernidad: «Será lo femenino [...] lo que predomine tras el enflaquecimiento de lo masculino», erigiéndose entonces lo femenino «en el valor más seguro» (p. 106-107).

Al mismo tiempo, como es evidente, *Ally McBeal* no fue la primera en poner a una mujer en el centro de la trama para indagar en su vida personal y laboral. A lo largo de las diferentes décadas televisivas se pueden encontrar antecedentes destacados, como las comedias *Yo amo a Lucy* (*I Love Lucy*, Jess Oppenheimer, Madelyn Davis y Bob Carroll, Jr., CBS: 1951-1957), *That Girl* (Bill Persky y Sam Denoff, ABC: 1966-1971), *La chica de la tele* (*The Mary Tyler Moore Show*, James L. Brooks y Allan Burns, CBS: 1970-1977) o *Murphy Brown* (Diane English, CBS: 1988-1998).

La primera de ellas narra la vida cotidiana del matrimonio formado por Lucy (Lucille Ball) y Ricky (Desi Arnaz), junto a su hijo pequeño. La personalidad soñadora de Lucy, así como sus continuas torpezas, son un antecedente claro del personaje de Ally. También la protagonista de *That Girl*, Ann Marie, interpretada por Marlo Thomas, nos recuerda a Ally en su vis más cómica. *La chica de la tele*, protagonizada por Mary Richards, narra la vida personal y profesional de una mujer de 30 años que se traslada a una nueva ciudad tras romper un compromiso de dos años, iniciando una nueva carrera profesional en el mundo de la televisión. Mary también comparte alguna de las características del personaje de Ally como su manera directa de decir lo que piensa y su carácter atento y distraído, al mismo. A lo largo de siete temporadas, la serie trató temas como el divorcio, la infidelidad, la infertilidad, la homosexualidad o la retribución igualitaria para las mujeres. Por su parte, *Murphy Brown*, protagonizada por Candice Bergen, cuenta la historia de una periodista ex-alcohólica que vuelve a su trabajo en los informativos en televisión y que decide tener una hija permaneciendo soltera, siendo un claro antecedente de la maternidad de Ally.

Sin embargo, aunque estas series introdujeron el tema de la mujer en la primera línea de la ficción, y son precursoras interesantes del tema a tratar y del personaje de Ally, pertenecen a otra época televisiva y no adquieren, por tanto, la relevancia de *Ally McBeal* en lo que se refiere a la innovación de los aspectos estilísticos y narrativos, así como a la profundización en la parte más dramática del personaje.

1.1.6. Polémicas y controversias: la cuestión feminista

Casi desde sus inicios, *Ally McBeal* fue una serie que generó polémica entre los espectadores y los críticos del medio televisivo. A pesar de su éxito rotundo no siempre fue bien acogida por todos los sectores. Diversos grupos feministas criticaron desde sus inicios el tipo de mujer que Ally representaba a las puertas del siglo XXI.

Un buen ejemplo de la polémica desatada en el entorno feminista y mediático lo encontramos en el caso de la revista *Time*. El 29 de junio de 1998, tras el fin de las emisiones de la primera temporada, apareció en la portada de esta famosa revista el rostro de Calista Flockhart junto al de algunas de las feministas históricas más prestigiosas: Susan B. Anthony, Betty Friedan y Gloria Steinem. Sus rostros aparecían en blanco y negro, mientras que el de Ally aparecía en color y sobre la pregunta: *Is Feminism Dead?* (TIME, 1998).



Figura 1. Portada de la revista *Time* (29 de junio de 1998).

En el interior de la revista Ginia Bellafante (1998) escribía un artículo titulado «Feminism: It's All About Me!», en el que consideraba que el feminismo de tercera generación se estaba convirtiendo en un feminismo superficial, de fiestas,

moda y *celebrities*. Entre otros personajes, Bellafante hablaba de Ally como el personaje femenino más relevante en televisión en ese momento. Su crítica se centraba en considerar que Ally era una neurótica, egoísta, superficial, preocupada sólo por sus propios problemas, lo cual suponía una ofensa para el feminismo, pues banalizaba la lucha política protagonizada por las mujeres en los años 70.

Tal y como recoge Levine (1999), el artículo tuvo una gran repercusión y motivó que otras periodistas y feministas se sumaran a la opinión de Bellafante, incidiendo en el hecho de que la serie respondía a una visión masculina de la mujer actual, sin dar voz a las mujeres de verdad. Aunque no todos estuvieron de acuerdo con la postura de Bellafante. El propio Levine incide en el hecho de que Ally es sólo un personaje de ficción que, como en toda comedia, está llevado al extremo, por lo que resulta ridículo convertirlo en un modelo para todas las mujeres.

Ésa fue también la postura de la actriz protagonista Calista Flockhart quien, ante la avalancha mediática, respondió a las críticas en varias ocasiones:

I thought it was ridiculous. I'm just a fictional character. [...] this is an individual character –she isn't intended to represent all women. The show isn't saying that *all* women lawyers are neurotic or vulnerable or wear short skirts [Pensé que era ridículo. Sólo soy un personaje de ficción. [...] se trata de un personaje individual –no tiene la intención de representar a todas las mujeres. La serie no está diciendo que *todas* las mujeres abogadas son unas neuróticas ni son vulnerables ni llevan faldas cortas] (Levine, 1999, p. 133).

Lo mismo hizo el creador, David E. Kelley, quien se vio sobrepasado por el éxito alcanzado por el personaje:

When we first heard that women all over are identifying with her, we just went, “uh oh”, because you know some of the things you're going to have Ally doing you don't want perceived as being your assessment of womankind. This is just Ally [La primera vez que escuchamos que las mujeres de todo el mundo se estaban identificando con ella, pensamos, “oh oh”, porque sabes que algunas de las cosas que vas a hacer que Ally haga, no quieres que esas cosas sean percibidas como tu valoración personal sobre el sexo femenino. Ella es sólo Ally] (Levine, 1999, p. 134).

Levine defiende que, lejos de toda polémica, lo que Ally pone sobre la mesa es algo que todos sentimos, pero no nos atrevemos a decir: deseamos ser amados. Y esa es una cuestión que trasciende el debate feminista:

This question of love does not have to be viewed as a feminist issue. It can be thought of in larger, human terms. None of us, no matter how good at our jobs or how many friends and hobbies we have, or what valiant causes we fight for, feels satisfied without love [Esta cuestión del amor no debe ser vista como un tema feminista. Debe pensarse en términos más importantes, en términos humanos. Ninguno de nosotros, no importa lo buenos que seamos en nuestros trabajos o la cantidad de amigos o *hobbies* que tengamos, o por qué causas nobles luchemos, ninguno nos sentimos satisfechos sin amor] (Levine, 1999, p. 132).

Por su parte, Smith propone la tesis de que, si no fuera por las dudas que conocemos del personaje a través de la voz en *off*, Ally sería la perfecta representante del feminismo de la segunda ola:

Judging by her actions and public words alone, Ally McBeal is a forceful character, one of the most powerful woman portrayed on a contemporary television. She is fiery, effective litigator who rises to become full partner in her law firm; she becomes the sage emotional adviser to all the characters on the show; she backs down a series of potential suitors (Ronald Cheanie, Greg Butters, Brian Selig) who are not man enough to give her the intensity she expects in a relationship [Si juzgamos sólo sus palabras y sus actos, Ally McBeal es un personaje fuerte, una de las mujeres más poderosas retratadas en la televisión contemporánea. Es una abogada decidida y efectiva que llega a convertirse en socia de la firma en la que trabaja; se acaba convirtiendo en la sabia consejera emocional de todos los personajes; rechaza a toda una serie de posibles pretendientes (Ronald Cheanie, Greg Butters, Brian Selig) porque no son lo suficiente hombres como para ofrecerle la intensidad que ella espera de una relación] (Smith, 2007, p. 65).

Pero al conocer sus pensamientos, dice Smith, somos conscientes también de sus debilidades y eso no se lo perdonamos. Para el autor, las dudas internas del personaje son una manera de hacerlo más humano, aunque el espectador a veces no perdona que el héroe del relato dude.

A este respecto, una de las autoras que mejor ha reflejado el debate en torno a la aceptación del personaje de Ally y su relevancia mediática es Elizabeth Kaufer Busch en el artículo «Ally McBeal to Desperate Housewives: a brief History of the Postfeminist Heroine» (2009). Para la autora, *Ally McBeal* es una serie pionera en el tratamiento de la insatisfacción femenina y se ha convertido en precursora de otras series posteriores que tratan la misma problemática, donde las mujeres también son las protagonistas, como *Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*, Darren Star, HBO: 1998-2004) o *Mujeres Desesperadas* (*Desperate Housewives*, Marc Cherry, ABC: 2004-2012).

Kaufer Busch considera que las protagonistas de estas tres series son ejemplos claros de *heroínas postfeministas*, en el sentido de iconos populares con los que se identifican muchas mujeres actuales y que representan a mujeres cultas, económicamente independientes y que, sin embargo, experimentan una insatisfacción difícil de explicar por ellas mismas:

Whether we ask the Ally McBeals, Carrie Bradshaws, or Bridget Joneses, their collective point is clear: single women are distressed, lonely, and miserable. The women depicted in these series are deeply discontented and utterly confused about why –despite their designer-clad, well-proportioned bodies, meaningful careers, and fat checkbooks– they experience something much like Friedan’s eloquent description of a “strange stirring, a sense of dissatisfaction, [and] a yearning” [Si preguntamos a las Ally McBeal, Carrie Bradshaw, o Bridget Jones, su punto en común está claro: las mujeres solteras están angustiadas, solas y tristes. Las mujeres descritas en estas series están profundamente descontentas y absolutamente confundidas acerca de por qué – a pesar de sus vestidos de diseño, sus cuerpos bien proporcionados, sus exitosas carreras, y sus grandes talonarios– experimentan algo muy parecido a la elocuente descripción de Friedan de una “extraña agitación, una sensación de insatisfacción, (y) anhelo”] (Kaufer Busch, 2009, p. 87-88).

Betty Friedan fue la autora de *The Feminine Mystique*, un manifiesto firmado en (1963) en el cual la autora analizaba la infelicidad de las mujeres de su época que vivían según la *mística de la feminidad*, la cual dictaba que la mujer alcanzaba la plena felicidad siendo esposa y madre, ocupándose gustosamente de las labores domésticas y el cuidado del marido y los hijos. Según Friedan, vivir conforme a

este paradigma privaba de libertad e independencia a las mujeres, causándoles esa profunda insatisfacción a la que no eran capaces de dar nombre: *the problem that has no name*. El texto de Friedan supuso un cambio radical en la vida de muchas mujeres que se atrevieron a abrirse camino fuera del hogar.

Lo que Kaufer Busch pone sobre la mesa es que la infelicidad que manifiestan estos nuevos iconos televisivos es la misma que la de las perfectas amas de casa descritas por Friedan, incapaces todas de localizar el origen, la raíz, de ese descontento. Un malestar que se actualiza en las propias espectadoras que siguen a estos iconos, pues, para la autora, la repercusión de estos nuevos personajes indica que no son un mero entretenimiento para las espectadoras, sino que realmente se sienten identificadas con ellas:

The amazing popularity and global appeal of these postfeminist icons indicates that such figures represent more than mere entertainment for twenty –or thirty-something; statistics indicate that women see themselves in these protagonists [La extraordinaria popularidad y el atractivo mundial de estos iconos postfeministas indican que figuras como éstas representan más que un mero entretenimiento para las veinteañeras –o las de treintaytantos; las estadísticas indican que las mujeres se ven reflejadas a sí mismas en estas protagonistas] (Kaufer Busch, 2009, p. 87).

En definitiva, lo que la autora trata de mostrar es que las mujeres representadas en estas series, igual que las espectadoras que las admiran, a pesar de haber conseguido la libertad por la que luchaban Friedan y las feministas de la segunda ola, se sienten igual de infelices que las mujeres que vivían el hogar como una esclavitud. Es decir, que el cumplimiento de las consignas feministas no ha llevado, como se esperaba, al pleno desarrollo personal de estas mujeres, sino que, por el contrario, continúan sufriendo del mismo modo que las mujeres de los años 50 del siglo XX, a pesar de vivir realidades totalmente opuestas.

Esto se debe, según la autora, a que las mujeres de estas series han pasado de cumplir las consignas de la *mística de la feminidad* a cumplir los mandatos de la *mística feminista*, lo que en cualquier caso limita su libertad. De ahí la rebeldía de

las protagonistas de estas series, y en concreto de Ally McBeal, contra el movimiento feminista:¹³

Ally critiques the feminist mystique's rejection of gender norms in the workplace, arguing that the attempt to exchange private feminine for public or professional masculine roles would lead to a depressing, ridiculous world, in which sex would be treated legally as irrelevant [*Ally* critica el rechazo de la mística feminista a las normas de género en el trabajo, argumentando que el intento de cambiar la feminidad íntima por roles masculinos públicos o profesionales llevaría a un mundo ridículo y deprimente, en el cual el sexo sería tratado legalmente como irrelevante] (Kaufer Busch, 2009, p. 89).

Siguiendo en su análisis de *Ally McBeal*, la autora considera que, a pesar del éxito profesional de la protagonista, ésta nunca reconoce sentirse satisfecha a través de su trabajo, sino que su deseo circula hacia objetivos más tradicionales:

Ally fingers feminism as the culprit guilty of limiting female independence. Feminism bullies her into pursuing a role which she is unsuited –that of the independent professional– rather than her desire role of wife and mother. [...] Above all, Ally never explicitly identifies her career as a key component of success [*Ally* señala al feminismo como el culpable de limitar la independencia femenina. El feminismo la intimida para que persiga un rol inadecuado –ese de la profesional independiente– en lugar de su rol deseado de mujer y madre. (...) Por encima de todo, Ally nunca identifica explícitamente su carrera como un componente clave del éxito] (Kaufer Busch, 2009, p. 91).

Es por ello que Elizabeth Kaufer Busch considera a Ally como el primer ejemplo de *icono postfeminista* y destaca que su importancia reside, tal y como se plantea en esta investigación, en la ambigüedad del personaje, que aún perfectamente el ideal de mujer feminista con la idea de mujer insatisfecha:

¹³ En *Chistes verdes* (#1x08), ante un caso de acoso sexual dentro del propio bufete, Ally reflexiona: *Por una parte, creo que esa chica tiene razón y por otra... todas esas leyes antiacoso nos protegen demasiado. Es victimismo.* Más tarde, en *Amor eterno* (#2x12), en una alusión clara a la portada de la revista *Time*, Ally recibe la visita de la vicepresidenta de Mujeres por el Progreso que le anuncia que ha sido elegida como mujer trabajadora del año. La feminista es representada como una mujer incisiva, mandona e intolerante a la cual Ally agradece mordiéndole la nariz.

The show's protagonist represents the product of women's liberation: as a successful attorney with impeccable credentials, including a Harvard degree, she has achieved the professional rewards sought by feminism. Yet Ally is an anxious, insecure, emotionally unstable, chronically hallucinating, emaciated woman whose theme song reminds us that she "[doesn't] want to be alone in life"¹⁴ [La protagonista de la serie encarna el producto resultado de la liberación de las mujeres: como abogada con credenciales impecables, incluido el graduado en Harvard, ha alcanzado la recompensa profesional buscada por el feminismo. Sin embargo, Ally es una mujer angustiada, insegura, emocionalmente inestable, con alucinaciones crónicas, y demacrada, cuyo tema musical principal nos recuerda que "no quiere estar sola en la vida"] (Kaufer Busch, 2009, p. 89).

De ahí que, tal y como expone la autora, la serie haya sido ensalzada y criticada a partes iguales por las mujeres. Unas quieren ver en ella los valores del feminismo moderno, en el sentido de que casi todos los personajes femeninos cumplen con las tres normas básicas del paradigma feminista:

(1) reject all traditional gender norms by exchanging the roles of mother and wife for a career; (2) renounce traditional feminine values of modesty and chastity to become sexually liberated –that is, have sex like men; and, finally, (3) refuse men' assistance in favor of self-sufficiency, independence, and autonomy [(1) rechazar todas las normas tradicionales de género intercambiando los roles de esposa y madre por una carrera profesional; (2) renunciar a los valores tradicionales femeninos de modestia y castidad para llegar a ser sexualmente libres –esto es, tener sexo como los hombres; y, finalmente, (3) rehusar la ayuda de los hombres en favor de la autosuficiencia, independencia, y autonomía] (Kaufer Busch, 2009, p. 89).

Otras mujeres, en cambio, han visto en los personajes femeninos, sobre todo en el personaje de Ally, su parte más insegura e infeliz. En este sentido consideran a Ally un fracaso de mujer feminista:

¹⁴ Esta última frase de la cita se refiere a la canción *Searchin' my Soul*, de Paul Howard Gordon y Vonda Shepard, el tema musical de la cabecera de la serie.

Ally's unhappiness must be her own fault, they contend, for she is too self-absorbed and immature to appreciate the rewards that feminism has won her. These critics take the position of the feminist mystique; they blame the victim (i.e., Ally) because they mistakenly believe high powered careers to be fulfilling for all women [La infelicidad de Ally es por su culpa, afirman ellas, ya que Ally está demasiado absorbida por sí misma y es demasiado inmadura como para apreciar los logros que el feminismo ha conseguido para ella. Estas críticas adoptan la posición de la mística feminista; culpan a la víctima (ej. Ally) porque erróneamente piensan que las carreras profesionales llenan a todas las mujeres] (Kaufer Busch, 2009, p. 90).

Dejando todas estas polémicas a un lado, lo que no podemos obviar es que la insatisfacción queda nombrada como rasgo característico de la subjetividad de la heroína postfeminista que Ally McBeal encarna.

1.2. Estudios en torno a la serie

Todas las consideraciones tratadas en el apartado anterior indican un cambio importante de mentalidad respecto a las series de televisión, que no sólo reciben el aplauso de público y crítica sino también la atención desde el ámbito académico. Realizaremos ahora un breve repaso por algunas de las principales investigaciones a nuestro alcance que han tomado la serie de televisión *Ally McBeal* como objeto de estudio desde distintas perspectivas.

1.2.1. Estudios de género: el postfeminismo

Una de las cuestiones que, con diferencia, más literatura produjo desde el principio en el ámbito académico fue, como hemos apuntado, la referida a la heroína postfeminista. Ya hemos analizado las paradojas del personaje y los debates que surgieron en torno a si la serie, y concretamente el personaje de Ally, era feminista o antifeminista a través de la visión de Kaufer Busch (2009). El trabajo de esta autora reúne en realidad las aportaciones de varias investigadoras desde el año 2000, quienes desde la teoría y la crítica feminista abordaron estudios con diversas perspectivas sobre la serie y el personaje de Ally.

Una de las primeras que se manifestó fue Kathleen Newman (2000) quien en «The Problem That Has a Name: Ally McBeal and the Future of Feminism» reconoce que se sintió atraída por la serie e identificada con los personajes durante la primera temporada para darse cuenta más tarde de la gran oportunidad que habían perdido David E. Kelley y Calista Flockhart de convertirse en verdaderos representantes de un nuevo feminismo, al optar finalmente por posiciones conservadoras y poco comprometidas con la sociedad y las mujeres. La autora concluye, en cualquier caso, que el feminismo no es cuestión de ideología, sino que es un movimiento y, como tal, debería retirar el foco de atención de la serie y centrarse en ejercer una lucha activa.

La recomendación de Newman no surtió mucho efecto, pues, tras ella, surgieron numerosos estudios entorno a la serie y la cuestión feminista. Una de las posturas más críticas la encontramos en el artículo «“Ally in Wonderland” or “Cinderally”? The Cinderella Complex in *Ally McBeal*», de María M. García Lorenzo (2001), quien analiza al personaje de Ally desde el llamado «Complejo de Cenicienta», según el cual la mujer cae en las redes de los cuentos de hadas y dirige todos sus esfuerzos a encontrar un hombre que cubra sus expectativas románticas para poder, así, sentirse completa. La autora condena a Ally por buscar fuera, en el otro, su propia felicidad, traicionando de ese modo el valor máximo feminista de la autosuficiencia.

También Helen A. Shugart, Catherine Egley Waggoner y D. Lynn O'Brien Hallstein (2001) ofrecieron una visión crítica sobre la serie. En el artículo que lleva por título «Mediating Third-Wave Feminism: Appropriation as Postmodern Media Practice», las autoras realizan un análisis de tres figuras postfeministas: Alanis Morissette, Kate Moss y Ally McBeal, para concluir que los medios de comunicación de masas acaban apropiándose inevitablemente de los potenciales referentes para el feminismo de la tercera ola, convirtiéndolos finalmente en productos de consumo que, no sólo no defienden el feminismo, sino que acaban adoptando una postura claramente patriarcal. En opinión de las autoras, en *Ally McBeal*, la yuxtaposición de los elementos de fantasía en los momentos en que se tratan temas sexuales deja ver la debilidad de los personajes femeninos y su sumisión al patriarcado.

L. S. Kim (2001) también tenía claro en «“Sex and the Single Girl” in Postfeminism. The *F* Word on Television» que la posición de Ally como mujer postfeminista la situaban claramente en contra de los logros del feminismo de la segunda ola. La autora considera que Ally es un personaje femenino débil, ya que no sabe hacer uso de su poder en ningún ámbito y de ninguna forma, ni siquiera como sujeto sexual –como sí ocurre, para Kim, en *Sexo en Nueva York*–. El único personaje que podría encarnar una postura feminista, en tanto sí tiene ambiciones profesionales, es la abogada Nelle, quien precisamente está siempre en segundo plano y acaba siendo castigada en la serie en varias ocasiones por su ambición en el trabajo.

Entre los autores que sí defienden la concepción feminista del texto en esos años se encuentra Brenda Cooper (2001) con su artículo «Unapologetic Women, “Comic Men” and Feminine Spectatorship In David E. Kelley’s *Ally McBeal*». Para la autora, la serie, en su primera temporada, se aleja totalmente de la mirada masculina a través de tres estrategias: la creación de un espacio legal femenino en el que las mujeres, sean abogadas, juezas o implicadas en los casos, pueden hablar libremente sobre su propio deseo; la apropiación y el control de lo que ha sido tradicionalmente la mirada masculina; y el espectáculo cómico que se desarrolla en torno a la masculinidad, escenificado sobre todo mediante las dudas y debilidades de los personajes masculinos.¹⁵

En el 2002 la revista *The Communication Review* dedicó cuatro artículos a reflexionar sobre la serie. El primero de ellos, «Ally McBeal, Lifestyle Feminism, and the Politics of Personal Happiness» pertenece a Bonnie J. Dow (2002), quien como Newman mantiene que la cuestión no es si la serie es o no feminista, dado que el feminismo es un movimiento con una finalidad política, mientras que lo que proponen las series televisivas son identidades o estilos de vida que, en último

¹⁵ David Kelley comenta en una entrevista las impresiones que tuvo su hija al ver por primera vez la serie en Netflix: «The good news is, she loved the show [...]. But she did say ‘Dad, we need to talk about the way you looked at women in this show’ [...] I told her to pay attention to who we were making fun of in each episode [...] Mostly, we were laughing at the men» [«La buena noticia es que le encantó la serie (...). Pero me dijo: ‘Papá, tenemos que hablar sobre cómo veías a las mujeres en ese programa’ (...) Le dije que prestara atención a de quién nos estábamos riendo en cada episodio (...) Mayormente, nos reíamos de los hombres»] (Littleton, 2017).

término, sólo ofrecen una visión parcial. Es decir, que, si algo positivo tiene *Ally McBeal*, es que retrata perfectamente los derechos conseguidos por la mujer gracias al movimiento feminista a las puertas del siglo XXI, pero nada más. La cuestión de su (in)felicidad no es algo que tenga que ver con el feminismo, sino que pertenece a la subjetividad del personaje.

Laurie Ouellette (2002), por su parte, con «Victims No More: Postfeminism, Television, and *Ally McBeal*» contribuye a la visión más postfeminista de la serie mostrando la ambigüedad, no sólo del personaje de Ally, sino también del resto de personajes, tanto femeninos como masculinos. Según la autora, la serie construye la subjetividad postfeminista de tres formas: mediante la reconciliación de la igualdad laboral con ciertos valores femeninos, a través de la interrelación de los casos de acoso con las cuestiones de clase, y mediante el tratamiento paródico de las propias cuestiones tanto feministas como antifeministas.

Rachel Dubrofsky (2002) también parte de la concepción de *Ally McBeal* como una serie postfeminista y la compara con su clara antecesora, *Murphy Brown*, en el artículo «*Ally McBeal* as Postfeminism Icon: The Aestheticizing and Fetishizing of the Independent Working Woman». Según la autora, *Murphy Brown* mostraba la versión más masculina del postfeminismo y se mostraba, por ello, como una mujer racional, segura y centrada únicamente en su carrera profesional. Ally, por el contrario, es hiperfemenina, insegura y centrada en buscar al amor de su vida. Esa es, para Dubrofsky, la condena del personaje desde un punto de vista feminista: si el feminismo de la segunda ola se caracterizó por convertir lo personal en una cuestión política, en *Ally McBeal* sucede todo lo contrario, pues cualquier tema político (laboral) acaba convirtiéndose en un asunto personal.

El último de los artículos que encontramos ese año en *The Communication Review* es «“Having It *Ally*”: Popular Television (Post-)Feminism», de Rachel Moseley y Jacinda Read (2002), quienes intentan encontrar una postura conciliadora con la serie y con los trabajos anteriores. Según las autoras, el feminismo no es una ideología cerrada que crea un modelo de mujer al que hay que adaptarse, sino que el feminismo, como todo concepto, está abierto al cambio y esos cambios se producen a través de los textos. Ally refleja por una parte los logros de las feministas de los años 70 del pasado siglo, pero al mismo tiempo la serie abre un

campo de reflexión –que no de reacción– sobre estos principios. Como postfeminista, la serie explora los límites de lo feminista y lo femenino, lo público y lo privado, la realidad y la ficción. Además, las investigadoras examinan cómo la subjetividad de Ally se extiende a través de las fantasías, la música, la puesta en escena y espacios como el baño unisex.

El mismo año, Christine E. Crouse-Dick (2002) realiza el estudio titulado «She Designed: Deciphering Messages Targeting Women in Commercials Aired During Ally McBeal», en el que continúa indagando en la cuestión postfeminista, pero vinculando la serie en sí con los anuncios comerciales que se emitían asociados a ella. De este modo, concluye que tanto la serie como los anuncios van dirigidos al mismo público: la mujer postfeminista, es decir, mujeres que se consideran fuertes, independientes e influyentes, pero que, al mismo tiempo, quieren permanecer jóvenes y *sexys*. El imaginario de la serie se prolonga, así, a los spots, que utilizan los mismos temas y prolongan las mismas fantasías que la serie.

Jonathan Cohen (2002) también planteó la cuestión feminista en el artículo «Deconstructing Ally: Explaining Viewers' Interpretations of Popular Television», pero desde la perspectiva de la audiencia, a través de un estudio en el que se preguntaba a 250 estudiantes universitarios de Israel sus impresiones sobre la serie. El estudio dio como resultado que las interpretaciones de los jóvenes revelaban las paradojas del postfeminismo: mientras unos veían en la protagonista a una mujer fuerte y empoderada con la que identificarse; otros veían en la serie el resultado de una sociedad patriarcal y sexista; a lo que se añadía un tercer grupo que la interpretaba únicamente en clave de humor, poniendo el acento en cómo, desde la comedia, se debatían y cuestionaban temas de género que implicaban a toda la sociedad en su conjunto. El mismo autor, junto a Rivka Riabk (2003), escribe un año más tarde «Sex Differences in Pleasure from Television Texts: The Case of Ally McBeal» profundizando en los resultados del estudio anterior, pero centrándose en este caso en las diferencias de sexo entre los estudiantes interrogados y los resultados obtenidos.

También Ksenija Vidmar-Horvat (2005), en «The globalization of gender», examina las cuestiones de género poniendo el foco en la audiencia, pero en este caso entre el público joven en Eslovenia. El estudio resulta interesante para

comprobar cómo la cultura mediática globalizada recibe una lectura diferente en el ámbito local. Las jóvenes estudiantes eslovenas, en una época de transición tras la etapa socialista del país, veían las reposiciones de la serie con admiración por la imagen liberal y profesional de Ally. La recepción de la serie estaba lejos de los debates feministas de Occidente, dado que el feminismo de segunda ola fue rechazado en el país, por su procedencia occidental.

Michele L. Hammers (2005) retoma el debate más clásico en el artículo «Cautionary Tales of Liberation and Female Professionalism: The Case Against *Ally McBeal*», pero centrándose concretamente en la representación del cuerpo de Ally en el episodio *Esta es mi fiesta* (#2x04), en el que el tema de las minifaldas que la protagonista usa durante los juicios se convierte en el centro de la trama. La postura de la autora es que la presentación del cuerpo de la protagonista desde el inicio como un cuerpo infantil y sexualizado, resta valía a su posición como profesional en el entorno laboral. De este modo, los logros que Ally podría conseguir en este terreno, acaban siendo fracasos, por cuanto lo que prima son los valores personales y subjetivos frente al compromiso profesional y colectivo.

Stephanie Houston Grey (2006) también vincula la cuestión feminista con el cuerpo, pero en este caso para hablar de los desórdenes alimenticios de Calista Flockhart en el escrito «*Ally McBeal* as Allegory: Setting the Eating-Disordered Subject in Opposition to Feminism». Según la autora, la sociedad americana fue muy radical al considerar la supuesta anorexia/bulimia de la protagonista como algo inaceptable desde un punto de vista feminista, extendiendo además una cuestión personal (Calista) hasta la ficción (Ally). Para la autora, estas reacciones fomentan que la mujer que padece esos desórdenes quede alienada de la sociedad en general, pero, sobre todo, del movimiento feminista, convirtiéndose entonces el feminismo en el creador de un nuevo estereotipo de género que condena, en este caso, a la mujer que sufre desórdenes alimenticios.

Es en este año, 2006, cuando se publica también el libro *Searching the Soul of Ally McBeal: critical essays*, que recoge 11 ensayos sobre la serie, siete de ellos dedicados de nuevo al tema de la mujer y el debate entre feminismo, antifeminismo y postfeminismo (Gorton; Hammers; Leavy; Lotz; McKenna; Ouellette y McKenna; Van Slooten, 2006).

Aunque van pasando los años, los estudios –y su consecuente debate– en torno al postfeminismo y la serie continúan. En un libro dedicado a explorar el feminismo de tercera ola, Krystin Gorton (2007) publica un capítulo titulado «(Un)fashionable Feminists: The Media and Ally McBeal» en el que realiza una revisión crítica de la portada de la revista *Time*, poniendo énfasis en la visión comercial del postfeminismo a través de la mediatización de la mujer, pues, no olvidemos que Ally McBeal, a diferencia de sus antecesoras en la revista, es un personaje de ficción. La autora se centra también en el tema de la moda y en cómo ha influido en la categorización de las mujeres como feministas o antifeministas desde la segunda ola. Por otro lado, propone como necesaria una tercera ola feminista que reconcilie el feminismo de la segunda ola con los deseos y ansiedades de la mujer actual.

Un año más tarde, la española M^a Isabel Menéndez Menéndez (2008) publica el libro *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en TV*, dedicando un apartado del análisis a *Ally McBeal*, pero también a otras series como *Sexo en Nueva York* o *Anatomía de Grey*. La autora se muestra bastante crítica con la serie por reproducir muchos estereotipos sexistas, como el de la rivalidad entre mujeres por convertirse en objetos de la mirada masculina, la inseguridad de las mujeres en el trabajo, la búsqueda del hombre perfecto o la importancia de la apariencia física en el entorno laboral. Al mismo tiempo, la autora intenta encontrar una postura conciliadora con la serie, valorando su originalidad y su capacidad para conectar con la realidad de muchas mujeres solteras que compatibilizan con dificultad la vida personal y la profesional.

Dos años más tarde, Stéphanie Genz (2010) realizó una síntesis de los valores postfeministas en el artículo «Singled Out: Postfeminism's "New Woman" and the Dilemma of Having It All», centrado mayormente en *El diario de Bridget Jones* (Maguire, 2001) pero con referencias también a *Ally McBeal* en su concepción de la mujer postfeminista como una chica joven, soltera, atractiva y neurótica cuyo drama consiste en querer tenerlo todo [*having it all*]. La mujer postfeminista, según la autora, es una «supermujer» que no quiere renunciar a nada, y, así, situada siempre entre lo femenino y lo feminista, lo personal y lo profesional, lo individual y lo colectivo, no encuentra nunca una salida satisfactoria.

María del Mar Chicharro Merayo (2013) escribe unos años más tarde uno de los pocos artículos académicos en español sobre la serie: «Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista: *Ally McBeal*, *Sex and the City* y *Desperate Housewives*». La autora analiza el postfeminismo a través de estas tres series mostrando de nuevo la ambigüedad del postfemino y la mujer. Así, las protagonistas de todas estas series retornan a los valores tradicionalmente femeninos de amor, pareja, maternidad y matrimonio, sin abandonar, al mismo tiempo, los logros que el feminismo del siglo XX trajo para ellas, sobre todo en lo referido a las aspiraciones profesionales y a la liberación sexual.

La última referencia que hemos encontrado en torno a la cuestión postfeminista en *Ally McBeal* viene de la mano de Alison Horbury (2015) y su libro *Post-feminist Impasses in Popular Heroine Television. The Persephone Complex*. La autora realiza una lectura psicoanalítica de cuatro series televisivas para examinar cómo el mito de Perséfone se dramatiza constantemente en los textos postfeministas de nuestra era, argumentando que la persistencia de este mito en torno a las nuevas heroínas televisivas es un síntoma del callejón sin salida en el que se encuentra el postfeminismo como consecuencia de la deriva feminista hacia la negación –forclusión, en la terminología lacaniana– de la diferencia sexual. Esta es la razón por la que, según Horbury, *Ally McBeal* alimentó de forma tan desmesurada el debate desde el feminismo crítico academicista, precisamente porque ponía en escena lo real de la diferencia sexual.

Además de los estudios estrictos sobre postfeminismo, encontramos otros acercamientos a la serie que unen a la cuestión de género otros aspectos. Así, por ejemplo, Claudia M. Bubel y Alice Spitz (2006), en «“One of the last vestiges of gender bias”: The characterization of women through the telling of dirty jokes in *Ally McBeal*», analizan el episodio *Chistes verdes* (#1x08) para examinar cómo se construye y se percibe, tanto el humor como las cuestiones de género, a través de las dos escenas en las que Ally y Renee hablan sobre los chistes verdes (*dirty jokes*), primero en su casa y después en el bar, cuando cada una de ellas cuenta un chiste ante la audiencia. Para las autoras, la interacción de los personajes durante la conversación es un factor imprescindible en la caracterización de los mismos.

Otra forma de abordar las cuestiones de género es desde la crítica a los estereotipos sobre la mujer y las minorías étnicas. En este sentido, encontramos el trabajo de Tracey Owens Patton (2001), «*Ally McBeal and her Homies: The Reification of White Stereotypes of the Other*» quien considera que la serie finalmente no es capaz de huir de los estereotipos y perpetúa imágenes recurrentes: desde la clásica mujer blanca pura y virginal (Ally), hasta la supermujer negra con gran poder sexual (Renee), pasando por el mito de la mujer-dragón asiática (Ling). También Jennifer Harris (2006), en el citado libro *Searching the Soul of Ally McBeal: critical essays*, estudia la preponderancia de la masculinidad blanca en el bufete y examina el importante papel de los personajes de raza negra en la serie, incluido Barry White.

Desde el ámbito universitario se prestó también atención a la imagen anoréxica de la actriz protagonista, Calista Flockhart, concretamente en el estudio de Lesa Rae Vartanian, Carrie L. Giant y Rhonda M. Passino: «“Ally McBeal Vs. Arnold Schwarzenegger”: Comparing Mass Media, Interpersonal Feedback and Gender as Predictors of Satisfaction with Body Thinness and Muscularity» (2001). Las autoras realizan una encuesta a 287 estudiantes universitarios para indagar acerca de cómo las imágenes de mujeres excesivamente delgadas o de hombres extremadamente muscudos influye en la concepción negativa que los jóvenes tienen de su propio cuerpo.

Por último, encontramos un conjunto de estudios sobre sexualidad y género que examinan los personajes o situaciones de la serie que escapan a la heterosexualidad normativa. Entre ellos, «Don't Want No Short People 'Round Here': Confronting Heterosexism's Intolerance Through Comic and Disruptive Narratives in *Ally McBeal*», un artículo publicado por Brenda Cooper y Edward C. Pease (2002), para quienes la serie es un buen ejemplo de cómo cuestionar y bordear la identidad normativa heterosexual. Analizando el episodio *Un chico para todos* (#1x09) demuestran que la serie realiza una crítica hacia la intolerancia, yuxtaponiendo la trama trágica de la muerte de Stephan/Stephanie (Wilson Cruz) –quien es aceptada por todo el bufete como mujer, y presentada como un personaje amable y humano– con la trama cómica y absurda que protagoniza Richard en torno a la intolerancia de las personas de baja estatura.

Ese mismo año, Susan E. McKenna (2002) publica «The Queer Insistence of *Ally McBeal*: Lesbian Chic, Postfeminism, and Lesbian Reception», un artículo en torno a la insistencia *queer* de la serie, entendiendo *queer* en su doble vertiente: como sexualidad limítrofe y como fragmentación. La autora se interesa por la amplia recepción que la serie tiene entre las mujeres lesbianas y analiza la relación entre postfeminismo y lo que se ha dado en conocer como lesbianismo chic, explorando si en la serie se presenta un lesbianismo chic/no chic, y si éste es caracterizado como bueno/malo.

Lisa M. Diamond (2005) escribe el artículo «“I'm Straight, but I Kissed a Girl”: The Trouble with American Media Representations of Female-Female Sexuality», un artículo en torno a la *heteroflexibilidad*, tomando como objeto a aquellas mujeres o personajes femeninos mediáticos que, sin declararse lesbianas, sí que aceptan tener o haber tenido relaciones con otras mujeres. A este respecto, durante el estudio, sale a la luz el beso entre Ally y Ling (#3x02), un beso que ayuda a las dos mujeres a confirmar su permanencia en la heterosexualidad, pero que, al mismo tiempo, ayuda también, según Diamond, a naturalizar el hecho de probar distintas opciones sexuales desde un punto de vista abierto y sin complejos.

Por último, en «Psycho Killers, Circus Freaks, Ordinary People: A Brief History of the Representation of Transgender Identities on American TV Series», Juanjo Bermúdez de Castro (2017) trata la serie, aunque de manera sucinta, para criticar la forma en que *Ally McBeal* pone en escena de forma peyorativa, según su punto de vista, las cuestiones transgénero, desde la burla de algunos personajes (#4x02), o asociándolo a la prostitución y la criminalidad (#1x09).

1.2.2. Estudios estilísticos y narrativos

Frente a la proliferación de artículos sobre postfeminismo o cuestiones de género, encontramos muy pocos estudios sobre los aspectos estilísticos y narrativos de la serie. En la guía oficial escrita por Appelo (2000) se ofrece alguna información interesante respecto a las dos primeras temporadas, pero se queda la mayoría de las ocasiones en el anecdotario ofreciendo una visión poco crítica de la misma, lo que

no resta interés a las entrevistas realizadas a los diferentes miembros del equipo técnico y artístico.

El mismo año en que se publicaba la guía oficial, Martha P. Nochimson escribía el artículo crítico «Brightness Falls from the Air» (2000), en el que la autora incluía la serie dentro del género de la comedia de situación, concretamente, en el subgénero de las *workbuddy*, es decir, comedias que se desarrollan en el trabajo, pero que en realidad profundizan en las relaciones amistosas y personales entre personajes. Según Nochimson, *Ally McBeal* burla las convenciones del género de comedia, rompiendo con las reglas básicas aristotélicas de organización de la trama, a base de apostar por la complejidad de personajes y tramas, y por la multiplicación de puntos de vista que se extienden entre la realidad y la fantasía. Para la autora, parte de la originalidad de la serie se debe al tratamiento de los personajes principales que rodean a Ally. En un primer momento, estos personajes parece que tienden hacia el *cliché*, por lo que el espectador se prepara para recibir las bromas del estereotipo, pero luego se lleva la sorpresa de que los personajes son profundos y complejos, lo que refuerza la identificación con cada uno de ellos. Según Nochimson, la serie decae en la tercera temporada en gran parte porque, en su opinión, las fantasías se racionalizan y dejan de formar parte de esa estructura multicapa que funcionaba de forma paralela.

Otra aportación a las cuestiones estilísticas y narrativas la encontramos en Julie Brown (2001), quien en el artículo «*Ally McBeal's* Postmodern Soundtrack» analiza el tratamiento posmoderno de la música en la serie, centrándose en la música pop. Para la autora, la música caracteriza a los personajes, narra determinadas situaciones, contribuye a la creación del espacio mágico, cubre la falta de los personajes y contribuye a la construcción de una determinada perspectiva de género. La autora analiza tanto las músicas fantaseadas, como las actuaciones musicales y también la influencia del video musical al estilo MTV.

También Diana Sandars (2006) presta atención a la música y, más concretamente, a la influencia del musical clásico de Hollywood en la obra de Kelley en el capítulo que escribe para el libro ya citado *Searching the Soul of Ally McBeal: critical essays*. Según la autora la serie mantiene la ideología principal del cine musical clásico de buscar la felicidad en la pareja, pero realizando una revisión posmoderna

de esta ideología en la cual la pareja se sustituye de forma necesaria por el compañerismo y la amistad. En el mismo libro Twyla Gibson (2006), dedica un capítulo a analizar la influencia en la narrativa de la serie del personaje de Richard Fish y sus particulares aforismos, conocidos en la serie como *fishismos*. A todo ello hemos de sumar el capítulo que escriben Thomas Christen y Ursula Ganz-Blaettler (2006) para tratar sobre la particular narrativa de la serie, un auténtico ejemplo, dicen los autores, de hibridación de géneros: desde la comedia romántica, hasta la *soap opera*, pasando por el drama legal. En la investigación prestan especial atención tanto al arranque de los capítulos como a las secuencias de cierre, que contribuyen a la continuidad narrativa entre episodios.

Sin embargo, como ha quedado claro en el anterior apartado, el autor que mayor importancia concede a la narrativa y los rasgos de estilo de la serie es Greg Smith (2007), quien considera que hay que tomar en serio los productos de la cultura popular, acabando con la diferencia tradicional entre alta y baja cultura. Defiende que muchas series de televisión son productos bellos, que merecen un análisis estético en profundidad, de ahí que dedique a *Ally McBeal* un monográfico.

1.2.3. Estudios sobre la justicia o el ejercicio del derecho

Como drama legal, *Ally McBeal* también captó la atención de aquellos investigadores centrados en las cuestiones relativas a la representación del sistema jurídico o el ejercicio del derecho. El primer estudio que se fijaba en la serie desde el punto de vista de la abogacía –aunque sin abandonar la perspectiva de la mujer–, fue «*Ally McBeal and Her Sisters: A Quantitative and Qualitative Analysis of Representations of Women Lawyers on Prime-Time Television*», de Diane Klein (1998), quien presenta un estudio cuantitativo y cualitativo en torno a 70 personajes femeninos que trabajaban como abogadas en series americanas desde los años 70 del siglo XX hasta 1997, año de estreno de *Ally McBeal*. El estudio tiene en cuenta, entre otros aspectos, la raza, la edad, si el personaje es principal o secundario, si está casado, si tiene hijos o en qué área ejerce el derecho. Según la autora, *Ally* representa al personaje prototipo de abogada en televisión: mujer blanca, soltera, sin hijos, que no participa en casos penales y que aparece acompañada de una

compañera de raza negra, también soltera. Esta imagen, sin embargo, dice Klein, se aleja de la abogada en la vida real, que mayormente tiene pareja y responsabilidades familiares que difícilmente concilia con su vida laboral.

Un año después, Joan Gershen Marek (1999) se centra en la representación de las abogadas en las series de televisión en el artículo «*The Practice and Ally McBeal: A New Image for Women Lawyers on Television?*». Marek dedica su análisis exclusivamente a los personajes femeninos de *El abogado* y a *Ally McBeal* para saber si estas mujeres se sienten completas con su trabajo, si la vida personal entra en conflicto con la profesional, si son exitosas en lo laboral, si desempeñan cargos de responsabilidad, si su apariencia forma parte de su éxito y, finalmente, si son retradas como felices o infelices. Marek concluye con una visión muy positiva sobre *Ally* en tanto abre un camino hacia un nuevo tipo de mujer que toma las riendas de su futuro profesional y que se siente satisfecha con su vida laboral en la que adquiere altas responsabilidades. Además, *Ally*, como mujer, tiene una apariencia atractiva, pero natural, sin que esta cuestión sea determinante en su éxito profesional. Por último, Marek apunta que las debilidades personales de *Ally*, en realidad, son también las del resto de personajes masculinos de la serie.

La aportación española al asunto vino de la mano de José Santiago Yanes Pérez (2007) quien, en *La caja lista. Televisión norteamericana de culto*, dedica un capítulo a examinar la serie centrándose en qué tipo de casos lleva *Ally* y cómo se desarrollan, en comprobar si la serie refleja los distintos tipos de discriminación que sufrió la mujer abogada en Estados Unidos sólo una década antes, y en comprobar a lo largo de la serie si las abogadas reciben algún tipo de limitación en el ejercicio de la profesión por ser madres.

Jason Bainbridge (2009) realiza un estudio, que lleva por título «*The bodies of law: Performing truth and the mythology of lawyering in American law shows*» sobre la particular mitología construida por las series de abogados en Estados Unidos. El autor analiza diversas series de abogados, pero el objeto central es *Ally McBeal*, por cuanto se convirtió en la serie más popular de su tiempo, influyendo de forma decisiva en las series legales que surgieron después. Desde su punto de vista, estas series evidencian que la ley está concebida como un espectáculo en el que la interpretación de los abogados ejerce una influencia fundamental sobre el proceso

legal y la búsqueda de la verdad. Tanto la retórica de estos abogados –lo verbal–, como la gestualidad y el movimiento del cuerpo por el espacio –lo físico–, son fundamentales en el proceso judicial, que se convierte así en un tipo de espectáculo teatral en el que hay que persuadir y seducir al juez o al jurado, así como a los telespectadores. En último término, dice el autor, la *performance* de los abogados es la que construye la verdad del caso.

Gianluigi Rossini (2012), por su parte, se centra en el análisis de las series policíacas o de abogados para examinar cómo se refleja la ley y el procedimiento judicial en ellas. El autor considera que *Ally McBeal*, desde la parodia, es, en cierto modo, crítica con el proceso judicial estadounidense, en tanto lleva los casos judiciales a los límites de la propia ley. Según el autor, la serie demuestra que lo justo no adviene directamente de lo que está recogido en la norma, sino que tiene que ver también con lo más subjetivo y humano.

1.2.4. Otro tipo de estudios

Fuera de estos tres temas, encontramos estudios interesantes como el de Kathleen Kelly Baum (2002), «Courting Desire and the (Al)lure of David E. Kelley's *Ally McBeal*», en el cual se examina la serie desde la teoría lacaniana, poniendo el foco en los temas relativos a la configuración de la subjetividad como punto de encuentro entre el Yo y el Otro. El conflicto intersubjetivo es, según la autora, una marca de estilo del creador de la serie, pues continuamente se juega con el borde, con el límite, con la deconstrucción. De ahí que sea tan difícil juzgar o sentenciar desde la teoría feminista la idoneidad o no del personaje de Ally. En este sentido, adquiere especial importancia en su análisis el espacio del unisex que, para Baum, es el complemento de los juzgados. Si en los juzgados los personajes miden los conflictos a través de la palabra, en el unisex el conflicto explota de una forma abrupta. Para la autora, el primero sería el espacio de la ley como código, y el segundo el espacio del deseo, pero de un deseo deslocalizado que continuamente cambia de objeto.

Otro estudio interesante es el de Alan McKee (2004), quien manifiesta que Kelley es un filósofo de la felicidad en «Views On Happiness In The Television Series *Ally*

McBeal: The Philosophy Of David E. Kelley». El autor descubre en el texto diferentes tipos de felicidad que son siempre tratados de forma ambigua y reflexiva, interactuando en esta reflexión con otro tipo de textos como los musicales o cinematográficos. Así, encontramos: la felicidad como posesión material, la felicidad a través del Amor y la amistad, la felicidad como «hacer el bien» a los demás, la felicidad a partir de la infelicidad, la felicidad en la negación de la realidad –y la consecuente aclamación de la fantasía–, la felicidad relacionada con el cuerpo, y, finalmente –la opción más clásica y menos interesante de todas para el autor–, la felicidad en la familia, concretamente en la protección maternal.

Irene García Rubio (2007), por su parte, examina la serie desde la perspectiva del desarrollo del trabajo y el capitalismo en la ponencia titulada «Las mujeres y el trabajo en las series de ficción. Cambio social y narraciones televisivas». Según la autora, en *Ally McBeal* nos encontramos con una representación de lo que Bauman considera lo espacios de trabajo de las élites de la sociedad de consumo, en tanto el trabajo es más una elección/vocación de los propios personajes, que una forma dura de ganarse la vida. La muestra de ello, según la autora, es que no hay separación entre los momentos de trabajo y los de ocio. Se asume que el trabajo es también un lugar de ocio en el que predominan los intereses individuales, la movilidad y la flexibilidad, frente a lo rígido corporativo. Otro de los valores capitalistas de la serie, según la autora, siguiendo a Bauman, es el propio anclaje de la protagonista en su deseo insatisfecho, en tanto el consumismo se identifica también con esa eterna insatisfacción para seguir deseando/consumiendo.

Kaarina Nikunen (2007) realiza un estudio desde las teorías de la recepción, centrándose en las comunidades de fans de *Ally McBeal* y otras series en Finlandia. En el artículo «The Intermedial Practises of Fandom», la autora analiza sobre todo la intermediación que se produjo entre la propia serie, los artículos críticos aparecidos en la prensa televisiva, y las páginas y foros de Internet.

El más reciente es el trabajo de Nelly Strehlau (2017), «Postfeminist Spectres: What Is Haunting Television Heroines?». La autora incluye la serie dentro de un estudio sobre ficciones televisivas en las que hay algún tipo de fantasma que se aparece a las protagonistas. Su objetivo es examinar si esa aparición fantasmática es un *revenant* o un *arrivant* –siguiendo las teorías de Derrida al respecto– para ver

qué implicación tiene en la configuración del personaje femenino. Así, repasa algunos momentos en los que en la serie aparece el bebé bailarín o la misma Ally de joven para ver cómo todo ello se relaciona con la maternidad final de la protagonista.

1.3. Clasificación de la serie y definición estructural

Por último, en este capítulo, queremos dedicar un apartado a enmarcar la serie de televisión *Ally McBeal* dentro de los formatos propios de la ficción televisiva, pues creemos necesario saber a qué tipo de estructura narrativa nos enfrentamos, antes de abordar el análisis. Al mismo tiempo, esta clasificación y definición estructural ayudará al lector a conocer mejor la serie objeto de estudio sobre la que indagamos.

1.3.1. Fragmentación, economía temporal y economía lógica

Así pues, el primer paso va a consistir en incluir a la serie de televisión que nos ocupa dentro de un tipo. Para ello se va a seguir la tipología sobre series televisivas realizada por Jesús González Requena en «Las series televisivas: una tipología» (1989).¹⁶ Los criterios tipológicos que González Requena aplica al telefilm seriado son todos de carácter formal, ya que el autor considera que las cuestiones temáticas o argumentales complementan a las cuestiones formales, pero en ningún caso pueden ser la base de un análisis estructural. Estos criterios tipológicos formales son tres: la fragmentación, la economía temporal y la economía lógica.

El primero de ellos, la fragmentación, se refiere a la división del telefilm en episodios o, por el contrario, a su configuración unitaria.

¹⁶ Se ha elegido esta tipología porque es la que mejor se adapta al método que se va a seguir en el capítulo dedicado al análisis. Sin embargo, valoramos y contamos con otras aportaciones tipológicas como las recogidas por Creeber (2004) en *Serial Television: Big Drama on The Small Screen*, quien trabaja con una tipología básica de los formatos seriados para televisión en función de la longitud de las tramas y su resolución o no (emisión única, 'Tv movie', Soap Opera, Serie, Serie Antológica, Serial y Miniserie), para concentrarse más adelante en los cruces e influencias que se producen hoy en día entre estos distintos tipos. También contamos con las aportaciones de Barroso (2002), quien realiza una clasificación tipológica de las series en base a tres criterios básicos: su naturaleza, su procedencia y su contenido.

El segundo de los criterios, la tipología por economía temporal, se refiere tanto a las relaciones temporales entre episodios, como al régimen de elipsis.

Según el autor, existen tres tipos de relaciones temporales entre episodios:

- DETERMINADAS. Son típicas del folletín y el culebrón y «establecen una clara conexión en términos de antes/después entre cada uno de los episodios» (González Requena, 1989, p. 39), de ahí que el orden de emisión de los episodios no sea aleatorio.
- INDETERMINADAS. El orden de emisión sí es aleatorio, ya que la historia empieza y acaba en cada uno de los episodios. Son series de estructura recurrente, en las que «cada nuevo episodio se ve en lo esencial condenado a la repetición de una misma –y única– estructura narrativa» (González Requena, 1989, p. 42).
- MIXTAS. Suele darse en series indeterminadas que se prolongan a lo largo de varios años, y supone relaciones determinadas entre bloques de episodios, e indeterminadas entre los episodios de un mismo bloque.

En cuanto al segundo de los aspectos que determinan la economía temporal, el régimen de elipsis, el autor define dos tipos:

- FUNCIONALES: son aquellas elipsis en las que se omiten fragmentos de tiempo que no son sustanciales para el desarrollo de la trama. Normalmente se trata de elipsis breves «que carecen de la duración suficiente para transformar de manera significativa el discurso narrativo» (González Requena, 1989, p. 40).
- BIOGRÁFICAS: «elipsis que, independientemente de su sustancialidad con respecto al desarrollo de la trama, transforman rasgos significativos del universo narrativo» (González Requena, 1989, p. 40). Este tipo de elipsis se limita a aquellas series que quieren dejar patente la densidad del paso del tiempo.

El tercero y último de los criterios, la tipología por economía lógica, tiene en cuenta tanto la longitud de la trama como su estructuración.

Por lo que se refiere a la longitud de la trama, encontramos los siguientes tipos:

- SERIAL: se prolonga a lo largo de toda la serie.
- EPISÓDICA: se limita a la duración del episodio.
- DE BLOQUE DE EPISODIOS: alcanza varios episodios de la serie, pero no su totalidad.
- COMBINACIÓN DE TRAMAS DE DIVERSAS LONGITUDES: puede haber varias tramas y que cada una responda a una longitud diferente. Por ejemplo, una trama serial con sucesivas episódicas, una trama serial con sucesivas tramas de bloque y sucesivas tramas episódicas, o varias tramas seriales con paralelas tramas episódicas.

En cuanto al segundo de los factores de la economía lógica, la estructuración de la trama, González Requena tiene en cuenta, tanto el grado de complejidad de la trama, o «cantidad de conflictos interconectados», como el grado de jerarquización, o «grado de existencia de relaciones de dominancia y subordinación entre unos y otros conflictos» (1989, p. 46).

La complejidad de la trama viene en realidad determinada por las relaciones temporales:

- ESTRUCTURA SIMPLE: cuando las relaciones temporales entre episodios son indeterminadas.
- ESTRUCTURA COMPLEJA: cuando las relaciones temporales entre episodios son determinadas.

Más interesante es atender a los distintos grados de jerarquización:

- TRAMA JERARQUIZADA: en la que hay un conflicto principal que domina sobre el resto.
- TRAMA NO-JERARQUIZADA: cuando los conflictos se conectan entre ellos, pero sin que haya relaciones de subordinación.

- TRAMAS PARALELAS: coexistencia de varias tramas que no llegan a cruzarse nunca.
- COMBINACIÓN DE TRAMAS: supone cualquier combinación posible de entre las tres anteriores.

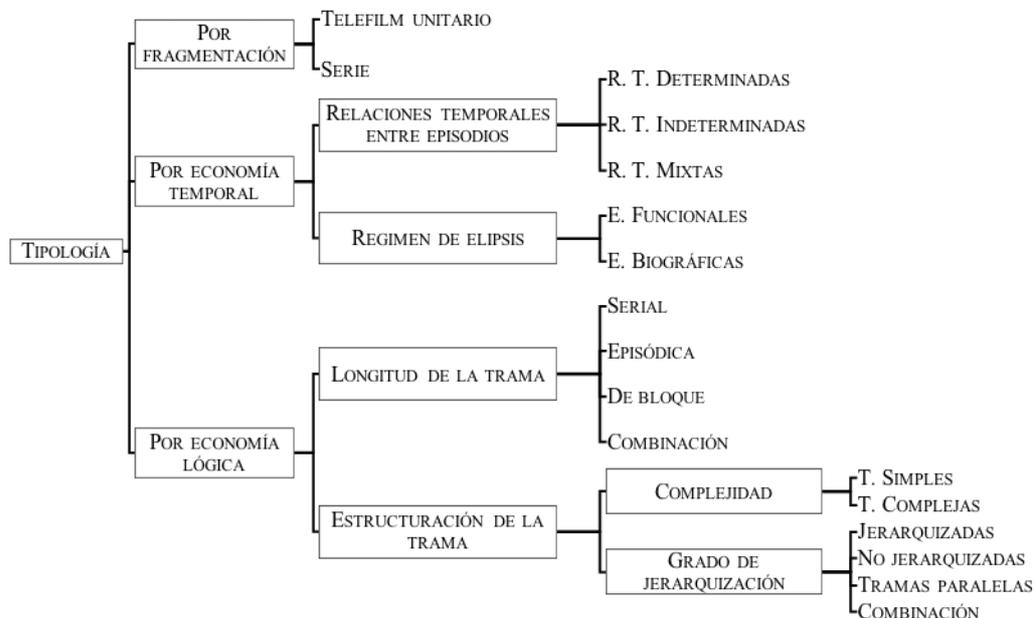


Figura 2. Clasificación tipológica de la ficción televisiva. Adaptado de González Requena (1989).

El objeto que nos ocupa, *Ally McBeal*, es un producto seriado, fragmentado, que consta concretamente de 111 capítulos, de unos 45 minutos de duración cada uno,¹⁷ agrupados en torno a cinco temporadas, cada una de las cuales cuenta con entre 21 y 23 episodios.

Aunque cada capítulo es autoconclusivo, parte de la trama se escapa a la estructura recurrente y hace imposible emitir los capítulos aleatoriamente. Además, en todas las temporadas encontramos episodios con referencias temporales muy concretas como los cumpleaños de Ally, Navidad o Acción de Gracias. Por lo que optaremos

¹⁷ La excepción es el episodio *Amor a mi alrededor* (#5x16), un capítulo doble con una duración de casi 80 minutos. En la edición de DVD con la que trabajamos, el capítulo está considerado como único, dado que se emitió en la cadena original el mismo día sin interrupciones. Sin embargo, en algunas páginas web, como la de IMDB (<https://www.imdb.com/title/tt0118254/>), el capítulo está dividido entre *Amor a mi alrededor: Parte 1* y *Amor a mi alrededor: Parte 2*, por lo que en páginas web como ésta se considera que la serie consta de 112 episodios totales, en lugar de 111.

por clasificarla dentro de las series con relaciones temporales determinadas, aunque la estructura no sea excesivamente intensa.

En cuanto a las elipsis que podemos encontrar son todas ellas funcionales. Cada episodio se corresponde con una semana en la vida de Ally y cada temporada recrea un año laboral, desde el final del verano hasta el verano del año siguiente. De este modo, programando la emisión de la serie hacia final de año y emitiendo un capítulo por semana, vemos que el tiempo de la historia funciona de forma prácticamente paralela a la vida de los espectadores.¹⁸

Por lo que se refiere a la longitud de la trama, en *Ally McBeal* encontramos claramente una combinación de tramas de diversas longitudes. Las tramas que afectan a la vida laboral del bufete son, en su gran mayoría, episódicas, pues la mayoría de casos judiciales a los que se enfrentan Ally y sus compañeros surgen y se resuelven en el mismo capítulo. Sin embargo, la vida personal de la protagonista y del resto de personajes se desarrolla en tramas de bloque de episodios. Incluso hay varios aspectos de la vida íntima de Ally, como la relación con sus padres, o la relación amorosa con Billy, que se van desarrollando a lo largo de toda la serie.

Esta característica es la que hace que otros autores, como Gaby Allrath y Marion Gymnich en *Narrative Strategies in Television Series* (2005), consideren *Ally McBeal* como una serie de formato híbrido, que combina elementos tanto de la serie (estructura episódica) como del serial tradicional (estructura serial).

Esta hibridación entre la serie y el serial ha sido denominada en «Analysing TV Fiction: How to Study Television Drama» por Robin Nelson, siguiendo a John Ellis, como forma *flexi-narrativa* y según el autor es la tendencia mayoritaria de la

¹⁸ *Ally McBeal* responde, en definitiva, al modelo serial típico americano: «Long-running American weekly series are structured in terms of “seasons”. Typically, a season consists of about 22-25 episodes and begins towards the end of September. Episodes focusing on dates such as Halloween, Thanks-giving, Christmas or Valentine’s Day coincide with those dates in reality» [«Las series semanales americanas de larga duración están estructuradas en torno a “temporadas”. Lo típico es que una temporada contenga entre 22-25 episodios y que empiece sobre finales de septiembre. Los episodios centrados en fechas como Halloween, Acción de Gracias, Navidad o San Valentín coinciden con esas fechas en la realidad»] (Allrath y Gymnich, 2005, p. 40).

televisión actual, pues permite satisfacer tanto al espectador habitual como al ocasional:

This hybrid form maximizes the pleasures of both regular viewers who watch from week to week and get hooked by the serial narratives and the occasional viewers who happen to tune into one episode seeking the satisfaction of narrative closure within the episode [Esta forma híbrida maximiza el placer tanto de los espectadores regulares que están ahí semana tras semana y se enganchan de las historias seriales, como de los espectadores ocasionales que sintonizan un capítulo por casualidad buscando la satisfacción de historias que concluyen en el episodio] (Nelson, 2006, p. 82).

Por lo que se refiere a la complejidad de la trama, siguiendo la tipología expuesta, podemos considerar que la trama es compleja, aunque no excesivamente. Cada trama integra diversos conflictos de tipo laboral y sentimental, pero éstos no proliferan tanto como en el culebrón o el folletín.

En cuanto a la estructura de la trama principal es jerarquizada, ya que los conflictos que atañen a la vida privada de Ally prevalecen y dominan siempre sobre el resto de conflictos.¹⁹ Sin embargo, en casi todos los capítulos hay alguna trama paralela, que funciona independientemente de la principal y que suele afectar a algún otro personaje. De este modo, podemos concluir que nos encontramos ante una combinación de tramas.

En resumen, podemos definir *Ally McBeal*, como una serie con relaciones temporales entre episodios determinadas, con elipsis funcionales, donde encontramos tramas de bloque complejas, aunque no excesivamente, combinada con tramas episódicas más sencillas. Estas tramas funcionan casi siempre de forma jerarquizada, aunque también hay casos de tramas secundarias que fluyen de manera paralela.

¹⁹ En los diálogos de la serie encontramos alusiones constantes a esta jerarquización. Casi todos los personajes acusan a la protagonista en algún momento de centrar todos los conflictos en ella y en su vida, aunque estos problemas no le afecten en absoluto. Así, por ejemplo, en *Lenguaje corporal* (#1x13), cuando la relación entre Richard y Whipper entra en crisis, Renee le dice a Ally: *Richard y Whipper, otro revés para el amor. Y tú lo tomas como algo personal...* También la propia Ally le dice a Richard en *La canción de tu vida* (#1x16): *¡Me conoces lo bastante para saber que todo es asunto mío, en especial si son relaciones sentimentales!*

1.3.2. Formato, temática y tipo de humor

Más allá de los criterios puramente formales que desarrolla González Requena, en «La comedia de situación en España. Características y evolución del formato» Belén Puebla Martínez (2012) realiza una síntesis de los criterios que, según varios autores, deben aplicarse a las comedias televisivas para poder establecer una tipología. Se trata de criterios que complementan a los anteriormente vistos y que afectan en este caso al formato, la temática y el tipo de humor.

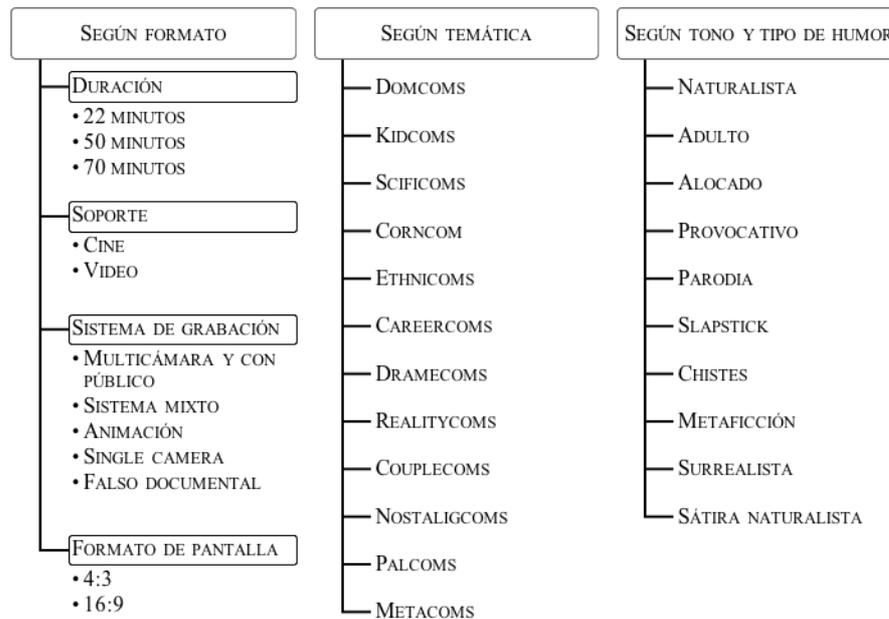


Figura 3. Clasificación de la comedia televisiva según formato, temática y tipo de humor. Adaptado de Puebla Martínez (2012).

Por lo que se refiere al formato, *Ally McBeal* es una serie cercana a los 50 minutos de duración, grabada en soporte electrónico, mediante las técnicas de *single camera*, es decir, plano a plano. El formato de pantalla comenzó siendo en 4:3, aunque a partir de la tercera temporada se pasó a utilizar el 16:9, pues era el formato que comenzaba a extenderse de forma mayoritaria en la televisión comercial en aquellos años.

En cuanto a la temática, la primera idea que tenemos de la serie es que pertenece a las llamadas *careercoms* o *work comedies* en las cuales los conflictos profesionales ocupan las tramas principales. Ése es el punto de partida de la serie: la vida de una abogada de Boston. Sin embargo, aunque la cuestión legal es fundamental para

estructurar los episodios narrativamente, el predominio de la vida personal y el tono melodramático que adquiere la serie, la acercarían también a las *dramecoms*, que mezclan estructuras narrativas típicas de la comedia, pero también del drama. Esta peculiar forma de moverse entre la comedia y el drama, entre lo personal y lo profesional, entre lo feminista y lo postfeminista, entre lo real y lo imaginario, entre lo televisivo y lo musical, es lo que ha llevado a Nelson (2001) a calificar la serie como un texto puramente posmoderno, es decir, un texto autoconsciente de su condición televisiva y por ello, también, un texto multicapa, capaz de ofrecer una lectura y su contraria al mismo tiempo.

Por último, resulta muy difícil clasificar el tipo de humor de la serie pues, prácticamente, navega por todas las opciones. Hay momentos de humor naturalista a los que le siguen momentos de humor alocado que rozan, incluso, lo provocativo, como ocurre cuando vemos las fantasías sexuales o violentas de Ally o cuando Richard proclama alguno de sus discursos sexistas o capitalistas. En otros momentos se hace uso de la parodia, o incluso la sátira, sobre todo hacia el mundo del derecho o de la psicología –pensemos en las excentricidades de los personajes del Juez Happy Boyle (Phil Leeds), que pide a todos los abogados que le enseñen los dientes, o de la Dra. Tracey (Tracey Ullman), cuya consulta parece, por momentos, una pista de baile–. También hay escenas cercanas a la *slapstick comedy*, protagonizadas sobre todo por Ally y John, los personajes físicamente más torpes de la serie, que continuamente tropiezan, se dan golpes o caen al suelo. Richard, sin embargo, es el rey de los chistes, materializados en sus famosos aforismos, seguidos siempre de un *Olvidado*. Al mismo tiempo, hay muchos ejemplos de humor surrealista o absurdo, como en las técnicas que utiliza John en los juicios para distraer al adversario, en los peculiares inventos que Elaine pasea por el bufete o en el propio planteamiento básico de los casos judiciales.

1.3.3. Estructura episódica

Todas estas cuestiones afectan a la serie en su totalidad. Sin embargo, toda serie de televisión está formada por un conjunto de episodios más o menos independientes del texto general. Para comprender mejor la estructura de estos episodios se va a

seguir el estudio realizado por Jaime Barroso, en la obra *Realización de los géneros televisivos* (2002), sobre la realización de ficción en televisión.

Barroso centra la atención en la construcción dramática de los capítulos, una construcción que parte del modelo clásico aristotélico (Aristóteles, 1999), basado en la división del texto en tres actos:

- 1) PLANTEAMIENTO: «Es el acto primero (hasta el primer corte de publicidad) en el que se presenta el argumento del episodio (conflicto principal) y se desarrollan los arranques de los conflictos secundarios (trama y subtrama) hasta el primer *plot-point*, la primera decisión crucial o cambio de rumbo de la historia que abre una nueva expectativa o dificultad y orienta el segundo acto» (Barroso, 2002, p. 253).
- 2) DESARROLLO DEL CONFLICTO (NUDO): es el segundo acto en el que se desarrollan todos los conflictos, tanto el principal como los secundarios, en toda su extensión. El final de este acto también coincide con una pausa publicitaria y un nuevo clímax en el que queda apuntado el final del episodio.
- 3) DESENLACE: tercer acto, más breve, en el que se resuelven los conflictos presentados en el primer acto y se restituye el orden de partida.

Como nos explica Barroso, a pesar de que la ficción televisiva parte de esta estructura clásica, lo cierto es que la serie televisiva incorpora nuevas secuencias que complementan esta estructura básica:

- 1) PRESENTACIÓN (TEASER): es un acto breve y muy concreto que normalmente desarrolla una situación entre dos personas en clave de humor. Según Barroso, su función es la de servir como gancho para atrapar la atención del espectador.
- 2) PREGENÉRICO: «es la secuencia que antecede al genérico –secuencia de títulos– que según el modelo serial tendrá una función evocadora (recordando los conflictos del capítulo precedente que han quedado pendientes de conclusión) o simplemente introductora de los personajes invitados o del conflicto que vaya a desarrollar el capítulo que presenta» (Barroso, 2002, p. 253). Muchas veces también consiste en un resumen

de capítulos anteriores y en ocasiones sustituye o se funde con la secuencia de presentación o gancho.

- 3) GENÉRICO: es la secuencia que incluye los títulos de la serie y del episodio, junto con el nombre del director y de los protagonistas. Es un elemento de continuidad dentro de la serie pues se repite en todos los capítulos o, al menos, en todos los capítulos de un mismo bloque.
- 4) EPÍLOGO (TAG): es una secuencia breve y divertida que cierra el capítulo sin añadir ningún contenido a la historia. Su función es únicamente de entretenimiento, aunque también puede consistir en un avance del capítulo siguiente.

De este modo, según Barroso, la estructura típica de una serie de televisión hoy en día sería la siguiente: presentación-pregenérico, genérico, planteamiento, nudo, desenlace y epílogo.²⁰

Aplicando estos términos, podemos decir que la serie *Ally McBeal* tiene una estructura dramática que responde, en parte, al modelo clásico en televisión constando de presentación, genérico, planteamiento, nudo y desenlace.

La presentación es la primera secuencia con la que se abre el capítulo. Es una secuencia breve y en ella se apunta algún detalle del conflicto que se va a desarrollar en ese episodio concreto. En la mayoría de los casos esta secuencia está protagonizada por Ally.

El genérico o cabecera es la misma para casi todos los capítulos de la temporada, sufriendo únicamente modificaciones dentro de la misma temporada cuando hay algún cambio en los personajes principales. Se trata de un montaje video-musical en el que aparecen los nombres de los actores protagonistas y el nombre del creador, David E. Kelley. La canción es la misma para toda la serie, *Searchin' My Soul* (Paul Howard Gordon y Vonda Shepard), aunque el montaje de video sufre, como veremos en el análisis, ligeras variaciones entre una temporada y la siguiente.

²⁰ En la terminología actual, influida claramente por la cultura anglosajona, algunos de los términos han ido cambiando. Por ello hoy en día se habla de *previously*, para recordar los anteriores capítulos; *incipit*, en lugar de presentación; *opening*, en lugar de genérico o cabecera; y *ending*, para los créditos finales (Bort Gual, 2010).

En el planteamiento se presenta la trama principal del capítulo. Conocemos cuál va a ser el conflicto dominante y quiénes lo van a protagonizar. Lo más frecuente es que se presenten de forma paralela un conflicto personal y otro laboral, que acaban entrelazados. Durante las primeras secuencias del planteamiento siguen apareciendo títulos de crédito, pero en este caso aparecen superpuestos a la imagen sin interrumpir el transcurso de la narración. Estos créditos no son generales, sino que se refieren al capítulo en cuestión y se refieren a: artistas invitados, autores de la música, fotografía y guion, y responsables de la producción y dirección.

El nudo es el desarrollo de los conflictos presentados en el planteamiento. También aquí pueden aparecer conflictos secundarios que se resuelven de manera rápida y que suelen estar relacionadas con personajes secundarios. El nudo aparece siempre dividido en dos actos, claramente separados por un fundido a negro.

En el desenlace se restablece la situación de tensión creada por los conflictos del inicio. En *Ally McBeal*, suele darse casi siempre un final feliz respecto de las tramas episódicas, aunque acaba también con algún tinte dramático en lo que se refiere a la trama principal: la frustración personal de Ally, su soledad. El desenlace suele terminar con una canción de tono melancólico, cuya letra hace referencia al estado de ánimo de Ally y del resto de personajes.

Además, durante la tercera temporada, se añade en la mayoría de los capítulos una pequeña secuencia de inicio, de alrededor de un minuto de duración, que sirve para resumir los hechos más destacados de los capítulos anteriores –es decir, en palabras de Barroso, un pregenérico–, precedido por una voz extradiegética que dice: *Previously on Ally McBeal...* La inclusión de esta presentación nos da una idea de cómo la serie, poco a poco, va desarrollando relaciones temporales cada vez más determinadas. Conforme la serie va madurando cobran más relevancia las tramas de bloque de episodios, frente a las episódicas, aunque dicho recurso desaparece por completo en la cuarta temporada.

Con lo que no cuenta *Ally McBeal* en ninguna de las temporadas es con la secuencia de epílogo, pues, como dice Barroso, esta incorporación es, de hecho, más frecuente en géneros más claramente cómicos como la telecomedia o la comedia de situación de corta duración.

CAPÍTULO II:

PRINCIPIOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

«No soy un hombre de ciencia en el sentido de que hablo de experiencia interior, no de objetos; pero, en el momento en que hablo de objetos, lo hago como los hombres de ciencia, con el rigor que es inevitable»

Georges Bataille, *El erotismo* (2010)

2.1. Metodología

2.1.1. Breve repaso a las aproximaciones metodológicas al medio televisivo

Una vez tenemos clara la importancia del objeto de estudio, la serie de televisión *Ally McBeal*, cabe preguntarse: ¿cuál es el mejor camino para aproximarse a él?, ¿cómo podemos abordar el objeto?, en definitiva, ¿qué aproximación metodológica podemos emplear para acercarnos a una serie de televisión? Para responder a estas preguntas vamos a tomar como referencia, en un primer momento, la obra de Francesco Casetti y Federico Di Chio *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación* (1999), cuyo objetivo principal es repasar los principales modos de analizar la televisión.

Para ello, los autores examinan, en primer lugar, los objetos de estudio, es decir, «qué aspectos del fenómeno analizado se intenta afrontar» (Casetti y Di Chio, 1999, p. 19). Según los autores, los objetos se pueden agrupar en tres grandes núcleos temáticos: la producción, la oferta televisiva y el consumo.

En segundo lugar, Casetti y Di Chio advierten de que hay que atender también a las disciplinas que con frecuencia concurren en el análisis televisivo, como son: la economía, la sociología, la psicología, la pedagogía, la etnología, la estadística o la semiótica.

En tercer lugar, hay que definir los instrumentos de análisis que se utilizan en el estudio de la televisión y que los autores agrupan en seis acciones:

- 1) Registrar mediante instrumentos como el audímetro, el indicador de reacciones inmediato, los diarios de consumo o las historias vitales.
- 2) Observar de forma participante.
- 3) Interrogar a través de la entrevista, la conversación, el cuestionario o el test.
- 4) Inventariar a partir de un análisis de contenido.
- 5) Resumir utilizando esquemas de análisis textual.
- 6) Relacionar elementos mediante categorías o modelos interpretativos.

El cuarto de los criterios a tener en cuenta a la hora de repasar los modos de investigación es la orientación, entendiendo como tal «el modo en que se plantea y se lleva a cabo el estudio y, sobre todo, las convicciones fundamentales que lo sustentan», pues, según los autores «la elección de un método en vez de otro, contrariamente a lo que se suele creer, no constituye nunca un gesto neutro» (Casetti y Di Chio, 1999, p. 27). De este modo, consideran que las investigaciones se orientan, desde un punto de vista teórico, de cinco modos distintos según se convierta en protagonista al medio, al texto, al espectador, al contexto o a la recepción del objeto.

Por último, es fundamental conocer en que ámbito se desarrolla la investigación, pues no es lo mismo realizarla en un centro especializado de investigación, bajo petición directa de una empresa, que en el ámbito académico universitario. Los primeros ámbitos suelen conllevar estudios prácticos, mientras que los segundos tienden a desarrollar estudios más teóricos, aunque los autores matizan que no siempre ha de ser así.

Como conclusión a este recorrido proponen un mapa con 11 grandes áreas de investigación en televisión:

- 1) Análisis de las entidades y de la estructura de la audiencia.
- 2) Estudio de las actitudes sobre el consumo.
- 3) Medición de la apreciación o indicación de la satisfacción que proporciona un programa.
- 4) Estudio de las motivaciones del consumo.
- 5) Registro de las reacciones inmediatas de los espectadores.

- 6) Análisis multivariado de datos, relativos a las motivaciones, las actitudes y los comportamientos sobre el consumo.
- 7) Investigaciones sobre estilos de vida.
- 8) Etnografías del consumo.
- 9) Análisis de contenido.
- 10) Análisis de los textos televisivos.
- 11) Estudios culturales.

Por su parte, Glen Creeber comienza la obra *Tele-Visions: An Introduction to Studying Television* (2006) realizando un recorrido histórico por las distintas escuelas que se han interesado por el análisis televisivo. Este breve repaso histórico comienza en los años 30 del siglo XX con la creación de la Escuela de Frankfurt guiada por Horkeimer y Adorno quienes, bajo la influencia marxista, analizan la televisión como una más de las industrias culturales puestas al servicio de los intereses de la sociedad capitalista.

Los análisis ideológicos de la Escuela de Frankfurt fueron contrarrestados por procedimientos de tipo cuantitativo, como los que se propusieron en los años 60 desde el Modelo de usos y gratificaciones. Esta corriente, defensora de realizar análisis basados en evidencias objetivas, sitúa a la audiencia como un elemento activo, que controla los medios de comunicación de masas, alejándose de la línea teórica y crítica de la Escuela de Frankfurt.

En los años 70 del siglo XX la semiótica se sitúa como la corriente dominante a la hora de abordar los estudios televisivos. Se recupera, por tanto, el análisis cualitativo interesado en teorizar acerca del medio televisivo como fuente de significado. Entre los años 70 y 80 es cuando aparecen en Europa los Estudios Culturales, cuyos principales representantes fueron Richard Hoggart y Raymond Williams, de la Universidad de Birmingham, quienes centran sus estudios en la cultura popular y en temas como la representación de género, raza o clase social, con el fin de indagar acerca de los efectos sociales de la ideología dominante presente en dicha cultura popular.

De modo que, en los años 80 del pasado siglo vuelven a dominar los estudios centrados en la audiencia, sobre todo aquellos que adoptan instrumentos prestados de la sociología como la encuesta, el cuestionario o la observación participante.

Al terminar el repaso histórico, Creeber agrupa en cuatro las principales aproximaciones metodológicas al medio televisivo que más se utilizan hoy en día:

- 1) Análisis textual.
- 2) Estudios de audiencia y de recepción.
- 3) Análisis institucional.
- 4) Análisis histórico.

2.1.2. El análisis textual o análisis de los textos televisivos

Desde nuestro punto de vista, el análisis de los textos televisivos o análisis textual es el camino que mejor nos permitirá indagar en las series de televisión como nuevos y trascendentes objetos de cultura. Casetti y Di Chio (1999) nos dicen que en este tipo de análisis «la atención recae siempre en la naturaleza “textual” del producto televisivo», tanto de los programas concretos como del conjunto de la parrilla de programación, y que las acciones básicas consisten en «*descomponerlo* en sus elementos constitutivos y *recomponerlo* a través de la síntesis y de modelos interpretativos» (p. 41).

A diferencia del análisis de contenido, el interés por la estructura y los procesos del objeto no responde a procesos cuantitativos sino cualitativos. En este sentido, el análisis textual va un paso más allá respecto del análisis de contenido, pues no sólo permite estructurar el texto, sino además, valorarlo:

Por un lado, desplaza su atención hacia los elementos concretos del texto y hacia los modos en que dicho texto se construye y, por otro lado, extiende su atención hacia el modo de interpretar su significado en un sentido global, de valorizar, los temas de los que se habla y las formas de enunciación de su propio discurso (Casetti y Di Chio, 1999, p. 241).

Pero, ¿cómo se aborda de forma concreta esta descomposición y recomposición del texto? ¿Qué pasos hay que dar? ¿Qué principios lo rigen? Los mismos autores, en

la obra *Cómo analizar un film* (1991), nos dicen que es imposible, e incluso incorrecto, intentar elaborar un modelo universal de análisis que se ajuste a todas las investigaciones. Aún así, proponen que todo análisis textual se desarrolla, de forma más o menos flexible, en torno a cinco pasos (p. 32-53):

- 1) Segmentar: subdividir el objeto de forma lineal en sus distintas partes (episodios, secuencias, encuadres e imágenes).
- 2) Estratificar: examinar los componentes internos de cada una de las partes anteriores de forma transversal con el fin de identificar los elementos homogéneos, así como las particularidades.
- 3) Enumerar y ordenar: elaborar un mapa puramente descriptivo con la información recopilada.
- 4) Recomponer y modelizar: establecer una visión unitaria del objeto que dé cuenta de su funcionamiento y construcción.

En todo este proceso hay, para Casetti y Di Chio, una serie de aspectos que se deben tener en cuenta para ser rigurosos en el análisis. El primero es el de la distancia óptima,²¹ que quiere decir saber «estar lo bastante cerca del objeto investigado como para captar todas sus características esenciales, pero también lo bastante lejos como para no quedarse pegado o implicado en él» (1991, p. 20). Así, todo análisis navega, según los autores, de forma irremediable entre la crítica y la pasión.

El segundo de los aspectos es el reconocimiento y la comprensión. El primero de ellos hace referencia a la capacidad para identificar todos y cada uno de los elementos que aparecen en pantalla. Mientras que el segundo va un paso más allá, pues no sólo reconocemos individualmente los elementos, sino que somos capaces de darles un sentido más amplio, de entenderlos en su conjunto. En este caso, el vaivén se produce entre lo concreto y lo complejo.

El tercero de los aspectos es la descripción e interpretación. Los autores entienden la tarea de describir como «recorrer una serie de elementos, uno por uno, con

²¹ Santos Zunzunegui Díez, en *La mirada cercana. Microanálisis filmico*, habla de «la buena distancia para el análisis» (1996, p. 16).

cuidado y hasta el último de ellos» (Casetti y Di Chio, 1991, p. 22). La descripción pertenece, sobre todo, a la fase de descomposición del texto y es, quizá, la tarea más minuciosa y objetiva. La interpretación, en cambio, permite interactuar con el texto, dialogar con él. Es una actividad más libre, más creativa, en la que «el observador se pone en primer plano, exhibiendo con prepotencia su relación con el objeto» (p. 23), aunque, advierten los autores, sin dejar nunca de ser fiel al propio texto. No se puede traicionar al propio texto, pues ahí radica la rigurosidad de esta fase subjetiva.

Casetti y Di Chio insisten en que la presencia subjetiva del analista, presente tanto en la propia comprensión preliminar del texto como en la formulación de las primeras hipótesis explorativas, ha de pasar continuamente por procesos objetivos y puntuales de verificación. En definitiva, aunque es necesario tener desde el inicio una idea de hacia dónde quiero avanzar, eso no significa que no deba probar cada uno de los datos que van apareciendo en el análisis: «no puedo obligar a decir a un texto aquello que no quiere decir» (1991, p. 25).

También el autor Luis Martín Arias en la obra *El cine como experiencia estética* (1997) propone una serie de principios que han de regir todo análisis que, más tarde, conforman en realidad los pasos de todo analista. Antes de abordar estas fases, para el autor, el paso previo es siempre la estructuración narrativa del texto. Martín Arias comparte con los semióticos la premisa de que todo texto «es analizable, es decir que puede y debe ser sistemáticamente descompuesto, con el mayor rigor posible, en los sucesivos elementos que lo constituyen como parte integrante de la realidad empírica, como objeto material, y por tanto nada metafísico» (p. 152). El autor remarca que es necesario asumir, frente al texto, una actitud lo más próxima posible al método científico en lo que se refiere al rigor con el que se afronta la tarea de descomponer el texto en sus partes constituyentes.

Una vez descompuesto el texto, la primera regla metodológica que el autor propone es la de estar abierto a la connotación, «a la libre asociación de ideas, a aquello que, aunque parezca al Yo (racionalista, positivista) descabellado o absurdo, le es sugerido por el material audiovisual que el texto le presenta» (Martín Arias, 1997, p. 102). Es el momento de la subjetividad, de la deriva irracional y placentera de un significante a otro.

La segunda regla metodológica es que esta emergencia constante de connotaciones, debe anclarse siempre al propio texto, «de tal modo que a lo largo del análisis se vayan construyendo las cadenas significantes más coherentes, las más densas, las que adquieren una mayor complejidad» (Martín Arias, 1997, p. 103). Tras la deriva subjetiva, algunos significantes irán perdiendo fuerza, mientras que otros, los más repetidos, los más coherentes con el propio texto, se irán uniendo en cadenas cada vez más consistentes hasta crear un verdadero mapa de cadenas significantes. De esta forma, se contiene la arbitrariedad de la connotación anterior, pues la creación de estas cadenas significantes ha de ser referida a todo el texto. No puede, en ningún caso, tratarse de rasgos aislados o singulares.

Esta fase es también la de la confrontación de esos significantes con otros textos y con lo que Umberto Eco denominó la propia enciclopedia, o «conjunto de discursos que le han configurado, que han dejado huella en su memoria [la del espectador]» (Martín Arias, 1997, p. 192).

Así llegamos a la tercera regla metodológica y tercera fase del análisis, que es la de «reconocer que los significantes, en torno a los cuales se entrecruzan más y más cadenas, se van constituyendo como núcleos en los que el texto se polariza» (Martín Arias, 1997, p. 107). Este núcleo, esta roca dura, es la que finalmente da sentido al texto, en tanto todos los significantes señalan y apuntan hacia ese lugar.²² El autor aclara que no es un punto en el que se explique el texto –pues el texto artístico no tiene una explicación científica y objetiva, como tal–, pero sí un núcleo que da sentido a todo lo anterior. Para Martín Arias, este es el momento de «la afrontación de lo real del texto» (p. 197), en tanto es un punto de resistencia en el

²² Según Martín Arias, este núcleo duro es similar al nódulo de los sueños. Para Freud (2006d), el sentido del sueño se encuentra en las ideas esenciales del contenido latente, un complejo de ideas y recuerdos que guarda fuertes relaciones de asociación y superdeterminación con respecto a los significantes más importantes del contenido manifiesto del sueño. Todo el proceso metodológico que estamos describiendo guarda una estrecha relación con este proceso de interpretación de los sueños, así como también con los análisis que Freud realizó de obras de arte, como la de «El “Moisés” de Miguel Ángel» (2007). En dicho análisis, Freud, en lugar de partir de la obra en su conjunto, se fija en los pequeños detalles que pasan en principio desapercibidos. Realiza entonces una deconstrucción de la obra, identificando los significantes más densos –los cabellos de la barba enganchados entre el dedo, la mirada forzada hacia la izquierda, la posición medio caída de las tablas– y contrastando sus ideas iniciales con las de otros autores, con su propia teoría y con la obra misma, para, a partir de ahí, reconstruir el sentido de la obra en su conjunto.

que la interpretación cesa y en el que, sin embargo, percibimos cierta verdad. Es decir, que la verdad subjetiva del texto se halla ahí, en ese núcleo duro.

Por su parte, Jesús González Requena también formula varios principios inherentes a la metodología de análisis textual. En la entrevista que le realiza Maite Gobantes (2014) en *El texto y el abismo. Diálogos con González Requena* el autor considera fundamental «leer el texto al pie de la letra» (p. 208) o, como expone en sus seminarios *online*, «deletrearlo» en el sentido más estricto, «porque sólo deletreando recuperamos el tiempo mismo de la letra del texto» (2008c). Y ese tiempo de la letra del texto es siempre un tiempo lento –ya en su creación, el guionista o el director se toman, en ocasiones, horas para cada decisión–, por lo que deletrear implica examinar el texto con detenimiento, llegando así al segundo de los principios, el de parsimonia. Estos dos principios se pueden formular, como dice el propio autor, como un enunciado en negativo: «hay que procurar entender el texto lo menos posible y lo más tarde posible. [...] para poder deletrear hay que renunciar a entender» (entrevista en Gobantes, 2014, p. 208).

En este proceso de deletrear el texto de manera detenida es fundamental, dice González Requena, «segmentar el texto en unidades lo más elementales posibles» (entrevista en Gobantes, 2014, p. 212), por lo que volvemos a la cuestión de la descomposición y estructuración previa del texto. Y así, ese aspecto creativo del analista del que hablaban Casetti y Di Chio, se convierte en González Requena en una actitud de experimentación con el propio texto, realizando ejercicios que permitan, por ejemplo, comparar formalmente unos planos con otros, descomponer un plano en sus partes, comparar frases literales o contrastar lo visto con lo oído.

González Requena también considera, como Martín Arias, que los significantes apuntan, finalmente, hacia un punto oscuro en la narración hacia el que todo converge. Sin embargo, él utiliza el término de punto de ignición para referirse a «ese punto donde el texto te afecta, te duele, donde te quema: es el punto donde se puede localizar el fondo experiencial de lo que está en juego» (entrevista en Gobantes, 2014, p. 210).

De modo que, en la investigación que abordamos, se siguen todos estos principios enfocados a realizar un análisis cuyas fases podemos sintetizar finalmente en cuatro:

- 1) Estructurar el texto.
- 2) Deletrear el texto.
- 3) Crear un mapa de cadenas significantes.
- 4) Identificar el núcleo duro.

Es importante aclarar que, dado que el objeto de estudio de esta investigación es la serie de televisión *Ally McBeal* al completo sería una tarea casi imposible analizar todos y cada uno de los planos, de todas las escenas, de todos los episodios, de forma indiscriminada. Por ello se hace necesario, en el marco de esta investigación, realizar una selección de escenas referidas a determinados capítulos. El criterio de la selección viene delimitado por la propia temática de la investigación: el deseo insatisfecho que proclama la protagonista ya en el primer episodio emitido de la serie. Por lo que la investigación parte del análisis de aquellas escenas en las que observamos que se tratan de forma específica o evidente los temas claves de la investigación: el deseo, la infelicidad y la insatisfacción, a los que más tarde añadimos las relaciones familiares y la maternidad.

Sin embargo, la selección última de las escenas que componen la investigación no está determinada desde el inicio, sino que es el propio desarrollo del análisis el que nos hace incorporar escenas nuevas cuando así se requiera, es decir, cuando el propio texto lo reclama. En este punto, podríamos describir nuestra forma de trabajar como una especie de debate con el texto en el que el propio texto, desde otro punto distinto al que inicialmente nos encontramos, pide intervenir –a nuestro favor o en contra– por alusiones.

De cada escena seleccionada se realiza finalmente una segmentación por planos. Técnicamente, resulta imprescindible en esta fase del análisis registrar todas estas escenas mediante la transcripción de los diálogos y las músicas, y mediante la

captura de *frames* de cada uno de los encuadres.²³ De esta forma la inmaterialidad del fluir televisivo pasa a adquirir una materialidad imprescindible para el análisis, pues sólo así se pueden desarrollar de un modo eficaz las tareas de resumir, describir, inventariar o experimentar con los propios recursos de la imagen y el sonido.

Además de las distintas escenas narrativas relativas a diferentes episodios, también consideramos de interés analizar el propio título de la serie, así como la cabecera o secuencia de títulos, por lo que finalmente nuestro análisis se encuentra estructurado en cinco partes:

- 1) El análisis del título de la serie, que es también el nombre de la protagonista: Ally McBeal.
- 2) El análisis de la cabecera de la serie, en tanto elemento recurrente, aunque prestando también atención a las variaciones que sufre a lo largo de las temporadas.
- 3) El análisis de las escenas en que la decepción amorosa es puesta en primer plano, sobre todo a través de la relación de la protagonista con Billy, su amor de la infancia y con el que se abre y cierra la serie.
- 4) El análisis del origen del deseo en el núcleo familiar, centrándonos en las escenas en las que se hace referencia, directa o indirecta, a los padres de la protagonista o en las que éstos comparecen.
- 5) El análisis de las escenas en las que se pone en primer término el tema de la maternidad o paternidad en la serie, en tanto esta cuestión será la desencadenante de la partida de Ally al final de la quinta y última temporada.

²³ Durante una estancia de investigación en la Universidad Complutense de Madrid (abril de 2018) tuvimos conocimiento de la herramienta digital Encuadres, un *software* diseñado y desarrollado por el profesor González Requena, entre otras finalidades, para el desarrollo del análisis de los textos. La plataforma permite segmentar la obra audiovisual, capturar imágenes, transcribir diálogos e identificar instancias narrativas, así como obtener datos cuantitativos del análisis. El conocimiento de la herramienta nos ha servido para realizar un análisis más minucioso de algunos de los episodios, realizando ese ejercicio de deletrear con parsimonia cada una de las imágenes.

2.1.3. La necesidad de enmarcar el análisis en una teoría

Sin embargo, aunque tengamos claro que vamos a realizar un análisis textual, lo cierto es que el análisis textual abarca, como veíamos al principio, un ámbito de estudio extremadamente amplio que comprende orientaciones muy diversas.

Para Casetti y Di Chio (1999), aunque en el análisis textual la atención recae siempre en la naturaleza textual del producto, lo cierto es que se aplican «categorías analíticas, esquemas de lectura y paradigmas tomados de la semiología y de la narratología, pero también de la iconografía y de la lógica formal» (p. 41), utilizando además referencias históricas y teóricas que remiten a la semiótica estructural, la lingüística psicoanalítica, la semiopragmática o el análisis sociotextual de los estudios culturales.

En los mismos términos se manifiesta Creeber (2006), quien considera que bajo la etiqueta de análisis textual se agrupan estudios con perspectivas muy distintas como: semiótica, teoría narrativa, estudios de género, análisis ideológico, psicoanálisis, análisis de contenido, análisis lingüístico y análisis del discurso. A su vez, dice el autor, todas estas aproximaciones se utilizan para esclarecer cuestiones acerca de: feminismo y políticas de género, marxismo, *queer politics*, estudios post-coloniales, estudios culturales o posmodernidad.

Según Creeber, esta gran variedad de perspectivas es una consecuencia directa de lo que se puede considerar los antecedentes del análisis textual. Para el autor, el primer gran analista fue Aristóteles, quien en la *Poética* sentó las bases de la teoría narrativa occidental al poner el énfasis interpretativo en el análisis material de la obra literaria. Sin embargo, las formas contemporáneas de análisis surgieron en la segunda mitad del siglo XX. Para Creeber, las primeras manifestaciones modernas de análisis textual se pueden reconocer en la teoría literaria, cuyo representante más emblemático fue F. R. Leavis, un académico británico que defendía que la crítica literaria se debía encargar sólo de la alta cultura, entendiendo como tal los textos británicos de los autores clásicos. Leavis y sus seguidores fueron criticados en su época por sus excentricidades, por la subjetividad de sus planteamientos y por su

postura elitista que dejaba de lado la cultura popular o de masas que ya se estaba gestando en la época: periódicos, revistas, cine, radio o televisión.

Como continúa Creeber, el análisis textual llevado a cabo por la crítica literaria fue perdiendo fuerza, sobre todo con la llegada en los años 60 y 70 del estructuralismo, que apuesta por un enfoque más riguroso y semi-científico del texto. Los estructuralistas argumentan que todos los textos están compuestos por un complejo sistema de códigos y convenciones, y la labor del analista es descodificarlo.

Los semióticos, herederos de las enseñanzas del lingüista suizo Ferdinand de Saussure y del filósofo estadounidense Charles Sanders Peirce, jugaron un papel muy importante en este proyecto, presentando una metodología que permitiera comprender los textos como un complejo sistema de signos, con su correspondiente significante y significado. Como apunta Creeber, al asumir que todo texto puede ser entendido como un sistema de signos la cuestión de si éstos pertenecen a la alta o baja cultura deja de ser importante para la semiótica, pues cualquier objeto de cultura, sea del tipo que sea, puede ser analizado en los mismos términos, como texto.²⁴ Desaparece entonces la noción de calidad y la de canon. No hay textos buenos o malos, pues lo importante es cómo los textos funcionan y producen significado, de lo que se deriva también el rechazo a crear listas con las características que un texto debe tener para ser considerado bueno.

Otro punto que para Creeber es fundamental con la venida del estructuralismo es el rechazo a la intencionalidad del autor como referente. Para el estructuralismo es muy difícil llegar a saber las intenciones del autor, en primer lugar, porque en la cultura popular se difumina la mayoría de las veces su figura, pero también porque las intenciones del mismo no tienen por qué ser relevantes en la interpretación del texto. A esta corriente de análisis se unen en un primer momento autores como Roland Barthes, Umberto Eco o Lévi-Strauss.

²⁴ Véase, por ejemplo, la obra *Mitologías* de Roland Barthes (1991) en la que se recopilan los análisis mensuales realizados por el autor entre 1954 y 1956 sobre hechos de la actualidad cotidiana, desde el espectáculo del *pressing catch*, hasta una receta de cocina en una revista, pasando por la presentación del nuevo automóvil Citroën de la época. También el escrito de González Requena (2004a) *Una casa es un texto*, es una buena muestra de cómo, incluso un espacio cotidiano puede ser considerado como texto, en tanto objeto material que conforma la subjetividad de quienes lo habitan.

Sin embargo, el estructuralismo fue duramente criticado durante los años 80. Primero porque sus análisis eran a veces demasiado oscuros, y segundo, porque pretendiendo ser «científicos» acabaron creando una «pseudo ciencia» muy rígida en sus conclusiones (Creeber, 2006, p. 28). El post-estructuralismo guiado por Barthes intenta poner remedio a los males del estructuralismo situando en primer plano la pluralidad de significados del texto frente a la interpretación única. Muerto el autor, lo que surge es una multiplicidad de lectores y lecturas. Con el desarrollo del postestructuralismo, se pasa a su vez del tradicional análisis ideológico al análisis del discurso, pues lo importante ya no es tanto encontrar la ideología dominante en el texto como identificar las diferentes prácticas discursivas. Los trabajos de Foucault son representativos de esta tendencia. Sin embargo, es precisamente esta indeterminación de significados, y la consecuente relatividad de los resultados, el aspecto más criticado del post-estructuralismo.

Pero además de la corriente estructuralista, el análisis textual televisivo recibe la influencia de la narratología, sobre todo del formalismo ruso representado por Vladimir Propp. Creeber nos dice que el objetivo fundamental de la teoría narrativa es determinar qué es lo que hace que un fluido continuo de imágenes y palabras llegue a convertirse en una historia. Su origen se localiza de nuevo en la literatura, para pasar más tarde a la teoría filmica y, por último, al medio televisivo. Muy vinculado a la narratología, emergen también los estudios de género, cuyo objetivo es comprender el medio televisivo a través de la categorización de sus productos.

Otra disciplina que, según Creeber, deja huella en el análisis de los textos es el psicoanálisis de Freud y de Lacan, adoptado en realidad, en mayor medida, por los *Film Studies* que por el análisis en televisión. Dos figuras importantes, en este sentido, fueron Metz y Mulvey, el primero más interesado en la aplicación del psicoanálisis y la teoría del inconsciente a los propios textos, y la segunda más centrada en la aplicación del psicoanálisis a los mecanismos de recepción por parte del espectador.

La metodología que, según Creeber, sí ha influido directamente en los estudios sobre televisión y que, para el autor, más se aproxima al análisis textual es el análisis de contenido, el cual «attempts to simply record the amount of times that a certain piece of data is seen on TV» [«pretende simplemente registrar el número de

veces que un determinado dato aparece en televisión»] (2006, p. 32). Este tipo de análisis, al ser cuantitativo, se postula como empírico y más científico que otras formas de análisis; sin embargo, sus detractores critican la poca relevancia de sus resultados e incluso cuestionan su supuesta objetividad, pues la selección de la muestra y de las categorías de análisis ya está orientada hacia un fin mediatizado.

En definitiva, como podemos comprobar, incluso optando por el análisis textual como nuestro método de análisis, nos encontramos ante un panorama complejo e incluso a veces, contradictorio, donde se combinan diferentes tipos de análisis y perspectivas críticas, cada una con sus ventajas e inconvenientes al poner el acento en una u otra cuestión. Se hace necesario, por tanto, concretar en cada trabajo con qué tipo de análisis estamos trabajando y cuáles son las influencias que recibe el análisis en cuestión, tarea que pasamos a desarrollar a continuación.

2.2. La Teoría del Texto

El análisis textual que proponemos en este trabajo toma como referencia básica el libro de Jesús González Requena *Clásico, Manierista, Postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood* (2006), en el que el autor realiza un análisis textual de tres obras cinematográficas para desarrollar luego toda una extensa Teoría del Relato, que sirve de base para este trabajo.²⁵

Para nuestra investigación nos vamos a centrar en los capítulos del libro titulados «Relato y Deseo» y «Relato y Edipo», en los cuales el autor trabaja al mismo tiempo con dos métodos de análisis distintos, la narrativa y el psicoanálisis, que proporcionan al autor los conceptos y las estructuras con las que enfrentarse al texto. Así pues, por una parte, el estudio de Vladimir Propp *Morfología del cuento* (1981) brinda a González Requena las bases de las funciones narratológicas,

²⁵ La metodología que utilizamos ha sido extensamente desarrollada por el catedrático Jesús González Requena a lo largo de toda su trayectoria. Tanto la Teoría del Texto como la Teoría del Relato que este autor desarrolla, son seguidas y trabajadas desde la Asociación Cultural Trama&Fondo, una asociación internacional que cuenta con una publicación periódica, la revista *Trama&Fondo*, y una editorial, desde donde diversos analistas y profesores universitarios profundizan en este método de trabajo.

mientras que, por otra parte, la obra freudiana, en concreto la teoría del Edipo, funciona como base de la concepción psicoanalítica del texto.²⁶

Narratología y psicoanálisis quedan, de este modo, unidas bajo un mismo fin: comprender la realidad de las pasiones humanas a través de un texto. Como explica Begoña Siles Ojeda (2010) en «Historias de Filadelfia: de Diosa a mujer», ambas teorías son complementarias, pues la narratología «nos permite estudiar las estructuras organizativas de los textos narrativos y escudriñar el texto de una manera eficaz, pragmática, al nombrar y conceptualizar todos sus significantes»; mientras que el método psicoanalítico «nos permite reflexionar sobre la subjetividad que moviliza todo texto artístico, ver en el texto las pasiones que encierra el alma humana, pasiones como la culpa, la violencia, los celos, los miedos, las manías, las ambiciones» (p. 32-33). La unión de ambos métodos es lo que nos permite, pues, conectar con la parte más profunda del texto para intentar extraer el sentido de aquello que, como sujetos, nos conmueve.

También el escritor Juan José Millás defiende de este modo la aportación crucial del psicoanálisis al relato en el prólogo al libro de Teodora Liébana *El cine en el diván. El lado oscuro de los héroes de cine*:

La realidad, leída a la luz del psicoanálisis, cuyo objeto de estudio es esa geografía inmaterial, adquiere significados nuevos y estimulantes, incluso cuando no se está de acuerdo con ellos. [...] el psicoanálisis proporciona una mirada que altera la percepción de nuestros actos como la Ley de la Relatividad alteró la percepción que teníamos sobre el universo.

[...] Entonces comprendemos la afirmación que hacíamos al principio de que el relato constituye una forma de conocimiento que no puede ser sustituida por ningún otro discurso. De ahí que Freud se acercara al mito clásico y a la literatura en general no para preguntarse si la ficción estaba de acuerdo con la verdad teórica. «La verdadera cuestión –en sus propias palabras– es saber si la teoría resiste ante la obra literaria» (Liébana, 2003, pp. 11 y 13).

²⁶ Aunque González Requena desarrolla de un modo muy particular la relación entre narrativa y psicoanálisis, la unión entre estas dos disciplinas a la hora de analizar textos cinematográficos comenzó a usarse inicialmente por autores como Christian Metz y también Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis. Por otra parte, autoras como Laura Mulvey o Mary Ann Doane relacionan en sus estudios, cine, psicoanálisis y teoría feminista.

Aquí no se trata de acercarse, como hizo Freud, a los mitos clásicos ni a los textos literarios, y tampoco se van a analizar textos cinematográficos. De lo que se trata es de intentar acercarse al texto por excelencia en nuestro tiempo: el televisivo y, concretamente, la ficción televisiva seriada.

Así pues, la Teoría del Relato de González Requena será el pilar básico de nuestro análisis, pero antes de adentrarnos en esta teoría es necesario fijar algunos de los puntos clave de una teoría precedente del mismo autor, la Teoría del Texto, desarrollada extensamente a lo largo de toda su trayectoria investigadora.

2.2.1. El texto

El primer concepto fundamental en la Teoría del Texto es la propia consideración de texto, definido por Jesús González Requena (1996) en su artículo «El texto: tres registros y una dimensión» como «el ámbito de la experiencia del lenguaje en la que el sujeto se conforma» (p. 9). Según esta definición, el texto tiene que ver con el lenguaje. Es por ello que, para definir el concepto de texto, el autor toma como referencia la obra de Saussure. Sin embargo, como el propio González Requena reconoce, lo que diferencia la Teoría del Texto de la semiótica pura encarnada por Saussure es la introducción, en la definición, de dos elementos fundamentales: la experiencia y el sujeto.

Como nos explica el profesor González Requena, para Saussure el estudio del texto se limita al estudio de la lengua, es decir, al estudio de la parte más psicológica –en el sentido de menos material, menos física– del lenguaje. Se elimina, por tanto, la parte que tiene que ver con el habla, es decir, con los usos que los sujetos hacen del lenguaje en su experiencia real. La semiótica, así, se centra en el estudio de la parte más abstracta del lenguaje, dejando de lado los usos reales; podemos decir que se centra, únicamente, en la significación. En cuanto tal, para la semiótica, el elemento fundamental para su estudio es el signo, compuesto por el significante y su correspondiente significado.

Sin embargo, para González Requena, renunciar al estudio del lenguaje utilizado por los sujetos en la experiencia, supone renunciar a poder acceder al sentido. Pues,

más allá de la mera significación de los discursos, los sujetos necesitan del verdadero sentido de los textos. O, dicho de otra forma más cercana a la definición de González Requena, los sujetos se conforman a través de la experiencia de los textos, bien sea como creadores o como receptores de los mismos.

SEMIÓTICA

SIGNIFICANTE → SIGNIFICADO

TEORÍA DEL TEXTO

SIGNIFICANTE + SUJETO + EXPERIENCIA → SIGNIFICADO + SENTIDO

Figura 4. Diferencias básicas entre la semiótica y la Teoría del Texto.

También el profesor Martín Arias (1997) insiste en esta diferencia primordial entre el significado y el sentido: «El primero es aquello que manejan las redes informáticas y comunicacionales, el segundo pertenece, exclusivamente, al campo de la experiencia humana. “Sentido” es flecha, dirección hacia la que apuntan los significantes, pero también sentimiento, emoción» (p. 170).

De manera que la finalidad del análisis textual con el que trabajamos no es tanto extraer los significados conscientes que el texto, a nivel discursivo, entraña, como acceder al verdadero sentido del texto, en un trabajo exhaustivo en el que participan los significantes, pero en el que también queda implicado el sujeto de la experiencia.

2.2.2. Los tres registros del texto

¿Cómo aproximarse entonces al sentido de los textos, a su verdad? Según González Requena (1996) hay que «concebir el texto como un objeto polidimensional, pero teóricamente –epistemológicamente– integrado». Es decir, que, aunque el texto es uno, el sujeto-espectador tiene tres maneras, a la vez, de relacionarse con ese texto. Se trata de tres vías de aproximación, adaptadas de la teoría lacaniana, que el autor identifica como: lo semiótico, lo imaginario y lo real.

El primero de los registros, lo semiótico, es definido por González Requena (1990) en «Las nuevas imágenes, entre lo real y el delirio» como aquello que «tiene que

ver con el funcionamiento de la imagen como discurso, como conjunto de signos articulados que producen sentido y que pueden ser leídos» (p. 127). Es el texto como discurso inteligible, descifrable, «como tejido de significaciones» (González Requena, 1996, p. 13). En definitiva, es el texto lógico con el que trabaja la semiótica y cuya finalidad es transmitir un mensaje lo más nítido posible según el esquema comunicacional más básico de: emisor-mensaje-receptor. Las imágenes que se acercan a este registro son imágenes icónicas, «esencialmente significantes y, por tanto, legibles» (González Requena, 1990, p. 127). Se trata de signos arbitrarios que podemos decodificar fácilmente, siempre que conozcamos el código.

El segundo de los registros, lo imaginario, «tiene que ver con el poder fascinante, seductor, de la imagen en tanto *gestalt* en la que el deseo puede reconocerse» (González Requena, 1990, p. 127). A diferencia de lo semiótico, dice González Requena, lo imaginario no crea significación, sino que se trata de aquella parte del texto que confronta nuestro deseo. Es el texto «como constelación de imagos» (1996, p. 13). Y las imágenes que se acercan a este registro se consideran delirantes, en tanto en ellas «predomina la fascinación visual, la ordenación de las constelaciones visuales en la configuración de una *gestalt* deseable» (1990, p. 127).

Según González Requena (González Requena y Ortiz de Zárate, 2006), se podría pensar que la *imago* es deseable porque mantiene más semejanzas con el objeto que el signo, sin embargo, el autor considera que lo deseable en realidad no es nunca el objeto real, sino la propia imagen: «La mejor prueba de ello se encuentra en esa inevitable decepción que acompaña siempre a la posesión del objeto deseado. Decepción que hace visible el desfase, el desajuste, entre una imagen –la del objeto de deseo– y el objeto empírico susceptible de ser realmente poseído» (p. 16). Así pues, en el registro puramente imaginario, el reverso de la seducción, es siempre la decepción. Por ello, cuando hablamos de lo imaginario, y por tanto del deseo, nos referimos también a la ilusión, al espejismo, a lo ilusorio. Las imágenes pertenecientes a este registro aparecen claramente en el delirio del loco, pero también en el enamoramiento y en la publicidad.

Por último, lo real en el texto tiene que ver con lo radical fotográfico, con la huella independiente de cualquier voluntad significante. Por su absoluta singularidad, lo

real «es siempre gratuito, azaroso, asignificante y, por tanto, no resulta nunca totalmente sometido al orden del discurso y es refractario a todo investimento por el deseo» (González Requena, 1990, p. 127).

En el artículo titulado precisamente «Lo real», González Requena (2010) lo identifica con ese sol cegador al que los esclavos de la caverna platónica no pueden mirar directamente, pues se quemarían: «Ahí está lo real: en esas masas de energía ciega, brutal, que golpean la conciencia y que amenazan constantemente con aniquilarla» (p. 11). Lo real es, por tanto, lo que está más allá de toda significación y de toda *imago*, pues se resiste a ser descifrado en forma de significado y a ser articulado en forma de deseo. Nos dice González Requena: «El texto, finalmente, como textura real» (1996, p. 13), pero también como pulsión, como excitación violenta que agrede a la conciencia desde el interior (2010, p. 12).²⁷

2.2.3. La dimensión simbólica

En el texto «En torno a la quemadura. Teoría del Texto vs. Teoría de la Comunicación», González Requena (2015) expone claramente cómo estos tres registros operan de forma simultánea en todo texto, aunque siempre hay dominancia hacia alguno de los tres ámbitos. En cualquier caso, lo que funciona en todos ellos es el Yo, son textos yoicos: Yo descodifico un mapa, Yo me dejo seducir por un spot, Yo gozo sádicamente con la prensa amarilla por lo que en ella hay de huella de lo real.

Sin embargo, para el autor, lo que funciona ante el texto artístico no es la afirmación del Yo, sino que lo que el arte abre es precisamente la interrogación del Yo. Cuando vuelvo repetidamente a una película o una novela es porque algo ahí me ha interrogado, algo en mí se ha puesto en duda. Ahí es donde, según el autor, está la dimensión del sujeto, y donde nos encontramos con lo que denomina la dimensión simbólica:

²⁷ Según González Requena (1990) en el discurso televisivo predomina un ir y venir entre lo imaginario y lo real, entre lo *hard*, imágenes violentas y pornográficas con las que el espectador goza, y lo *soft*, cuerpos *look* y *light* con los que el espectador se identifica.

Pensar el texto, afrontarlo como espacio de constitución del sujeto, exige pues introducir una cuarta Dimensión: la dimensión del sujeto, de la que depende la articulación simbólica de las otras tres –la imaginaria, la semiótica y la real–. Pues en el texto, junto a su tejido de signos, a su constelación de imagos y a la textura real que impone su resistencia, está el sujeto: sólo hay texto en la medida en que la interrogación del sujeto se ve movilizada ahí, en el juego de esos tres registros.

La Dimensión simbólica es pues la de la interrogación que la palabra introduce en el mundo. Podríamos, pues, definir así el texto como el lugar donde se formula la interrogación por la palabra. Por la palabra que afronta lo real. Es decir: el texto es un espacio simbólico.

Pero esto es poco todavía: el texto es el espacio simbólico. Pues, después de todo, ¿existe otro? (González Requena, 2006, pp. 29-30).

De manera que, atravesando los tres registros del texto –semiótico, imaginario y real–, nos encontramos con una dimensión, la dimensión simbólica, encargada de dar sentido a todo lo anterior.

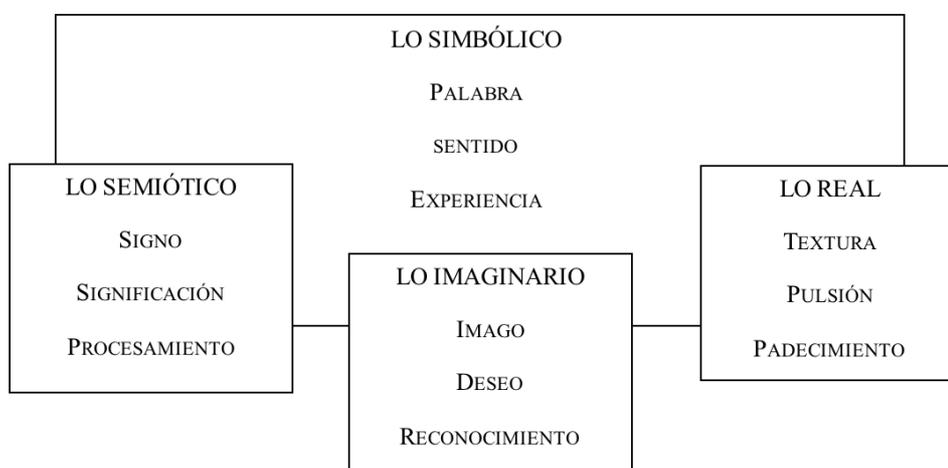


Figura 5. Los tres registros del texto y la dimensión simbólica. Adaptado de González Requena (2006).

Esta dimensión queda identificada como la dimensión de la palabra. Sin embargo, no hay que confundir esta palabra con la palabra semiótica, pues, esta palabra no hace referencia al signo arbitrario dotado de significación. En este caso nos referimos a una palabra que, además de tener significación, tiene sentido, precisamente porque sabe de lo real. Ahora bien, según González Requena (2015),

«esa presencia de lo real, en el texto artístico, cobra la forma de un punto de ignición: de una quemadura que focaliza nuestra mirada y carga de intensidad eléctrica los significantes que la rodean» (p. 141). Lo real comparece en el texto artístico, no como goce siniestro para el espectador, sino como una impresión en el plano emocional que nos interroga mas allá de la pura imagen.

2.3. La Teoría del Relato

Hasta aquí, se han presentado algunos conceptos básicos de la Teoría del Texto, que nos permiten enmarcar el propio concepto de texto con el que trabajamos. Sin embargo, lo que interesa en la presente investigación no es el análisis de un texto cualquiera, sino el de un texto narrativo audiovisual. Para ello hay que dar un paso más y acudir, como adelantábamos, a la Teoría del Relato del mismo autor.

2.3.1. En busca de la verdad subjetiva

En sintonía con lo expuesto respecto a la Teoría del Texto, la Teoría del Relato desarrollada por González Requena considera que la forma de aproximarse a un texto narrativo ha de pasar, necesariamente, por el estudio de la subjetividad humana como una forma de alcanzar cierta verdad en dicho texto. Eso sí, el autor se refiere a una verdad subjetiva, pues para él la verdad y la objetividad son términos diferenciados: «La cuestión de la verdad no se sitúa en el campo de la objetividad –es decir, en el de la correlación entre los signos y la realidad empírica–: el suyo, por el contrario es el campo de la subjetividad: el de la correlación de los actos con las palabras que los prefiguran» (González Requena, 2006, p. 555).

La verdad entonces comparece aquí, no como algo descifrable que se extrae del texto de forma lógica, objetiva, consciente, racional –esa es la verdad de la ciencia y la tecnología–, sino todo lo contrario: para saber sobre la auténtica verdad de los textos hay que adentrarse en el terreno de la subjetividad, es decir, en aquello que atañe verdaderamente a los sujetos. Y lo que atañe a los sujetos, según el autor, no es otra cosa que las palabras y los actos que las acompañan.

Por eso, para González Requena (2006), la verdad es «necesariamente narrativa, pues requiere del tiempo para poder manifestarse» (p. 556). Sólo con el tiempo sabemos si las palabras formuladas van acompañadas de los actos necesarios que esas palabras han de desencadenar. Pero, no sólo del tiempo, sino como dice el autor en «Teoría de la verdad» (2003), requiere también de la enunciación: «Y es que la verdad y la mentira no residen en el enunciado, sino en la enunciación [...], en el sentido del acto [...] del acto que sustenta la palabra que dice» (p. 83).

2.3.2. Tiempo real vs. Tiempo lógico

Así, en este paso que se da desde la verdad objetiva hasta la subjetiva hay que considerar el cambio en la concepción de uno de los elementos fundamentales de todo texto narrativo: el tiempo. Para González Requena (2006), el tiempo narrativo poco o nada tiene que ver con la lógica o la causalidad: «Frente al tiempo lógico, siempre reversible, en el que la significación se despliega [...], el tiempo narrativo, en cambio, convoca al tiempo real: en él no hay reversibilidad alguna, sino despliegue inexorable de acontecimientos en sí mismo irrepetibles» (p. 506).

El tiempo real es un tiempo azaroso, inmanejable, y que en extremo aboca al sujeto a la experiencia de la muerte: «[...] si los hombres construyen narraciones es precisamente para tratar de ceñir y así hacer frente a esa dimensión inexorable de su experiencia que es el tiempo –no lógico sino real– que, como se sabe, aún cuando se tiende a ignorar, está focalizado por el horizonte de la muerte» (p. 502).

Ante esta consideración, el texto narrativo adquiere una categoría superior. Ya no se trata simplemente de una sucesión de acontecimientos presentados de forma causal, sino que esos acontecimientos adquieren plenitud de sentido cuando se ven enmarcados en un tiempo decisivo. Es el paso, como decíamos, de la objetividad a la subjetividad. Frente al tiempo impersonal, objetivo, aparece entonces el tiempo subjetivo, en el que cada acto puede ser fundamental para el sujeto de la narración –y en consecuencia para el espectador–, siempre y cuando se lleve a cabo en el momento oportuno. Dicho de otro modo, sólo en el tiempo real, con la amenaza de la muerte en el horizonte, los actos llevados a cabo por el sujeto de la narración cobran todo su sentido.

2.3.3. Sujeto de deseo

Partiendo del estudio de la subjetividad, el sujeto de la narración no podrá ser nunca más un sujeto lógico. Inscrito como está en ese tiempo irreversible e irrevocable, con la amenaza de la muerte siempre en el horizonte, el sujeto de la narración es un «sujeto de experiencia», o, mejor, dice González Requena (2006), un «sujeto del deseo» (p. 504).

Así pues, lo que moviliza la narración no es un objetivo lógico. De hecho, como nos dice el autor, pocas veces los sujetos de la narración actúan de forma lógica y consecuente. Más bien actúan y se mueven en base a un determinado deseo. Y si, como espectadores, nos anticipamos a sus actos, no es, como decíamos, por la lógica de la causalidad, sino por la identificación con esa estructura de deseo.

Podemos sintetizar entonces que, para la Teoría del Relato, existen tres conceptos fundamentales que guían la aproximación a los textos narrativos y que guiarán también nuestro análisis: la verdad subjetiva, el tiempo real y el sujeto de deseo.

2.3.4. Narración vs. Relato

Hasta ahora hemos hablado sólo de textos narrativos, sin embargo, la teoría en la que estamos basando nuestro trabajo es la Teoría del Relato. ¿Cuál es, pues, la diferencia entre uno y otro concepto: narración y relato?

González Requena (2006) define la narratividad como «un discurso que representa una serie de sucesos ligados por relaciones temporales» (p. 253). Así pues, los dos elementos fundamentales para que se dé la condición de narratividad son los sucesos y el tiempo. Sin embargo, para el autor, el relato va más allá del discurso narrativo y se perfila como «la forma narrativa dotada de suspense –es decir: estructurada por el despliegue del (o de los) deseo(s) de un (o de unos) sujetos–» (p. 253).

El relato, por tanto, aporta esos dos elementos de los que carece la simple narración: el suspense y el deseo del sujeto. El suspense se convierte, entonces, en la condición necesaria para que exista relato. Si no hay suspense estamos ante un texto narrativo. Si hay suspense nos encontramos ante un relato.

Vale la pena, por lo tanto, profundizar un poco más en qué es eso del suspense, dado que es un término que suele llevar a confusión, pues usualmente se identifica el suspense únicamente con la incertidumbre, es decir con la ignorancia sobre qué pasará al final. Sin embargo, para González Requena, el suspense está más del lado de la expectación. Según este autor, no se trata tanto de saber o no saber qué pasará, sino de experimentar el trayecto hasta la resolución del conflicto. Así, el suspense se despliega en una estructura temporal en tres fases:

- 1) Formulación de la expectativa: momento en que emerge el conflicto narrativo.
- 2) Tiempo de suspense: entre la formulación de la expectativa y su resolución.
- 3) Resolución de la expectativa: fin de la incertidumbre y resolución del conflicto.

Esta expectativa, hay que puntualizarlo, afecta tanto al sujeto del relato como al espectador del mismo, que acompaña emocionalmente al sujeto del relato durante ese tiempo de suspense hasta que finalmente se resuelve la expectativa. El sujeto del relato y el sujeto-espectador quedan, entonces, totalmente identificados, tanto en sus deseos movilizados, como en la expectación sobre la desaparición del conflicto. Ambos comparten, podríamos decir, el mismo trayecto experiencial.

Así pues, en la estructura de suspense el énfasis se pone en el tiempo de suspense, en ese periodo de dilatación entre la formulación de la expectativa y su resolución. El tiempo vuelve a aparecer entonces como un elemento de primer orden pues, sólo cuando el conflicto se prolonga en el tiempo, el sujeto es capaz de formular sus expectativas y movilizar así su deseo. Pero, volvemos a la idea anterior, no se trata de un tiempo lógico, sino de un tiempo dinámico, dinamizado por el deseo. Y por ser un tiempo dinámico, energético, es un tiempo cargado de tensión. Una tensión que experimenta el sujeto del relato, pero también como decimos el propio espectador.

2.3.5. Las funciones del relato

Es el momento ahora de desviar la atención hacia Propp, pues los principales términos y figuras con los que trabaja González Requena, a nivel narratológico, provienen de la obra de Propp, *Morfología del cuento* (1981).

Propp, considerado para muchos el padre del estructuralismo (Stam, Burgoyne, y Flitterman-Lewis, 1999), realiza una morfología del cuento maravilloso ruso; es decir, un estudio de las formas o, como especifica más adelante, «una descripción de los cuentos según sus partes constitutivas y las relaciones de estas partes entre ellas y con el conjunto» (Propp, 1981, p. 31).

A partir de un método tremendamente exhaustivo, Propp analiza las partes del cuento y cae en la cuenta de que en realidad en el cuento maravilloso ruso hay mucha variedad de personajes y situaciones, pero un número muy limitado de funciones. Es decir, si examinamos qué hacen los personajes en los cuentos, nos damos cuenta de que en realidad las acciones que realizan son muy pocas y se repiten de manera totalmente fiel de un cuento a otro.

No hay que confundir, sin embargo, función y acción. Tal y como define el autor, la función es «la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga» (Propp, 1981, p. 33). Es decir, que la función se determina sobre la base de las consecuencias de la acción y no por la acción en sí misma. Siguiendo esta idea, una misma acción puede dar paso a funciones distintas según sus consecuencias en la trama –la misma acción de un personaje auxiliar puede, por ejemplo, ayudar o, por el contrario, ser un impedimento para el héroe–. Por lo tanto, es la significación de la acción y no la acción en sí misma lo que da lugar a las diferentes funciones.

Estas funciones son limitadas y son las que van a determinar la estructura del relato. Según Propp, dada una situación inicial, las funciones que se despliegan en el cuento maravilloso, de manera explícita o implícita, son 31.

1) ALEJAMIENTO DE UN MIEMBRO DE LA FAMILIA.	16) COMBATE ENTRE HÉROE Y AGRESOR.
2) PROHIBICIÓN SOBRE EL PROTAGONISTA.	17) MARCA EN EL HÉROE.
3) TRANSGRESIÓN DE LA PROHIBICIÓN.	18) VICTORIA DEL HÉROE.
4) INTERROGATORIO DEL AGRESOR.	19) REPARACIÓN DE LA FECHORÍA O CARENCIA.
5) INFORMACIÓN DEL AGRESOR SOBRE LA VÍCTIMA.	20) LA VUELTA DEL HÉROE.
6) ENGAÑO DEL AGRESOR A LA VÍCTIMA.	21) PERSECUCIÓN DEL HÉROE.
7) COMPLICIDAD DE LA VÍCTIMA.	22) SOCORRO DEL HÉROE.
8) FECHORÍA / CARENCIA.	23) LLEGADA DE INCÓGNITO DEL HÉROE.
9) MEDIACIÓN: SE DIRIGEN AL HÉROE.	24) PRETENSIONES ENGAÑOSAS DEL FALSO HÉROE.
10) PRINCIPIO DE LA ACCIÓN CONTRARIA: EL HÉROE ACTÚA.	25) TAREA DIFÍCIL.
11) PARTIDA DEL HÉROE.	26) TAREA CUMPLIDA.
12) PRIMERA FUNCIÓN DEL DONANTE: PROBAR AL HÉROE.	27) RECONOCIMIENTO DEL HÉROE.
13) REACCIÓN DEL HÉROE.	28) DESCUBRIMIENTO DEL FALSO HÉROE.
14) RECEPCIÓN DEL OBJETO MÁGICO.	29) TRANSFIGURACIÓN DEL HÉROE.
15) DESPLAZAMIENTO DEL HÉROE.	30) CASTIGO AL FALSO HÉROE.
	31) MATRIMONIO DEL HÉROE Y LA PRINCESA.

Figura 6. Las funciones del cuento maravilloso. Adaptado de Propp (1981).

Según Propp, algunas de estas funciones operan siempre como parejas inseparables: a la prohibición le sigue siempre la transgresión, al interrogatorio la obtención de la información, a la persecución del héroe el socorro de alguien. Otras, en cambio, se agrupan en grandes bloques. De este modo, considera las siete primeras funciones como preparatorias del cuento. Por otro lado, desde la fechoría/carencia hasta la reparación de la misma nos encontraríamos con el nudo de la intriga. También se puede considerar que forman un bloque independiente las funciones que van desde la tarea difícil del héroe hasta su recompensa.

Del estudio de todas estas funciones, el autor extrae una serie de conclusiones básicas respecto al cuento maravilloso ruso (Propp, 1981, p. 33-35):

- 1) Las funciones son los elementos constantes y permanentes del cuento, independientemente de qué personajes encarnen esas funciones y cómo se cumplan. Son por ello las partes constitutivas fundamentales del cuento.
- 2) El número de funciones es limitado.
- 3) La sucesión de las funciones es siempre idéntica.
- 4) Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura.

2.3.6. La importancia de la tarea

No vamos por ahora a profundizar en cada una de las funciones, aunque sí que va a recibir una mención especial la tarea, pues el mismo Propp le dedica parte del capítulo en el que trata todas las funciones.

Para Propp, la tarea del héroe es una acción que puede suponer funciones diferentes según sus consecuencias y es labor fundamental del analista saber a qué función se refiere. Así pues, tanto en la función 10, como en la 13, o en la 25, el héroe realiza una tarea. Sin embargo, la primera, la partida del héroe, es una reacción a la llamada del mandatario; la segunda, la reacción del héroe, es una prueba que le llevará hasta el objeto; y la última es la tarea difícil, cuya superación le lleva al matrimonio u otro tipo de reconocimiento. Para diferenciarlas Propp propone lo siguiente:

[...] todas las tareas que vienen seguidas de una búsqueda deben considerarse como elementos del nudo de la intriga (B); todas las tareas cuya consecuencia es la recepción de un objeto mágico serán consideradas como una prueba (D). Todas las demás son las tareas difíciles (M) e implican dos subcategorías: las tareas vinculadas con el matrimonio y las que no lo están (Propp, 1981, p. 76).

Por lo tanto, para saber en qué momento del cuento nos encontramos, no hay que acudir al contenido de la acción en sí misma sino a sus consecuencias. Sólo valorando las consecuencias de la acción, podremos saber su verdadera función.

2.3.7. Reparto de funciones entre personajes

Una vez conocidas las funciones del cuento, Propp agrupa esas funciones según esferas de acción en torno a determinados personajes. Estas esferas de acción implican que no cualquier personaje puede realizar cualquier función, sino que algunas de ellas están restringidas. Las esferas de acción son las siguientes:

- 1) ESFERA DE ACCIÓN DEL AGRESOR: la fechoría (F.8), el combate (F.16) y la persecución (F.21).
- 2) ESFERA DE ACCIÓN DEL DONANTE: probar al héroe (F.12) y proveerle del objeto mágico (F.14) que le ayudará a reparar la fechoría o carencia.

- 3) ESFERA DE ACCIÓN DEL AUXILIAR: ayudar al héroe en el desplazamiento (F.15), en la reparación de la fechoría o carencia (F.19), en la persecución (F.22) y en la transfiguración (F.29).
- 4) ESFERA DE ACCIÓN DE LA PRINCESA Y DE SU PADRE: imposición de una marca (F.17), petición de la tarea difícil (F.25), reconocimiento del héroe (F.27), descubrimiento del falso héroe (F.28), castigo del falso héroe (F.30) y matrimonio (F.31).
- 5) ESFERA DE ACCIÓN DEL MANDATARIO: el envío del héroe (F.9) tras la fechoría del agresor o tras la aparición de la carencia. Es un personaje mediador.
- 6) ESFERA DE ACCIÓN DEL HÉROE: la partida (F.11), la reacción ante las exigencias del donante (F.13) y el matrimonio (F.31). Propp distingue dos tipos de héroes: el héroe-buscador y el héroe-víctima. Ambos parten fuera del núcleo familiar, pero el primero lo hace voluntariamente por distintas motivaciones, mientras que el segundo se comporta como sujeto pasivo arrastrado por las circunstancias.
- 7) ESFERA DE ACCIÓN DEL FALSO-HÉROE: incluye, como el héroe, la partida (F.11) y la reacción ante las exigencias del donante (F.13), pero siempre actúa con pretensiones engañosas (F.24), lo que le priva del matrimonio o de la recompensa.

2.3.8. Estructura del relato

Como hemos visto, Propp reduce su análisis a las acciones y los personajes del cuento maravilloso ruso, sin embargo, las conclusiones a las que llega en su estudio trascienden este objeto y su análisis es utilizado por otros autores aplicándolo a otro tipo de relatos.

González Requena trabaja con la estructura de Propp respecto al cuento maravilloso, pero aplicándola al relato general. Toma de Propp las funciones y personajes principales, para elaborar su propia Teoría del Relato. Una teoría que, como se ha visto anteriormente, tiene que ver con el sujeto, el tiempo, el deseo y con determinados actos que el sujeto debe llevar a cabo.

Todo esto lleva al autor a definir la estructura del relato del siguiente modo:

Podemos concebir la estructura del relato como la articulación de dos estructuras diferenciadas: la estructura de la donación, caracterizada por la relación entre el Destinador que encarna la Ley y destina la Tarea al Sujeto, quien comparece ante ella como su Destinatario, y la estructura de la Carencia, en la que el Sujeto, trata de obtener cierto Objeto del que Carece.

Ambas temporalmente vectorializadas y necesariamente asimétricas, constituyen los dos ejes estructuradores del relato: mientras que la primera de ellas, la estructura de la donación, constituye el eje de la Ley –que se encarna narrativamente en forma de la Tarea que el Destinador otorga al Sujeto–, la segunda constituye el eje de la Carencia –que se encarna, a su vez, en el Objeto que suscita sus ansias de conquista– (González Requena, 2006, p. 519).

De modo que el avance de la acción en el relato no responde, como se entiende desde la teoría cinematográfica clásica, de una causalidad temporal lógica, sino que es el deseo del personaje, unido al cumplimiento o no de la tarea, lo que hace avanzar la acción.

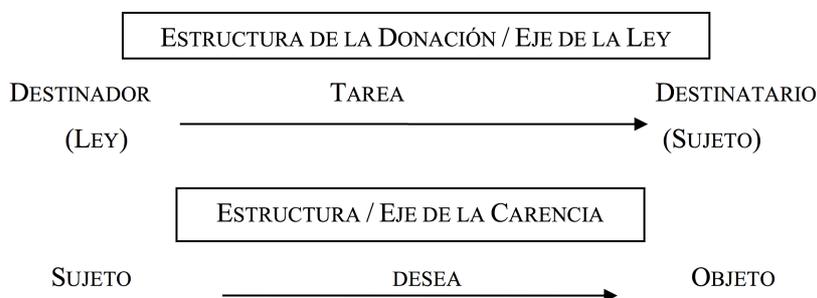


Figura 7. Estructura de la Donación y de la Carencia. Adaptado de González Requena (2006).

En estas estructuras se perciben similitudes evidentes con el estudio de Propp. Así pues, tanto la Carencia como la Donación y la Tarea son términos que aparecían ya en las funciones del cuento; el Héroe es sustituido aquí por una figura más genérica, la del Sujeto; y aunque aparece una figura nueva, la del Destinador, tiene claras referencias con el Donante y el Mandatario. Eso sí, en Propp se trata de funciones que van seguidas una de otras y que intenta agrupar de manera muy

general, mientras que González Requena lo esquematiza, como vemos, en torno a dos ejes.

Es importante anotar que en cada uno de estos ejes podemos encontrar ya el conflicto o combate necesario en todo relato. Así, si el Sujeto decide cumplir con la Tarea encomendada por el Destinador, se ha de encontrar necesariamente con Oponentes u Obstáculos en su camino. Lo mismo ocurre en el eje de la Carencia: el Sujeto del relato habrá de hacer frente a todo aquello que se interponga entre su Objeto de Deseo y él mismo.

De hecho, de la confluencia o cruce de estas dos estructuras también pueden surgir conflictos más complejos. Hay ocasiones en las que cumplir con la Tarea supone sacrificar la obtención del Objeto de Deseo, o al revés, conseguir el Objeto de Deseo es renunciar a cumplir con la Tarea encomendada. En otros casos, sin embargo, sólo si se cumple con la Tarea, podrá el Sujeto acceder al Objeto deseado.

Cabe destacar también cómo los ejes quedan representados como vectores, en nuestro caso con flechas. Ello implica, en primer lugar, que existe una fuerza que moviliza ambas estructuras. Es decir, tanto la búsqueda del Objeto como el cumplimiento de la Tarea, necesitan de un impulso o energía activa para llevarla a cabo. Incluso aunque el sujeto sea un héroe-víctima, como veíamos en Propp, hay un momento en que debe actuar para que el relato se despliegue.

En segundo lugar, los vectores implican también una duración temporal. Desde que se encomienda la Tarea hasta que se cumple, y desde que surge el Deseo por el Objeto hasta que se consigue, ha de pasar irremediamente un tiempo, que es como decíamos anteriormente el tiempo experiencial al que el sujeto ha de hacer frente implicando con ello al sujeto-espectador.

Por último, los vectores indican también una dirección y un sentido, apuntan hacia un determinado lugar. Este sentido hacia el que se dirigen, es precisamente lo que dotará de sentido –también de sentido del gusto– al propio relato.

2.3.9. El relato basado en la carencia

Viendo el esquema básico de las estructuras surge entonces una duda fundamental: ¿son necesarias ambas estructuras para poder hablar propiamente de relato o bastaría con una de ellas? Según González Requena (2006), con base en su propia definición de relato, no serían necesarias ambas estructuras.

Si recordamos, el relato se concebía como una forma particular de narración, dotada de suspense, en la que se movilizaba el deseo de un sujeto. Basándonos en esto, una narración en la que sólo exista el eje de la Carencia, puede funcionar como relato, ya que se moviliza el deseo de un sujeto por alcanzar un objeto y se despliega una estructura temporal en forma de suspense.

Esta estructura es lo que González Requena llama el Modelo 1 de relato, en el que simplemente encontramos un Sujeto que desea alcanzar un Fin y se encuentra en este camino con un Obstáculo que dificulta la consecución. La estructura básica de este modelo es:

$$\text{FIN} \leftarrow \text{SUJETO} / \text{OBSTÁCULO}$$

Si, como dice González Requena, en lugar de un Obstáculo colocamos a un Oponente (O) con su propio deseo, el conflicto narrativo aumenta:

$$\text{FIN (S)} \leftarrow \text{SUJETO} / \text{OPONENTE} \rightarrow \text{FIN (O)}$$

Pero el autor aún considera otra opción interesante y es que el conflicto puede surgir dentro del mismo Sujeto si desea dos fines antagónicos (D1 y D2). Su representación sería entonces la siguiente:

$$\text{FIN (S1D1)} \leftarrow \text{SUJETO1 D1} / \text{SUJETO 1 D2} \rightarrow \text{FIN (S1D2)}$$

Hasta aquí tenemos lo que podemos llamar el modelo simple de relato. En cualquiera de las tres fórmulas encontramos un sujeto que desea conseguir un fin, luchando para ello contra obstáculos, oponentes o contra sí mismo. Relato, por lo tanto, pero un relato basado únicamente en la Carencia.

2.3.10. El relato simbólico

Sin embargo, como apunta González Requena, la presencia de los dos ejes en la narración, el de la Donación y el de la Carencia, es muy frecuente. Elabora, entonces, un segundo modelo de relato que incluye los dos ejes y que da lugar a lo que el autor denomina relato simbólico, para diferenciarlo del anterior.

En este modelo entraría en juego, junto con el eje de la Carencia, el eje de la Donación. Así pues, a las figuras del Sujeto y del Oponente, se une otra figura fundamental, la del Destinador.

Si acudimos al autor de origen, a Propp, vemos que en realidad él no habla nunca de Destinador, aunque sí propone figuras parecidas como son las del mandatario, el donante y el sancionador de la tarea del héroe. González Requena aúna estas tres figuras en una sola, la del Destinador, a la que suma otra función del cuento, la prohibición:

De manera que son cuatro las funciones del Destinador del relato: formular la prohibición, enunciar el mandato, otorgar el objeto mágico y sancionar la victoria. Y en esa misma medida, sería posible ampliar a cuatro la secuencia de las pruebas que el héroe debe afrontar: pues la prueba de la prohibición precedería a las otras tres –la cualificante, la decisiva y la sancionadora (González Requena, 2006, p. 526).

Ya habíamos visto cómo Propp dedicaba una mención especial al tema de la tarea y sus diferentes posibilidades como función. Ahora es González Requena el que hace hincapié en que, para que haya relato simbólico, tanto la Tarea como el Destinador deben estar presentes.

Y ¿por qué relato simbólico? Bueno, si recordamos, en la Teoría del Texto aparecía la dimensión simbólica como aquella que estaba por encima de los otros tres registros del texto –semiótico, imaginario y real– y que introducía la Palabra del sujeto en el Texto. Esa misma Palabra es la que comparece aquí. Al introducir la figura del Destinador, la experiencia del Sujeto de la narración se ve envuelta en una Palabra formulada por el Destinador de cuatro formas distintas: como prohibición, como mandato, como objeto mágico y como sanción. En definitiva, lo que el Destinador dona al Sujeto es fundamentalmente una Palabra.

Por eso mismo el eje de la Donación se configura también como eje de la Ley. Si el Destinador prohíbe, manda, dona y sanciona al sujeto del relato sin esperar nada a cambio es porque está en una dimensión superior que le permite juzgar la acción del héroe:

[...] la preeminencia del Destinatario no es sólo lógica: él estaba ahí antes de que el héroe del relato inicie su andadura; su saber prevalente, ese que le permite formular los términos del contrato que el héroe recibe, es el que establece la andadura de éste. Y si puede sancionar el éxito de esa andadura es porque posee los mimbres –heroicos, añadámoslo desde ahora– que lo capacitan. De manera que no existe reversibilidad alguna entre sus posiciones: el que sanciona no puede ser sancionado; el que juzga lo hace porque se encuentra en una posición necesariamente diferente –y jerárquicamente más elevada– que el juzgado (González Requena, 2006, p. 518).

En definitiva, el Destinador ya ha sido Héroe y sabe lo que éste se juega en cada acto. Esta posición es la que le permite situarse en el Eje de la Ley, marcando el destino del Héroe a lo largo de su recorrido.

Definida entonces la estructura del relato, bien en su versión más sencilla o como relato simbólico, llegamos a las mismas conclusiones a las que llegó Propp respecto al cuento maravilloso: la estructura del relato es siempre la misma, no hay en ella ninguna sorpresa y, sin embargo, retornamos a los relatos una y otra vez. ¿Por qué? Porque «el suspense narrativo nada tiene que ver con la incertidumbre, sino que, por el contrario, es precisamente la certidumbre lo que más intensifica su eficacia»; en definitiva, porque «el espectador reconoce, en el relato –a través del proceso de identificación– su propio deseo» (González Requena, 2006, p. 523).

2.3.11. De la narratología al psicoanálisis. El relato edípico

Ahora bien, para entender tanto la Teoría del Texto como la Teoría del Relato, resulta necesario acudir en este punto a un relato fundamental que explica esta revisión continua e incesante al resto de relatos. Nos referimos al relato edípico. Para González Requena las similitudes entre el complejo de Edipo y la estructura

del relato simbólico que acabamos de definir, en torno al eje de la Ley y de la Carencia, son evidentes:

[...] esos (los términos del relato) son también los términos en los que se despliega el conflicto edípico: pues en su núcleo, tal y como fuera descrito por Freud, se juega la irrupción de la función paterna como soporte de una ley destinada a prohibir la relación, en su origen incestuosa, del niño, sea cual sea su sexo, con la madre y, en esa misma medida, a confrontarle con la pérdida – es decir, con la carencia– de ese primer objeto sobre el que, en el origen, concentrara su pulsión (González Requena, 2006, p. 529).

Previamente al despliegue del complejo de Edipo partimos de una situación inicial ideal en la que el niño vive identificado plenamente con la madre. La madre es todo para el niño: alimento, calor, protección..., pero sobre todo la madre es la *imago* en la que el niño se reconoce. Se desarrolla en este momento una relación dual entre el niño –sea cual sea su sexo biológico– y la madre, en la que ésta comparece no sólo como el objeto absoluto del deseo del primero, sino también como su modelo identificatorio, como el molde mismo en el que el niño se ve y del que obtiene una imagen de sí.

No podemos decir, por lo tanto, todavía, que el niño sea un sujeto autónomo pues la identificación con la madre es total. El niño no tiene conciencia de sí mismo puesto que sólo se reconoce a través de esa imagen materna. Acudiendo a la metáfora del espejo podemos decir que la madre es la imagen que devuelve el espejo en el que el niño se mira. Los dos son uno. Por ello se habla de esta etapa como la etapa narcisista. En palabras de González Requena (2006), «[el niño] se encuentra todavía sumido en la fase del narcisismo primordial y, por eso, la imagen que de sí mismo posee no ha sido todavía diferenciada de la *imago* conformadora que la madre le ofrece» (p. 543).

Sin embargo, esta situación idílica se quiebra ante la presencia de un tercero, el padre, que reclama para sí esa imagen absoluta que el niño cree poseer en exclusiva, y así, «[el] conflicto edípico comienza cuando un tercero aparece rompiendo esa relación inicial: su tarea estriba en introducir la ley cultural –la prohibición del incesto– que pone fin a la relación dual» (González Requena, 2006, p. 530). Tenemos ya, por tanto, el conflicto básico del relato:

FIN (S) ← SUJETO / Oponente → FIN (O) MADRE ← NIÑO / PADRE → MADRE

El padre comparece aquí en su versión más negativa, como Oponente del niño, pues reclama para sí ese Objeto que el niño cree poseer. Nos encontramos, por tanto, ante una estructura de carencia en la que el conflicto se resuelve negativamente para el niño: no podrá poseer a la madre.

Toda esta parte inicial del proceso edípico es fácilmente comparable con la fase preparatoria del cuento, concretamente con las tres primeras funciones: el alejamiento de un miembro de la familia, la prohibición que recae sobre el héroe y la transgresión de esa prohibición. En efecto, la madre debe alejarse del niño, es decir, dirigir su mirada deseante hacia otra dirección, hacia el padre. Por otro lado, el padre es quien pronuncia la prohibición al niño sobre la posesión de la madre. Y, por último, el niño tratará por todos los medios de evitar la pérdida, intentando transgredir la prohibición.

Pero, como hemos dicho, el niño no sale vencedor de este conflicto, sino que está destinado a perder. Para que el proceso edípico se resuelva positivamente ha de renunciar a la madre y dirigir su mirada hacia el lugar al que la madre mira. Examina entonces al padre, realizando un gran descubrimiento: «hay algo que el padre posee y de lo que la madre carece: ello debe ser, por tanto lo que motiva el deseo de la madre» (González Requena, 2006, p. 530).

A partir de este momento el niño es consciente de la diferencia sexual. Por eso el proceso edípico sigue, a partir de este momento, una vía distinta en el niño y en la niña. En cualquier caso, ante esta pérdida y con la llegada de la diferencia sexual, el niño se conforma como sujeto de deseo. Como dice González Requena, antes de la prohibición:

[...] no hay, todavía, sujeto que pueda, como se dice habitual y confusamente acatar la ley, pues el sujeto sólo nacerá de ese acatamiento. No hay tampoco, todavía, un objeto de deseo al que renunciar, pues ningún objeto todavía, ha sido perdido; tan sólo reina esa imago materna con la que –o más exactamente: en la que– el niño se identifica (González Requena, 2006, p. 545).

Así pues, lo que el padre reprime con su prohibición no es, como se suele decir, el deseo del niño, sino que reprime su pulsión incestuosa hacia la madre. Y, sólo cuando esa pulsión es relegada al inconsciente, el niño puede formular sus expectativas en forma de deseo.

En los mismos términos se expresan hoy día otros autores como Massimo Recalcati en *El complejo de Telémaco. Padres e hijos tras el ocaso del progenitor*:

La Ley que sostiene el deseo como la posibilidad de alcanzar Otro goce distinto del mortífero no implica opresión de la vida, sino su posible liberación. ¿No es acaso lo que ocurre en la relación de un hijo con sus padres? Por un lado, el hijo encontrará en ellos la arista inasimilable de lo imposible, del límite, de la Ley en cuanto lo que impide el goce incestuoso de todo, pero por otro lado, gracias precisamente al encuentro con este imposible, éste será un heredero, recibirá el derecho a desear por su cuenta, recibirá la fuerza de la Ley del deseo, la facultad que hace viva la vida (Recalcati, 2014, p. 32-33).

El hijo, entonces, recibe como herencia de los padres precisamente su deseo, surgido de ese encuentro con la Ley que prohíbe la pulsión, el goce incestuoso.

Aun así, a los ojos del niño, el padre cumple hasta el momento, una función negativa y queda resaltado en la estructura del relato como oponente. Por lo tanto, a la función negativa del padre, la de la prohibición, ha de seguirle una función positiva: «constituirse, para el niño varón, en modelo identificatorio –pero de una índole necesariamente diferente a la primera identificación con la imago materna; uno, esta vez, de índole simbólica, pues se trata ahora de una identificación con la ley que encarna» (González Requena, 2006, p. 539).

De este modo, frente a la identificación imaginaria con la madre, se produce ahora una identificación simbólica con el padre, que ya no encarna la figura de Oponente (Eje de la Carencia) sino que se convierte en un verdadero Destinador (Eje de la Ley). Para ello a la prohibición han de seguirle las otras tres funciones que le atañen como Destinador: el mandato, la donación del objeto mágico y la sanción.

2.3.12. El cuento, Edipo y la escena primaria

Es entonces cuando irrumpe en escena un objeto fundamental para que el niño se convierta en sujeto, para que algo le sujete. Es la aparición del cuento maravilloso, como relato que los padres donan al niño. La aparición del cuento coincide en la vida del niño con la aparición del lenguaje, pero coincide también con la aparición de las primeras pesadillas nocturnas, relacionadas con el encuentro angustioso del niño con la escena primaria.

La escena primaria es definida por González Requena (2006), siguiendo el caso expuesto por Freud en «Historia de una neurosis infantil (caso del hombre de los lobos)» (2006c), como «una escena, presente en el inconsciente del sujeto, que tiene por objeto el acto sexual de los padres y en la cual el sujeto se inscribe como quien la contempla» (p. 535). Esta escena es vivida por el sujeto como un momento de especial angustia y violencia. El proceso hacia la configuración de la escena primaria es el siguiente:

Ciertos ruidos asociados a la madre despiertan al niño [...] desde allí, en la distancia, le es dado oír un sonido confuso pero en cuyo núcleo resuenan los gemidos de la madre. [...]

Sus primeros sueños infantiles –aquellos que le restituyen de sus carencias diurnas– se manifiestan ya insuficientes para permitirle seguir conciliando el sueño. Despierta, pues, cargado de angustia [...] Su pulsión le empuja hacia ese dormitorio de donde los gemidos proceden.

Pero cuando llega allí, debe chocar con una puerta cerrada [...] que traza topológicamente la presencia misma de la Ley; la prohibición del acceso al espacio –y al cuerpo– de la madre, con respecto al cual el padre se erige en amo y poseedor.

Y, cuando esa puerta se abre [...] recibe el más incomprensible de los enunciados: que allí no pasa nada, que si se ha despertado ha sido necesariamente porque una pesadilla ha interrumpido su sueño (González Requena, 2006, p. 536).

Es entonces cuando aparece el cuento como aquello que calma al niño de sus primeros temores. El niño no puede quedarse a dormir en la habitación de los padres, sino que ha de volver a su habitación, donde los padres actuarán como

narradores de ese relato, el cuento, que le permitirá volver a conciliar el sueño. A través de estos textos –en los que se ponen en juego, entre otras cosas, la pérdida, la tarea y la búsqueda– es como el niño va poco a poco haciendo frente al complejo de Edipo, pero también a sus primeras pesadillas y temores inconscientes:

[...] el material simbólico de los cuentos maravillosos ofrece al niño el instrumental narrativo que le permite simbolizar la experiencia traumática que para él supone el encuentro con la vida sexual de sus padres. [...] el cuento maravilloso –y por ello, en suma, el relato– no es tan sólo una formación discursiva en la que se manifiestan los conflictos inconscientes del niño, sino antes que ello, y en primer lugar, el instrumento textual que permite la construcción misma del inconsciente como espacio simbólico (González Requena, 2006, p. 537).

En definitiva, se le dona al niño un relato que instaura el sentido en la experiencia angustiada del mundo. Pero no sólo se le ofrece un relato al niño, sino que al mismo tiempo queda formulada también una promesa. El padre, al contar el cuento, «da, al sujeto, un relato y, en tanto lo hace, le otorga una promesa: le promete que hay un relato para él» (González Requena, 2006, p. 546). De este modo, la identificación del niño con la estructura simbólica del cuento y la formulación de la promesa, abre las puertas a un futuro posible en el que poder hacer frente a lo real, a la angustia, al caos.

Siguiendo la terminología de Propp, podemos entonces entender el propio cuento como ese objeto maravilloso que el Destinador ofrece al Sujeto para que haga frente a su Tarea: «el acto mismo de contar el cuento desvela su estatuto de donación: el narrador paterno dona al niño el cuento como el Destinador dona al sujeto la Tarea» (González Requena, 2006, p. 546).

2.3.13. La normalidad psíquica

Hasta aquí se ha descrito el proceso canónico del complejo de Edipo, lo que da lugar a la normalidad psíquica. Sin embargo, aunque en psicoanálisis se utilice la expresión normal, ello no quiere decir, ni mucho menos, que el proceso canónico sea el más frecuente. De hecho, para Freud, «la normalidad psíquica constituía no

la solución común, sino la más difícil. Pero también, por eso mismo, la más valiosa. Pues en ningún caso debía ser concebida como algo natural, sino por el contrario, como la cima de la tarea cultural» (González Requena, 2006, p. 540). Es decir, que la resolución positiva del complejo de Edipo por la que se inaugura la formación del sujeto normal, no es, desde luego, la más frecuente, aunque, eso sí, sirve como horizonte simbólico, como ideal a seguir.

Lo más frecuente, sin embargo, es que el proceso de represión edípico por el cual se conforma el sujeto de deseo, fracase en algún momento, dando lugar a los síntomas neuróticos. Estos síntomas indican que, aunque el proceso ha tenido lugar, la represión ha sido deficitaria, «no ha tenido lugar una simbolización completa del deseo prohibido, como habrá de manifestarse en las dificultades ulteriores que habrán de afectar a la identidad sexual del sujeto, devenida necesariamente problemática» (González Requena, 2006, p. 540).

Frente al síntoma, el símbolo se postula «como formación simbólica correcta» (González Requena, 2006, p. 541). Alejándonos del campo de las patologías psíquicas, el símbolo lo podemos encontrar en el análisis de los mitos y de las obras de arte, «espacios [...] accesibles, emocional y simbólicamente eficaces, para la gran mayoría de los individuos» (González Requena, 2006, p. 541). Entre estos relatos simbólicos o míticos, González Requena incluye, tanto por su origen común como por su estructura, la tragedia de la Grecia clásica, el cuento maravilloso y el cine clásico de Hollywood, relatos, todos ellos, basados, como decíamos, en la estructura edípica freudiana.

En nuestro caso, en el ámbito de esta investigación, consideramos a la serie de televisión *Ally McBeal*, no como un relato simbólico tal y como lo concibe González Requena, pero sí como un relato sintomático de algunos de los malestares que aquejan a la sociedad occidental del siglo XXI, y así emprendemos el análisis de la serie con el objetivo de comprender, como decíamos en la introducción, cuál es el deseo de la protagonista, lo que nos llevará irremediabilmente a conectar el deseo con la presencia, o no, de una tarea, atravesando el texto en sus tres registros.