

ALLY McBEAL: ENTRE LA LEY Y EL DESEO

Un análisis textual del capítulo Piloto

Carolina Hermida-Bellot, Universidad CEU Cardenal Herrera, España

Palabras clave: *Ally McBeal*; ley; deseo; mujer; televisión; análisis textual; insatisfacción

JUSTIFICACIÓN DE LA PROPUESTA

Antes de comenzar con el análisis del capítulo Piloto de la serie de televisión *Ally McBeal* (David E. Kelley, FOX: 1997-2002) tenemos que hacernos tres preguntas. En primer lugar ¿por qué *Ally McBeal*? Para quienes no la conozcan, la serie, del creador David E. Kelley, se emitió por primera vez en Estados Unidos, en la cadena Fox, entre 1997 y 2002. 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, formada por 112 capítulos de alrededor de 45 minutos de duración cada uno, consiguió alcanzar los puestos más altos en los rankings de audiencias tanto en su país de origen, Estados Unidos, como en otros países de todo el mundo. Además, fue nominada a un total de 34 premios Emmy, de los que logró siete, entre ellos el de Mejor Serie de Comedia en 1999. 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.

Sin embargo, *Ally McBeal* no sólo fue una serie aclamada por la crítica y el público, sino que fue también una serie polémica. Mientras algunos sectores encumbraron a la protagonista como representante del nuevo postfeminismo, otros criticaron duramente el tipo de mujer que Ally representaba a las puertas del siglo XXI. La autora Elisabeth Kauffer Busch, en el artículo “*Ally McBeal to Desperate Housewives: A Brief History of the Postfeminist Heroine*”, es, quizá, quien mejor ha profundizado en estas cuestiones, mostrando claramente la ambivalencia de la heroína postfeminista:

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”. (Kauffer Busch, 2009, 89).

Una muestra de la polémica desatada en el entorno social y mediático la encontramos en el caso de la revista *Time*. El 29 de junio de 1998, apareció en la portada de esta famosa revista el rostro de Ally McBeal (Calista

Flockhart), junto al de tres 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 –personaje de ficción, no lo olvidemos– aparecía en color y sobre la pregunta: “Is Feminism Dead?”. En el interior de la revista, Ginia Bellafante escribía un duro artículo contra la serie.

Sin adentrarnos en la polémica, lo cierto es que la serie, situada en los albores de la Tercera Edad de Oro de la ficción televisiva norteamericana (Cascajosa Virino, 2005), viene a inaugurar, desde nuestro punto de vista, todo un conjunto de series posmodernas, protagonizadas por mujeres, en las que las cuestiones de género o de sexo, vinculadas a la mujer o a la feminidad, se convierten en el eje central. Así, más tarde, aparecerán series como *Sex and the City* (Darren Star, HBO: 1998-2004) o *Desperate Housewives* (Marc Cherry, ABC: 2004-2012), a las que les siguen otras más recientes como *Girls* (Lena Dunham, HBO: 2012-) o, precisamente, la última creación de David E. Kelley, la miniserie *Big Little Lies* (David E. Kelley, HBO: 2017).

La segunda pregunta que tenemos que hacernos es ¿por qué el capítulo *Piloto*? Para responderla, retomamos una cita de Miguel Ángel Huerta, quien, al analizar la serie de televisión *Six Feet Under* (Alan Ball, HBO: 2001-2005), dice lo siguiente respecto al piloto:

[...] persigue un fin por encima de cualquier otro: captar cuanto antes el interés del espectador y familiarizarlo con el universo dramático y formal propuesto siendo, al mismo tiempo, lo más singular posible. El tono de la serie, su armazón argumental, sus personajes principales y su apariencia visual deben quedar vívidamente delimitados cuanto antes para expandirse de forma coherente a partir de entonces. (Huerta Floriano, 2007, 88).

El capítulo piloto es, según el autor, la semilla que germinará, con el tiempo, en un árbol, que es la serie en su conjunto, por eso en el piloto se han de asentar claramente las bases estilísticas y narrativas, que ramificarán a lo largo de los capítulos posteriores.

Finalmente, la tercera pregunta que nos hacemos es ¿por qué centrar el análisis en la ley y el deseo? En primer lugar, porque son los dos hilos argumentales de la serie, pues todas las tramas giran en torno a la vida profesional y personal de Ally –las primeras son tramas episódicas, mientras que las segundas son tramas de bloque de episodios–, por lo tanto, entre su trabajo como abogada y su vida amorosa, o, lo que es lo mismo, entre la ley y el deseo.

Pero, además, porque hemos basado nuestro análisis en la Teoría del Relato desarrollada por el Catedrático Jesús González Requena a lo largo de los últimos años y expuesta de forma sistemática en la obra *Clásico, Manierista, Postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood* (2006). En ella, el autor trabaja al mismo tiempo con dos métodos de análisis distintos, la narrativa y el psicoanálisis, que proporcionan los conceptos y las estructuras con las que enfrentarse al texto. Así pues, por una parte, la obra de Propp, *Morfología del cuento* (1981), brinda a González Requena las bases de las funciones narratológicas, mientras que, por otra parte, la obra freudiana, en concreto la teoría del Edipo, funciona como base de la concepción psicoanalítica del texto.

González requena estructura los relatos en torno a dos grandes ejes o estructuras:

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. (González Requena, 2006, 519).

Figura 1. Estructuración del relato: Eje de la Ley y Eje de la Carencia.



Fuente: Adaptado de González Requena, 2006.

Es importante anotar que, en cada uno de estos ejes, temporalmente vectorializados, podemos encontrar el conflicto 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.

La hipótesis que nosotros planteamos es que en la serie de televisión *Ally McBeal*, el Sujeto del relato se encuentra anclado en una estructura de Carencia. A pesar de sus aspiraciones amorosas, lo cierto es que Ally, al modo histérico, pospone indefinidamente la consecución del Objeto, para hacer del Deseo el motor de su vida. En este sentido, no existe en la serie una Ley simbólica capaz de poner límite a ese Deseo de la protagonista.

Evidentemente, al tratarse de una serie de abogados, la ley está presente, pero siempre como ley jurídica, referente de las tramas laborales, que sólo adquieren relevancia en tanto están relacionadas con los asuntos íntimos. La prueba de ello la encontramos en el arranque de la serie. A pesar de que *Ally McBeal* es una serie de abogados, la escena de apertura nos habla de una ruptura, de una carencia.

“NO SÉ MUY BIEN CÓMO EMPEZÓ TODO”: EL ORIGEN DEL DESEO

En la primera imagen de la escena de apertura del capítulo *Piloto*, Ally aparece en plano medio, inmóvil, tras un gran ventanal. El encuadre en escala de plano medio favorece ya desde el inicio la identificación y el acercamiento del espectador a la protagonista. No realiza ninguna acción, salvo mirar. Una mirada que dirige a un espacio en *off*, fuera de campo, alejado de la mirada del espectador.

Mientras, suena la primera estrofa de la canción *Neighbourhood: Here's a photo I've been looking for. It's a picture of the boy next door*. Tanto la imagen como la canción, se centran en la misma acción: mirar. Una mirada que, como descubrimos de inmediato a través de la voz en *over* de la protagonista, se dirige al pasado. Las primeras palabras de Ally, que emergen de sus pensamientos son: *I'm not sure how it all started*.

Entran entonces, por encadenado, varias escenas de la infancia y de la juventud relacionadas con su primer amor, mientras seguimos escuchando su voz intentando encontrar respuesta a la pregunta del principio, cómo empezó todo:

Oh, it was because I smelled his bottom. It wasn't that stupid. We saw dogs did it. That's how they knew for sure... No, we didn't even smell anything. It was the kiss. It was too... so... I actually felt my whole body tingle. Maybe it was when our tongues touched... No, no, it was that first kiss. Wich was so soft... his lower lip barely touching my top lip. That was magic. The first time wasn't. I pinched a nerve in my neck. (#1x01: Pilot, James Frawley, Fox: 1997).

Como vemos, Ally localiza el origen de su relación en la infancia, concretamente, en el primer beso infantil. Un beso que aparece dos veces en el recuerdo y que nos traslada de lleno al registro de lo Imaginario, definido por González Requena como aquello que “tiene que ver con el poder fascinante, seductor, de la imagen en tanto *gestalt* en la que el deseo puede reconocerse” (González Requena, 1990, 127).

Figura 2. El recuerdo del primer beso.



Fuente: *Ally McBeal* (#1x01: Pilot, James Frawley, Fox: 1997)

Por ello, tanto el discurso de Ally como la planificación de la escena privilegiada, no tanto el beso real, que, queda siempre en sombra y en el que apenas hubo, dice ella, contacto físico; como esa mirada deseante, mostrada en plano detalle, que el beso desencadena y que lo convierte en un momento, dice la protagonista, mágico.

El problema es que, como dice Luis Martín Arias en *El cine como experiencia estética*, “lo imaginario por sí sólo es un registro insuficiente y quebradizo” (Martín Arias, 1997, 81) pues tarde o temprano se ha de hacer frente a lo Real, al cuerpo del otro, a la diferencia. En la relación amorosa, este trayecto desde lo Imaginario hasta lo Real es el trayecto desde las miradas fascinadas/fascinantes de los enamorados, hasta el encuentro sexual con el amado/amante.

Así nos lo relata también Ally en esa escena de recuerdos. Por ello pasamos del beso inocente y mágico de la infancia a una relación sexual que es representada de nuevo en la oscuridad, donde las figuras de los amantes se confunden en una masa negra, informe y desenfocada, y cuya consecuencia no es precisamente, la magia, sino una tortícolis. A diferencia del beso imaginario, en el que la protagonista reconoce su verdadero deseo, no hay nada en esa primera relación sexual que la vincule emocionalmente con el otro.

En el capítulo *Piloto*, el sexo con Billy sólo resulta placentero cuando no es real, cuando es evocado en las fantasías de la protagonista, como ocurre más adelante, cuando se reencuentra con Billy en su nuevo bufete y éste le ofrece tomar un café con el que Ally fantasea. La escena oscura y desenfocada del coche es sustituida, entonces, por una escena luminosa, de colores saturados, en la que Ally se deja poseer por Billy.

Figura 3. El encuentro sexual con Billy.



Fuente: *Ally McBeal* (#1x01: *Pilot*, James Frawley, Fox: 1997).

Volvamos, sin embargo, a la escena inicial. Pues después de localizar el origen de su relación con Billy en ese primer beso mágico, llega el momento del final, el de la ruptura. Los recuerdos continúan, pero esta vez para mostrarnos cómo termina todo: *If we could've just stayed broken up... But I just had to follow him to law school. I... I didn't even want to be a lawyer. I just... Maybe I studied too hard. No, no, it wasn't me, it was him. He's the one who transferred to Michigan.*

Ally duda sobre quién es el culpable de la ruptura y, en principio parece que opta por señalar a Billy. Sin embargo, cuando Ally se percata de que él

pone su carrera por encima de su relación, también ella realiza su elección: *Well, I choose the law too. But I choose Boston.*

Ambos, por tanto, deciden apostar por el Derecho y en esto Ally hace suya la consigna feminista de dar prioridad a la carrera profesional frente a los roles tradicionales femeninos de esposa y madre. Sin embargo, esta decisión que, como decimos, puede ser leída desde un punto de vista feminista, puede ser también entendida como acto de heroísmo histórico. Fe Lacruz define este heroísmo como una postura de rebeldía –también, en cierto modo, de orgullo, de soberbia– que deja ver la estructura psíquica del sujeto histórico que “consiste en hacer de la privación su ética” (Lacruz, 1998, 12). El sujeto histórico no puede aceptar la falta –la castración– y recurre por ello a la renuncia, de la que obtiene, como diría Lacan, un cierto *plus* de goce.

Es lo mismo que les ocurre a algunas heroínas cinematográficas como Escarlata, de *Gone With The Wind* (Victor Fleming, 1939), o Julie, de *Jezebel* (William Wyler, 1938), analizadas por Eva Parrondo Coppel (1996); o a la Diana de *El perro del Hortelano* (Pilar Miró: 1996), analizada por Begoña Siles Ojeda (2006). Estas tres mujeres sostienen su deseo como insatisfecho, hasta el punto de no controlar cuándo han ido demasiado lejos en su rechazo a los hombres.

En nuestro caso, dado que Ally no puede aceptar que él no la elija, se priva de su objeto –Billy– y acepta la insatisfacción –quedarse en Boston sin él–, lo que la convierte, dice ella al final de la escena, en *víctima de sus propias decisiones*, asumiendo, en último término, la culpabilidad de la ruptura. Sin embargo, su renuncia a Billy no supone una renuncia al Deseo en sí, que sigue vivo en el recuerdo del primer beso infantil.

De este modo, la escena inicial de la serie nos sitúa de lleno en una estructura de Carencia. Ally todavía desea a Billy, aquel joven que apostó por su carrera en otra ciudad y al que ella dejó marchar. Y aunque es un conflicto del pasado, se actualiza con la frase final de la protagonista en la secuencia, que actúa a modo de promesa narrativa: *...and I'm just starting*. Nada de la ley se ha planteado en esta introducción –salvo el detalle de que Ally estudió Derecho por seguir a Billy, algo que por cierto será desmentido más adelante– y ninguna tarea, ni personal ni laboral, ha sido encomendada. De hecho, las referencias a las cuestiones laborales no las encontramos hasta más adelante.

SATISFACCIÓN EN EL TERRENO LABORAL

¿Cómo plantea la serie la vida laboral en este primer episodio? El primer caso judicial que Ally lleva entre manos es el de su propio despido. Ally se ve acosada por Billings, uno de los socios fundadores del bufete donde trabaja. Al confesarlo al otro socio, el Sr. Lyne, Ally se lleva la sorpresa de que acaban despidiéndola a ella, pues al bufete le sale más rentable hacer frente a su demanda de despido que a la de Billings, quien alega padecer un desorden obsesivo compulsivo por tocar culos.

Ally decide demandarlos para recuperar su dignidad. Este despido y el encuentro casual con Richard Fish, un antiguo amigo de la Facultad, hacen

que Ally entre a trabajar en el bufete Cage&Fish, donde, casualidades del destino, también trabaja Billy, su antiguo y gran amor. Según Richard, Billy es el mejor abogado, dentro de la firma, en cuestiones civiles, así que recomienda a Ally que acepte a Billy como su *hombre*. Ally asume el mandato de Richard y acepta a Billy como abogado, consiguiendo, finalmente, vencer a su anterior jefe en su demanda de despido improcedente, recuperando así su dignidad.

El segundo caso judicial al que tiene que hacer frente es el de la revista *Man Made*. Ally actúa como defensora de la revista, que ha sido acusada de difamación por vender una historia de sexo entre un sacerdote y una monja. Al principio las cosas no van bien para Ally en los tribunales, así que Billy se ofrece a ayudarla. Sin embargo, Ally rechaza vehementemente su ayuda y consigue, finalmente, vencer sola el caso.

Este rechazo de la ayuda masculina en el terreno laboral, se puede entender de nuevo como una respuesta feminista, pero también como parte de la rebeldía histórica, pues en realidad, como se sabrá más adelante, su rechazo a la asistencia de Billy no es más que una reacción personal contra él, quien, ante Georgia, su mujer, ha reducido toda su relación pasada a *un par de citas*.

En el desarrollo de este caso es cuando descubrimos que en realidad Ally se hizo abogada por seguir los pasos de su padre, a quien veía de niña en los tribunales, y cuyo recuerdo le da seguridad: *I always get nervous walking in, but when I take my feet, I'm fine. My father's a lawyer. I spent a lot of time sitting in the courtroom watching him. Listening to him. Studying him.*

Figura 4. Recuerdo paterno.



Fuente: *Ally McBeal* (#1x01: *Pilot*, James Frawley, Fox: 1997).

La presencia del padre en el capítulo piloto, aunque breve, resulta muy significativa, pues el padre tendrá un papel fundamental a partir de la tercera temporada a la hora de entender la configuración del deseo de la protagonista en el origen, en el ámbito familiar. Por ahora su presencia, se limita a servir como modelo para Ally en el terreno laboral.

Por último, Ally y Billy intervienen en unas reuniones con la compañía Air National por un asunto de impuestos. A pesar de la inseguridad de Ally durante la reunión, finalmente su intervención resulta decisiva para convencer a la compañía de los beneficios de convertirse en clientes del bufete. La reunión laboral es también una oportunidad para mostrar la admiración que Ally siente por Billy, no sólo como abogado, sino también como posible pareja.

De modo que, al final del capítulo *Piloto*, Ally celebra, junto a Richard y Billy, 3 éxitos laborales, y en todos ellos lo laboral se mezcla, de un modo u otro, con lo personal. Esta es una característica constante a lo largo de toda la serie, así como el hecho de que la mayoría de los casos se centren en

temas polémicos relacionados con el amor o la sexualidad. En este sentido es muy representativo el primer caso de la serie, el de Ally contra Billings, pues cumple con estos dos requisitos: es un caso que implica personalmente a Ally, en tanto ella es la víctima y, por tanto, la demandante, y que además deriva de una situación de acoso laboral.

INSATISFACCIÓN EN EL TERRENO EMOCIONAL

¿Qué ocurre mientras con su vida personal? Como ya hemos adelantado, Ally y Billy se reencuentran en el bufete, por primera vez después de su ruptura. Los dos intentan aparentar normalidad haciendo ver a Richard que, aunque fueran pareja en el pasado, pueden trabajar juntos. Sin embargo, tras el reencuentro, Ally necesita refugiarse en el lavabo y mirarse en el espejo del baño unisex para recomponerse.

El espejo es un objeto fundamental a lo largo de toda la serie. Kathleen Kelly Baum en su artículo “Courting Desire and the (Al)lure of David E. Kelley’s Ally McBeal” (2002), dice que este espejo funciona como una pantalla en la cual los personajes, sobre todo los más excéntricos, son capaces de ver cómo sus deseos se proyectan al exterior, mostrándose también al espectador.

En este caso lo que vemos como espectadores no es tanto una proyección de su deseo como una proyección del profundo impacto que le ha causado el reencuentro con Billy. Así, tras la reflexión en over de la protagonista: *This is not a big deal. It’s okay. It’s not a tragedy. It’s just a funny bounce of the ball, that’s all*, una gran bola de hierro cae del cielo y aplasta a Ally contra el suelo produciendo un gran estruendo.

Figura 5. Primera visualización.



Fuente: *Ally McBeal* (#1x01: *Pilot*, James Frawley, Fox: 1997).

El color de las imágenes es demasiado saturado, las formas son simples y todo transcurre en apenas tres segundos. Como espectadores, sabemos que, evidentemente, este suceso no pertenece a la realidad de la narración. Se trata de la primera visualización de la serie, que refleja la sensación que le ha producido a Ally el encuentro con Billy, un encuentro que, literalmente, la aplasta.

Estas representaciones son uno de los elementos de mayor éxito de la serie y, de hecho, en el capítulo *Piloto* encontramos varias de ellas. Se trata de breves escenas que representan de forma literal impresiones de la protagonista (Smith, 2007), a lo que habría que sumar, conforme avanza la serie, la representación de fantasías, recuerdos, sueños y, más tarde, verdaderas alucinaciones, como las del bebé bailarín o Al Green. Podemos decir que en *Ally McBeal*, la enunciación se pone al servicio de la subjetividad de Ally para mostrar en tono cómico su deseos y emociones.

Retomando la relación con Billy, el conflicto se desencadena, no tanto cuando descubre que tienen que trabajar juntos, después de su ruptura, como cuando Billy le confiesa que está casado.

Figura 6. Proyección del deseo de los personajes en los fondos escenográficos.



Fuente: *Ally McBeal* (#1x01: *Pilot*, James Frawley, Fox: 1997).

La confesión se produce en una escena que se desarrolla en el despacho de Billy. La realización es sencilla, típicamente televisiva, mediante la utilización de la técnica del plano master y el plano-contraplano. Sin embargo, es interesante destacar la importancia que adquieren los fondos escenográficos para enfatizar la postura de cada personaje

Billy se sitúa delante del ventanal del despacho, tras el cual se puede contemplar la fachada de un típico edificio de oficinas de la ciudad de Boston. El tono es gris, apagado. Las formas rectas. Todo nos sitúa del lado de la neutralidad, de la racionalidad, del mundo laboral. Por el contrario, Ally se ha colocado justo delante de un cuadro con tonos cálidos, saturados, intensos. Se trata de una pintura abstracta que bien podría significar el fuego, la pasión que la protagonista lleva en su interior.

El diálogo es igual de interesante. Ally le pregunta: *So, you're seeing anybody?* A lo que Billy contesta: *Actually... I'm married.* Ally intenta disimular su decepción: *Oh. How wonderful.* Pero Billy es consciente del impacto de sus palabras: *Does that change your feelings about working here?* Curiosamente, Ally responde con otra pregunta: *Do you have kids?* Como si la cuestión de la paternidad –que será el factor definitivo en la resolución de la serie– fuera en realidad la que determina si para Ally es factible o no seguir trabajando junto a Billy.

Y, de hecho, así ocurre. Dado que la respuesta es no, Billy no tiene hijos, Ally continúa trabajando en Cage&Fish y no duda en situarse, a partir de este momento, y durante prácticamente las tres primeras temporadas, en medio de la relación entre Billy y Georgia. Se conforma entonces un triángulo amoroso que, entre otras cosas, propicia el desarrollo, a lo largo de toda la serie, de una relación ambivalente entre Ally y Georgia. Una relación que se mueve entre la amistad y la rivalidad, entre la admiración y el rechazo. Lo que nos lleva de nuevo a la postura de la mujer histérica. Respecto a esta cuestión, Parrondo-Coppel dice:

La histérica, según Jaques Allain Miller, desea a un hombre que desea a Otra Mujer (estructura edípica o triangular) 'con la intención' de vislumbrar el significado de 'ser mujer' para el deseo del hombre. Si el hombre que la histérica desea, desea a Otra Mujer es porque esa Otra Mujer tiene la clave de lo que Es Ser Mujer. Por tanto, parece que la histérica está muy interesada por 'el enigma de la feminidad' (¿qué significa ser mujer?), pero sólo se ve capaz de resolverlo a través de identificarse con el deseo de un hombre hacia Otra Mujer. Por ello la histérica buscará repetir (podríamos incluso decir que hace esfuerzos inhumanos por repetir) esta estructura triangular, 'a costa de ignorar su propio deseo' y de renunciar a satisfacerlo. (Parrondo-Coppel, 1997, 1006, 7)

Así pues, Georgia se va a convertir a partir de ahora en el referente femenino que Ally intenta seguir, pues si Billy la desea a ella es que ella, Georgia, sabe sobre la feminidad. Y todo ello pasa de nuevo, por la renuncia, no al objeto, sino a la satisfacción del deseo.

Con ello llegamos a la escena final del capítulo *Piloto*. Después de tres éxitos laborales y un gran fracaso sentimental, Ally camina sola, por la noche, de vuelta a casa. Suena de nuevo *Neighbourhood*, la misma canción que oíamos en el arranque del episodio y, de nuevo, los recuerdos inundan la mente de Ally. Vemos imágenes de su idílica relación con Billy que no hacen más que constatar la idea de González Requena de que "lo deseable nunca es realmente el objeto –es decir: nunca lo es el objeto real–, sino su imagen. [...] lo que se desean son imágenes que no tienen equivalente en lo real: imágenes, pocas veces es tan oportuna la redundancia, imaginarias." (González Requena, 1990, 126)

La abundancia de imágenes del pasado durante todo el capítulo, no hace entonces más que confirmar que Ally sólo es capaz de amar en la distancia, pues sólo en la distancia se moviliza el deseo. De ahí su pensamiento final, que oímos de nuevo mediante la utilización de una voz en over, y que manifiesta de forma explícita la cuestión de la insatisfacción: *The real truth is, I probably don't want to be happy or content. Because, then what? I actually like the quest, the search. That's the fun. The more lost you are, the more you have to look forward too. What do you know? I'm having a great time and I don't even know it.*

CONCLUSIONES

Como conclusión, podemos decir, respecto al Eje de la Ley, que Ally ha recibido a lo largo del capítulo tres tareas que ha cumplido exitosamente: ganar a Billings en los tribunales, evitar el secuestro de la revista *Man Made* y conseguir que la compañía Air National se convierta en nuevo cliente del bufete. En todas ellas Richard ha actuado como Destinator-Mandatario, y tanto Richard como Billy han sido sus principales aliados frente a los oponentes. Las tres tareas son tareas laborales que, por tanto, se vinculan con una ley jurídica, objetiva.

En cuanto al Eje de la Carencia, Ally consigue restaurar su dignidad como mujer al vencer a Billings en los tribunales. No consigue, sin embargo, recuperar a Billy, su gran amor de la infancia, que ahora está casado con Georgia.

Sin embargo, este deseo no satisfecho, no parece ser un problema para la protagonista, pues, como ella misma afirma en la frase final del capítulo, lo que Ally realmente desea no es tanto alcanzar un objeto, como seguir indefinidamente deseando. Y aquí es donde radica el verdadero interés del personaje pues en cuanto al amor se refiere, la verdadera oponente de Ally no es Georgia, ni otras mujeres, sino ella misma, en tanto convierte a la insatisfacción en un ideal.

Por todo ello es imposible concebir el capítulo como un relato simbólico, pues no hay ninguna Ley, en el sentido requeniano del término, que ponga límites al deseo insatisfecho con el que Ally, en último término, goza. Por el contrario, la ley que opera en *Ally McBeal* es una ley que favorece el despliegue del deseo de la protagonista.

La única figura que parece encarnar cierta Ley simbólica es el padre. Conforme avance la serie, el padre, aunque aparezca sólo en momentos muy puntuales, se convertirá en una figura crucial en tanto modelo de la Ley, pero también en tanto objeto de deseo, del que Billy no será más que un endeble sustituto.

REFERENCIAS

- Baum, K. K. (2002). Courting Desire and the (Al)lure of David E. Kelley's *Ally McBeal*. *CLCWEB: Comparative Literature & Culture*, 4(1). DOI:10.7771/1481-4374.1143 <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol4/iss1/4>
- Cascajosa Virino, C. (2005). *Prime time: las mejores series de televisión americanas: de "C.S.I." a "Los Soprano"*. Madrid: Calamar.
- González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- (1990). Las nuevas imágenes, entre lo real y el delirio. *Archivos De La Filmoteca*, 6, 126-129.
- Kaufer Busch, E. (2009). *Ally McBeal to Desperate Housewives: A Brief History of the Postfeminist Heroine*. *Perspectives on Political Science*, 38(2), 87-98.
- Lacruz, F. (1998). El goce en la histeria. *IV Jornadas Gallegas De Psicoanálisis: El Porvenir Del Discurso Histórico (Documentos De Trabajo)*. Vigo. 11-14.
- Martín Arias, L. (1997). *El cine como experiencia estética*. Valladolid: Caja España.
- Parrondo-Coppel, E. (1996). *Feminidad y Mascarada en "Lo que el viento se llevó" y "Jezebel"*. Valencia: Episteme.
- Propp, V. (1981). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Siles Ojeda, B. (2006). *La Mirada de la Mujer y la Mujer Mirada: en torno al Cine de Pilar Miró*. Bilbao: Univ. País Vasco.
- Smith, G. M. (2007). *Beautiful TV: The Art and Argument of Ally McBeal*. Austin: University of Texas Press.