

La dominación simbólica sigue siendo cosa de hombres. Análisis de la supremacía masculina en *Breaking Bad*, *Hijos de la Anarquía* y *The Walking Dead*.

DELICIA AGUADO PELÁEZ

Investigadora Predoctoral de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

deliciaaguado@gmail.com

Resumen:

La televisión es una de las instituciones socializadoras que toma parte activa en la construcción simbólica de la realidad a través de sus informaciones y ficciones. Precisamente estas últimas están viviendo un momento de esplendor en la llamada *Tercera Edad de Oro*. Una etapa que arranca con la propia entrada en el siglo XXI y, por tanto, que nace marcada por la atmósfera Post-11S. Así, este nuevo escenario se considera de gran interés para el estudio de la representación de los personajes femeninos. Especialmente, para conocer si se (re)producen espacios de vulnerabilidad en los que se refuerce su posición subsidiaria. Es decir, bajo el paraguas de la teoría crítica feminista, analizar las lógicas de dominación patriarcales en tres grandes éxitos comerciales como son *Breaking Bad*, *Hijos de la Anarquía* y *The Walking Dead*.

Nota biográfica:

Licenciada en Periodismo y en C. Políticas y de la Administración por la UPV/EHU. Actualmente desarrolla su tesis doctoral titulada "Impacto del Post-11S en la ficción norteamericana. Análisis de *Perdidos* y otras series de la Tercera Edad Dorada". Sus líneas de investigación versan sobre animación infantil, estudios culturales, feminismo, influencias del terrorismo en la cultura popular y narrativas transmedia.

Palabras clave:

11S; Espacio público; Ficción; Televisión; Violencia simbólica.

1. Introducción

El 11 de Septiembre se abre una profunda brecha en la historia reciente. El impacto de aquellos atentados en suelo de la potencia americana se va a sentir en el terreno cultural, económico, político y social de buena parte del mundo. De hecho, sus grietas van a contribuir a encumbrar el ya de por sí potente sistema sexo-género. Pues, además de indagar sobre el autor material de los hechos, los medios de comunicación comienzan a buscar el origen de la vulnerabilidad de su patria. Y definitivamente la encuentran, como explica Susan Faludi (2009: 267): “El vigor de la nación se ha desinflado por influencia de las mujeres”. En su ensayo *La Pesadilla Terrorista*, la autora analiza la reacción de unos *mass media* que abogan por recuperar el modelo familiar de los años cincuenta. Y, con ello, el *boom* hacia los arquetipos duales del *western* donde se acentúa esa masculinidad ligada al héroe protector de la patria, frente a la femineidad victimaria reclusa en el hogar.

En otras palabras, esta reacción mediática enfatiza la distribución simbólica de espacios que somete a las mujeres a los hombres dentro de un sistema supuestamente universal, igualitario e individualista (Pateman, 1995). Esa construcción antagónica y jerarquizada se divide en dos grandes esferas en la que, como explica Amaia Pérez Orozco (2006: 238), “una de ellas, visible, integra la economía monetizada, la que mueve dinero, la que se sitúa en ese ámbito de lo público y que está conformada por el sector público estatal y el privado mercantil”. Y que es ocupada por los varones. Confrontada a una “invisible, [que] es toda aquella dimensión no monetizada, asociada al ámbito de lo privado y en la que se localiza lo que durante largo tiempo se ha denominado trabajo doméstico”. Que es la asignada a las mujeres.

De esta forma, este estudio se centra en analizar si los medios de comunicación, a través de sus ficciones, consolidan este mecanismo dual entre lo femenino y lo masculino en el actual patriarcado del consentimiento del que nos habla Alicia Puleo (2005). Este sistema de dominación que conmuta la coerción directa por un control sutil basado en mecanismos de dominación simbólica señalados por el sociólogo Pierre Bourdieu (2000). Pues, como señala Alicia Miyares (2003: 57),

Las mujeres están expuestas a la coacción de la división sexual del trabajo, a la coacción reproductiva, a la coacción salarial, a la coacción del mercado, a la coacción empresarial. Pero sobre las mujeres pesan también las coacciones normativas y culturales [...]. La libertad de las

mujeres se ve constreñida por un déficit en los recursos y por un superávit de necesidad, moral y costumbres.

Una investigación que se centra en esos productos culturales estadounidenses que están viviendo un momento de esplendor ligado a su calidad y su capacidad de innovación que ya es conocido como la *Tercera Edad Dorada de la Televisión* (Cascajosa, 2007; Tous, 2010). Unas series que están muy ligadas a su contexto, especialmente al Post 11S, incorporando aspectos de la actualidad en la narración (Dixon, 2004; Frezza, 2009). Es decir, se configuran fundamentales para el estudio de esa construcción simbólica generizada en la actualidad. Y es que, aunque las mujeres irrumpen cada vez más fuerte con dramas como *American Horror Story* (FX, 2011-), *Érase una vez* (Once Upon a time, ABC, 2011-) o la historia carcelaria de *Orange Is The New Black* (Netflix, 2013-), lo cierto es que aún hay una tendencia a que los hombres dominen las producciones. En palabras de M^a Isabel Menéndez (2008: 22), los recientes estudios demuestran que es "hegemónico un discurso que consolida la dicotomía y jerarquía entre sexos, que relega a las mujeres a un protagonismo marginal, que recoge básicamente los estereotipos de género más conservadores y que mantiene la secular invisibilización de las mujeres entendidas como agentes de cambio, autónomas e independientes.

En consecuencia, el estudio se va a centrar en tres dramas que han tenido una buena acogida tanto por la audiencia como por la crítica como son *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013), *Hijos de la Anarquía* (*Sons of Anarchy*, FX, 2008-2014) y *The Walking Dead* (AMC, 2010-). Tres producciones que, de algún modo, están ligadas al género del Oeste. Y, por lo tanto, son interesantes para reflexionar sobre quiénes son los personajes que son ligados a la esfera pública, y quiénes a la privada con el fin de averiguar si el patrón planteado por Faludi queda reflejado en las mismas. Es decir, ¿retorna aquel viril espíritu del *western*?

2. Metodología

Esta investigación fija su objetivo en el estudio de la representación de las relaciones de poder generizadas en las ficciones televisivas norteamericanas en un contexto marcado por el Post-11S. Para ello, se parte de la hipótesis general que afirma que estas producciones reproducen la atribución simbólica de espacios propia del sistema sexo-género a través de los estereotipos y los roles asignados a los personajes.

Para ello, se hace uso de las técnicas del Análisis de Contenido Cualitativo. Se toman como unidades de análisis los 218 episodios de los tres dramas que centran el estudio. Siendo 62 capítulos parte de las cinco temporadas de *Breaking Bad*; 89 de las seis de *Hijos de la Anarquía*; y 67 de las cinco emitidas hasta la fecha de *The Walking Dead*. El estudio se centra en el análisis de los protagonistas esenciales de la serie que son, en los tres casos, varones: Walter White (Bryan Cranston), Jackson Nathaniel 'Jax' Teller (Charlie Hunnam) y Rick Grimes (Andrew Lincoln). Debido al peso en la trama de sus relaciones y su interés en la presente investigación también se pone el foco en la construcción de sus compañeras: Skyler White (Anna Gunn), Tara Knowles (Maggie Siff) y Lori Grimes (Sarah Wayne Callies). Un análisis que se complementa con una visión general de la dicotomía público/privada a nivel general atendiendo a otros personajes secundarios. Dado a sus peculiaridades, esta parte va a tener especial interés en *The Walking Dead*, pues se ha considerado necesario ampliar el estudio a otras mujeres de la trama para poder conocer la evolución del sistema en una sociedad postapocalíptica.

Con este fin, la investigación se centra en la construcción de los personajes. Para ello, se crea establece una metodología de análisis centrada en conocer el perfil general de los protagonistas¹, así como de sus características físicas², psicológicas³ y también de sus habilidades innatas o adquiridas⁴. Para pasar a observar los roles que unos y otros ocupan tanto en sus relaciones personales, grupales, así como en lo laboral. Siempre teniendo en cuenta su relación con la atribución de espacios bajo la dicotomía público/privado⁵.

¹ Clase social, edad, estado civil, orientación sexual, procedencia, profesión, religión.

² Atributos físicos: Acicalado/Descuidado; Ágil/Torpe; Alto/Bajo; Atlético/Débil; Atractivo/Antiestético; Esbelto/Corpulento; Escultural/Enclenque;; Joven/Viejo; Sano/Enfermizo; Sin/Con adicciones; Sin/Con discapacidades; Voluptuoso/Casto.

³ Atributos psicológicos: Afectividad -para medirla se utilizan indicadores como la capacidad de altruismo, comprensión, cuidados, instinto, emotividad, sacrificio-; Capacidad de acción -(auto)estimación, independencia, iniciativa, participación, reivindicación-; Ética -cinismo, honestidad, no vicios, moralidad, optimismo, trivialidad, sin necesidad de redención-; Flexibilidad -adaptabilidad, igualitarismo, dialogo, humanitarismo, pacifismo, respeto, transigencia-; Inteligencia -entendida también como emocional: autocrítica, creatividad, curiosidad, empatía, observación, persuasión, picardía, positividad-; sujeto de acción, trabajo, valor-; Racionalidad -autonomía, cordura, escepticismo, frialdad, lógica, realismo-; Sociabilidad -accesibilidad, afabilidad, alegría, extrovertido, modales, valoración -.

⁴ Artes y letras; Atléticas; Caza y rastreo; Ciencia; Cuidados; Estrategia bélica; Generales; Manejo de armas; Medicinales; Ocio; Oratoria; Religión y magia; Sector primario; Sexuales; Técnicas; Trabajo en equipo.

⁵ Teniendo en cuenta la atribución de las particularidades de la esfera Privada vs Pública. Así, Aislamiento vs Fraternidad; Amor, sexo vs frialdad; Cuidados vs Fuerza; Dependencia vs Independencia; Emotividad vs Racionalidad; Homogeneidad vs Igualdad; Naturaleza vs Cultura; Parcialidad vs Imparcialidad; Pasividad vs Actividad. Y los consecuentes roles laborales: Trabajo doméstico vs Economía, Política...; Reproducción vs Producción; Falta de reconocimiento vs Reconocimiento.

3. Análisis

A partir de aquí se va a pasar a estudiar cada una de las series anteriormente citadas. Por último, y antes de continuar, advertir que, a lo largo de este texto, se van a realizar importantes desvelamientos de la trama. Queda aquí la alerta *spoiler*.

3.1 Breaking Bad: El vaquero que quiso ser *El Malo*

La AMC sorprende con la biografía de Walter White, un brillante químico especializado en cristalografía que, tras una serie de decisiones, se desvía de una prometedora carrera. Su futuro va a estar ligado a cierta estrechez de capital que hace que necesite combinar dos trabajos para los que está claramente híper-cualificado: profesor de química en un instituto de Albuquerque y un empleo en una empresa de lavado de coches. Algo necesario para sacar adelante la economía familiar, que incluye a una esposa embarazada y a un hijo con parálisis cerebral. De hecho, estas preocupaciones se van a agravar considerablemente al descubrir que, a sus cincuenta años, padece cáncer de pulmón en un estado avanzado. Así las cosas, la historia de Vince Gilligan da un vuelco cuando Walter asiste a una redada con su cuñado Hank Schrader (Dean Norris), policía de la *Administración para el Control de Drogas* (siglas en inglés, DEA). En ella, reconoce a Jesse Pinkman (Aaron Paul), un ex-alumno que se gana la vida como cocinero menor de metanfetamina. Una casualidad que lleva al protagonista a plantear al joven una alianza: aunar conocimientos para introducirse en el mundo de los narcóticos. En definitiva, el punto de partida de uno de los mayores capos de la droga en el sur de los EE.UU. que va a ser conocido bajo el pseudónimo de Heisenberg.

La historia de Walter es la historia de la transformación. Ese *volviéndose malo* que reza el propio nombre de la serie. Pues el químico va a adentrarse en el mundo de la droga amparado en la necesidad de dejar cubierta a su familia, pero va a continuar por una mezcla de adrenalina, ego y placer. Todo ello, en realidad, no corresponde ni con la fama ni con los beneficios directos de su actividad ilegal, sino con algo más reflexivo. El químico va a liberarse de todos los corsés sociales que amarran su yo más profundo y que lo condenaban a una vida mediocre; los que reprimían su masculinidad.

En efecto, Walter encaja desde el inicio en el papel el sujeto político normativo androcéntrico -varón, blanco, clase media, en edad productiva, heterosexual, occidental, sin discapacidades- (Amorós, 1985; Miyares, 2003; Pateman, 1995; Young, 2000).

Pero, aún así, se aleja totalmente de ese arquetipo vaquero como ese tipo duro que encaja con el patrón *hardboiled*⁶. En realidad, es todo lo contrario: un padre de familia correcto y modoso, distanciado de la acción así como de la violencia. Un hombre que soporta las viriles burlas de su cuñado, siempre presumiendo -y exagerando- de trabajar en un campo de acción. Es decir, responde más a esa feminización generalizada que se critica tras el 11S. Pero no va a ser siempre así.

En su periplo como narco se va a ver inmerso en una espiral de dinero, mentiras, muerte... y, con ello, se va a sentir poderoso, productivo y reconocido. Un proceso en el que va ahondando en los clichés de la masculinidad normativa. Así, de un Walter afectivo, altruista, cuidador y sacrificado pasa a un Heisenberg caprichoso, cruel, despreocupado, cerebral e indócil. De ser adaptable, dialogante, humanitario, igualitario, manso, pacifista y respetuoso evoluciona hacia un ser agresivo, beligerante, estricto, implacable, posesivo y tirano. Y, sobre todo, pierde su ética y desarrolla una profunda moral gris -deshonesto, maquiavélico, pesimista y trascendental-. Una escalada que se complementa con una gran inteligencia y un cierto aire de locura que lo convierte en un ejemplo paradigmático del arquetipo *hardboiled*. Toda una historia de detectives y gánsteres en la que Walter va a ir asumiendo el papel de villano.

Este cambio lo sobrellevan todos los que lo rodean, con especial mención a su esposa, Skyler White. Esta mujer encaja también con el arquetipo femenino tradicional: es afectiva, inteligente, ética, flexible y sociable. Además, se dedica al cuidado de su familia y de su hogar. Embarazada, compagina sus labores con ciertas actividades, como escribir relatos cortos o subastar algunos objetos a través de Internet. En definitiva, este personaje vive su cotidianidad atada al espacio privado, donde el rol de cuidados y reproductivo se compatibiliza con actividades que aportan algún ingreso extra a la economía doméstica pero sin ser, en ningún caso, centrales. Este cometido va a cambiar, en cierta medida, a lo largo de la serie.

De ahí que, cuando Walter enferma, va a recuperar su antiguo empleo de contable para poder hacer frente a la difícil situación familiar. Sin entrar en detalle, cabe señalar que esta decisión la lleva a vivir una aventura con su jefe y también a ayudar a maquillar la contabilidad de la pequeña empresa. A largo plazo, estos actos van a

⁶ Subgénero de la novela negra con gran cantidad de sexo y violencia, el término evoluciona a referirse al perfil de su protagonista, marcado por su contexto. Aquí se hace referencia a ese personaje anclado en el estereotipo de tipo duro, construido a través de la frialdad, la habilidad para la violencia y la moral gris.

interponerse en los planes de su marido y, con ello, perder una gran suma de dinero. Es decir, su salto hacia la productividad se plantea como una experiencia negativa. Esto es, una suma de errores que acentúan el hecho de que está inmiscuyéndose en un espacio que no le corresponde. Algo que Celia Amorós (1985: 250) achaca a las lógicas compartidas de capitalismo y patriarcado:

“La división sexual del trabajo la margina de la producción y define su lugar limitándola al ámbito de la reproducción. De este modo, su aparición en la esfera de producción reviste un carácter marginal, de asomo, que se plasma en la sobreexplotación, o en la asignación de puestos de trabajo definidos por la provisionalidad, al estar “como de paso”, la excepcionalidad –la mujer es aquí la suplente por excelencia-, o por la extrapolación de los roles domésticos en la vida social”.

Toda esta excepcionalidad se reafirma en el momento que Skyler acepta entrar en el mundo de su esposo. La decisión la toma cuando descubre que Hank no puede costearse su tratamiento médico. Es entonces cuando elige utilizar el patrimonio obtenido con el narcotráfico para ayudar a su cuñado, afirmando que proviene de apuestas ilegales. Una vez dentro del juego, va ocuparse del blanqueo de dinero negro proveniente de las drogas y, con ello, va a descubrir el ambiente de violencia en el que se mueve su cónyuge. Finalmente, no va a poder soportar la presión y se va a sumir en una depresión que la va a hacer actuar de forma errática e irracional. Para simplificar, frente al reconocimiento y la satisfacción de Walter, la desesperación de Skyler.

De hecho, hay un momento clave en el derrumbe del personaje: cuando comprende que realmente su pareja está disfrutando de su condición de capo. Aunque por falta de espacio no se van a hacer referencias a diálogos en el presente texto, cabe destacar una conversación que simboliza todo este proceso (406 *Cornered*):

- SKYLER: Walt, please, let's both of us stop trying to justify this whole thing and admit you're in danger.
- WALTER: Who are you talking to right now? Who is it you think you see? Do you know how much I make a year? I mean, even if I told you, you wouldn't believe it. Do you know what would happen if I suddenly decided to stop going into work? A business big enough that it could be listed on the NASDAQ goes belly up. Disappears! It ceases to exist without me. No, you clearly don't know who you're talking to, so let me clue you in. I am not in danger, Skyler. I am the danger. A guy opens his door and gets shot and you think that of me? No. I am the one who knocks!

La transformación de Walter en Heisenberg, es decir, en un vaquero del siglo XXI, va a significar el punto y final del contacto con los suyos, que llegan a temer al propio cabeza de familia. Así, la protagonista llega a afirmar: "Someone has to protect this family from the man who protects this family" (406 *Cornered*). Pues, dentro del miedo propio de las ficciones tras el 11S, "en este caso son Skyler y el resto de la familia de White los que descubrirán aterrados que el mal ha conseguido filtrarse de forma subrepticia hasta el corazón de su hogar" (Errasti, 2014: 22).

En líneas generales, *Breaking Bad* es absorbida por la profundidad del personaje de Walter, sólo dejando espacio a la evolución de su relación, entre lo fraterno y lo paterno, con Jesse. El resto del elenco gira en torno a ellos pero siempre con un claro sesgo sexo-género. Así, los hombres acompañan a los *cocineros* en el espacio público ayudando a que la trama avance a través de la acción. Cabe señalar que existen dos grandes arquetipos. Por un lado, el más cercano al *hardboiled*: los que destacan por su frialdad, su falta de ética, su inteligencia y su razón, con una vida sazonada por la violencia y, habitualmente, algún que otro vicio. En definitiva, tipos duros que suelen jugar la baza de antagonistas o villanos y que ponen en jaque la autoridad de los protagonistas. Son, normalmente, los capos de la droga, matones o policías. Por otro lado, se da otro patrón construido igualmente desde la normatividad masculina pero desde un perfil más bajo. En general, aliados o subalternos que ayudan, de una u otra forma, a los dos vaqueros, y que cumplen un rol más cómico. Pueden encontrarse papeles como camellos menores o abogados.

Sin embargo, además de Skyler, tan sólo destacan cinco personajes femeninos. Tres de ellas -Marie Schrader (Betsy Brandt), Jane Margolis (Krysten Ritter) y Andrea Cantillo (Emily Rios)- son pareja de los personajes principales y es habitual verlas en roles domésticos o reproductivos. Además, es usual que su presencia se utilice para modelar o enfatizar el comportamiento psicológico de sus compañeros. Baste de ejemplo, una depresión -como Hank tratando de forma despectiva a Marie tras un accidente en el que queda inmovilizado-; a la inhumanidad -como un Walter dejando morir a Jane porque la entiende como mala influencia para su compañero-; o a la necesidad de redención -como un Jesse ayudando económicamente y de forma desinteresada a Andrea y a su hijo-.

Si bien es cierto que dos mujeres están más ligadas a la esfera pública también hay que detallar de qué forma lo están. La primera es Wendy (Julia Minesci), una prostituta drogadicta cuya aparición, aunque anecdótica, sirve de ayuda en diversas ocasiones a los protagonistas, con cierto toque humorístico. La segunda es Lydia Roarte-Quayle (Laura Fraser), una ejecutiva que decide sumarse al negocio de la droga. En pocas palabras, es la figura más ligada al poder pero también la construida como una parodia de la *femme fatale*. Es decir, con ansias de poder, que no duda en manipular sexualmente si lo necesita, pero, a la par, cobarde, errática e inepta, totalmente fuera de lugar y que acaba sufriendo la venganza de Walter. En general, un modelo que, como explica David Caldevilla (2010: 76), es una constante en las ficciones televisivas:

Puesto que los núcleos familiares quedan representados en la mayoría de ocasiones de acuerdo al estándar de familia nuclear estadounidense (padre, madre y dos hijos como mínimo) y la iniciativa conforma una cualidad intrínseca de los personajes masculinos, una mujer con iniciativa parece suponer una amenaza para el hombre de la casa. Por tanto, la iniciativa, en general, tiende a eliminarse de los personajes femeninos, ya que suele verse con recelo en la sociedad, y viceversa: se retroalimenta esta situación con las tramas habituales, dado que todas las representaciones sociales, o bien evitan a las mujeres con iniciativa o bien la acentúan de sobremanera, cargando su actitud con connotaciones negativas.

3.2 Hijos de la Anarquía: Vaqueros a lomos de una moto

El drama de Kurt Sutter narra las aventuras de una fraternidad de moteros en el imaginario pueblo de Charming. Bajo el pretexto de alejar la delincuencia y las drogas de su localidad, los *hermanos* desarrollan una red de alianzas en la que se entremezclan actividades legales -taller mecánico- y, sobre todo, ilegales -como sobornos o el tráfico de armas-. Todo ello en un ambiente marcado por la corrupción y la violencia en el que entran en el juego actores tan diferentes como bandas, carteles de droga, organizaciones armadas, policía o políticos. Así las cosas, la historia se inicia cuando Jax Teller, vicepresidente de *Sons of Anarchy Motorcycle Club, Redwood Original* (SAMCRO), encuentra el manuscrito de su fallecido padre en el que se relatan sus anhelos de apostar por una nueva vía pacífica alejada de la criminalidad. Una lectura que despierta en el joven unos deseos de cambio para su club que nunca parecen materializarse.

De esta manera, la serie pone el foco en un mundo de hombres donde la normatividad masculina se insufla hasta el extremo. Los *hermanos* son tipos duros cuya vida se puede resumir con las palabras alcohol, armas, asesinatos, drogas, fiestas,

intrigas, motos, peleas, prostitución y sexo. Una fraternidad jerarquizada donde cada miembro se va ganando su posición y sus medallas en base a su compromiso con los suyos, que se traduce en insignias para el chaleco distintivo de la banda. Obviamente, la organización está únicamente orientada a varones pero entonces ¿qué papel cumplen las mujeres en SAMCRO?

Dentro de esta gran familia, los personajes femeninos tienen un rol muy específico ligado a una categoría de poder según cómo y con qué componente se relacionen. Así, las parejas formales son las llamadas *old lady*. Su jerarquía va de la mano de su compañero, así, la de mayor escalafón es la consorte del presidente, llamada *Queen*. Aunque son ajenas a las decisiones de la cuadrilla, se destaca constantemente su valía para dotar de estabilidad al club, especialmente en torno al mundo de los cuidados y a su rol reproductivo. Y es que no sólo atienden las necesidades de sus compañeros e hijos sino de todos los hombres y mujeres del club. En el siguiente nivel, se encuentran las *mamas* o *sweetbutts*, chicas disponibles para satisfacer las necesidades sexuales de los hermanos a cambio de protección y de, tal vez en el futuro, terminar siendo una de las *ladies*. Por último, cuentan con sus propias *groupies*, aunque las *crow-Eaters* están fuera de escena, salvo para ocasiones especiales.

Dentro de este cosmos, tiene especial relevancia el alegato al amor romántico de la pareja protagonista, Jax y Tara Knowles. Así, Tara regresa a la ciudad tras años fuera de su hogar. No tarda en reencontrarse con Jax, su amor adolescente, que está a punto de tener un hijo. Tras una serie de encuentros, la joven explica que la razón de su regreso es escapar de un hombre que la acosa continuamente. Una persecución que termina cuando Jax lo asesina y, con ello, vuelven a iniciar una relación. A partir de aquí, la pareja se va consolidando y, cada uno, en su espacio. El primero atento a los asuntos del club, mientras ella compagina, no sin complicaciones, su trabajo como cirujana, el cuidado de sus hijos y el papel de *old lady*.

Así las cosas, ambos personajes están contruidos desde el esquema generizado. Por un lado, Jax se ajusta a la perfección al prototipo de sujeto normativo político. Una imagen que se complementa con perfil físico -atlético, atractivo, fuerte- y psicológico -caracterizado por su actividad, frialdad, inteligencia, razón y sociabilidad-. Incluso su ascendencia -es el hijo de una leyenda del club y es criado por el actual presidente- lo señala como un líder natural que, además, domina habilidades fundamentales en su

entorno como son armas, atléticas, estrategia bélicas y de trabajo en equipo. En suma, Jax ocupa el espacio público a través del (co)liderazgo de SAMCRO, siempre con autonomía, actividad y, sobre todo, fraternidad entre iguales. Cabe señalar que, pese a sus esfuerzos por virar el destino del club hacia el pacifismo, su personaje evoluciona constantemente hacia la inflexibilidad -cada vez más agresivo, beligerante, estricto, tirano, implacable- y la moral gris - con una visión nihilista, maquiavélica y pesimista de la sociedad-. Es decir, el californiano acentúa cada vez más ese perfil de *hardboiled*, otro vaquero más en el siglo XXI, siempre amparado en la búsqueda del bienestar para su clan, entendiéndolo como familia y club.

Por otro lado, Tara cumple ese patrón estandarizado femenino tanto física como psicológicamente. Es una mujer afectiva, ética, flexible e inteligente, normalmente alejada de la acción. Pero tal vez lo más destacable de este personaje es que es una cirujana de éxito. Una profesión de especial nivel y reconocimiento que, de todas formas, va a quedar relegada a una función de apoyo. Un apoyo tanto en el círculo de su marido como en el hogar. Pues Jax no va a permitir bajo ningún concepto que sea su esposa la que mantenga a su familia.

El cambio principal en el carácter de la protagonista deviene de su inmersión como *old lady*. En este nuevo rol debe endurecer su carácter y desviar su ética hacia propósitos más grises que no parece capaz de digerir. Además, debe de afrontar constantes problemas como ser suspendida en el hospital por encubrir a uno de los *hermanos*, o perder la movilidad en su mano en uno de los secuestros que vive por su conexión con SAMCRO. En definitiva, un sacrificio por amor que la vincula constantemente al rol de cuidados y reproductivo y siempre bajo el control de su esposo y también de una suegra, la actual *Queen*. En definitiva, todo ello, sumado al deseo de proteger a su familia nuclear, va haciendo que el personaje se vuelva manipulador y mezquino siempre con el objetivo de huir de Charming y, a ser posible, separar a su esposo del club.

De esta forma, Tara rompe con la división sexual del trabajo en cierta forma. Un matiz que viene en torno a dos grandes niveles. El primero es que, aunque es usual verla en el hospital, rara vez se la va a ver ejerciendo de cirujana. Normalmente está dedicada a tareas más ligadas con los cuidados. Por otro lado, su profesión queda totalmente sometida a la realidad de su esposo y de su suegra que reducen su papel al hogar y a la

reproducción y, aún así, bajo constante vigilancia. Todo ello lleva a la visión de Soledad Murillo (1996: 146) que explica cómo: "Si los proyectos personales y las expectativas particulares quedan invadidas por el cúmulo de necesidades ajenas, y se privilegia una actitud favorable a la domesticidad, a la atención y al cuidado del otro, se reproducirá, de manera hostigadora, una división de funciones claramente deficitaria".

Hasta aquí la propia organización SAMCRO, pero ¿cuál es la representación sexo-género más allá de la banda? En general, el mundo de *Hijos de la Anarquía* está secuestrado por los hombres, bien sean miembros de otro club, policías, políticos o terroristas. Y, frecuentemente, están dibujados sobre el mismo estereotipo *hardboiled* en base a esa fusión entre la normatividad propia del sujeto político y altas dosis de crueldad, falta de ética y violencia.

Además de las mujeres del club, hay ciertos papeles femeninos que sí que ocupan su parcela en el espacio público. Eso sí, orbitando siempre alrededor de los *hermanos*, bien sea como aliadas o como antagonistas. Las primeras son aquellas dedicadas a la pornografía y a la prostitución, los dos negocios legales que va a intentar sacar adelante la cuadrilla para el deleite de sus miembros. Es significativo que las chicas que traspasan la esfera de lo privado lo hagan desde el mundo de la sexualidad y siempre bajo la servidumbre a los protagonistas. Algo que recuerda a la denuncia de Carole Pateman (1995: 267) en su *Contrato Sexual* en el que remarca que la prostitución forma parte del sistema patriarcal siendo siempre una profesión controlada por los varones como "parte del ejercicio de la ley del derecho sexual masculino, uno de los modos en los que los varones se aseguran el acceso al cuerpo de las mujeres".

Las segundas van a estar al otro lado de la ley: fiscal y policía; ambas construidas bajo los absolutos de *madona* o de *puta*, respectivamente. Así, la fiscal Tyne Patterson (CCH Pounder), está representada en torno a ese papel maternal con una actitud afectiva y empática que busca intermediar. Mientras que la agente June Stahl (Ally Walker) se dibuja como fallida *femme fatale*: una mujer ambiciosa capaz de utilizar cualquier arma para alcanzar sus objetivos, desde el asesinato, la mentira o el sexo. Una muestra más de la excepcionalidad de las mujeres en la esfera pública.

3.3 The Walking Dead: Cuando las mujeres también pueden ser vaqueras

La última serie en el presente estudio nace como adaptación de las historietas homónimas de Robert Kirkman y Tony Moore. Su trama relata cómo Rick, un ayudante de *sheriff* de Kentucky, despierta de un coma en medio de un apocalipsis de muertos vivientes. Con su impoluto traje de policía, comienza su viaje a Atlanta en busca de su familia, a la cual encuentra asentada en un pequeño campamento de la ciudad. A partir de aquí, la distopía zombi se antoja, al más puro estilo de George A. Romero, como una mera excusa para mostrar un mundo sin salida donde el Estado y las instituciones resultan totalmente fallidas. Un nuevo escenario donde el protagonista es la supervivencia y el villano es siempre la cara más *hobbesiana* del ser humano.

La historia de Rick es la del liderazgo. Desde su primer contacto con la pequeña comunidad de supervivientes, logra empatizar con el grupo en base a su ética, su flexibilidad, su inteligencia y su sociabilidad, siempre, además, dispuesto a la acción. El sureño es la imagen del liderato natural: la normatividad masculina combinada con importantes habilidades tanto para ejercer como guía - oratoria o trabajo en equipo- como para sobrevivir -estrategia bélica o manejo de armas-. Es por ello que no tarda en rivalizar con el, hasta el momento, cabecilla del campamento: su amigo y compañero de trabajo Shane Walsh (Jon Bernthal).

Una lucha por el poder que se va a dar en dos grandes frentes. El primero es el sistema de gobierno. Rick aboga por una versión más transigente y abierta al diálogo de la comunidad, mientras que Shane apuesta por el autoritarismo justificado en la apremiante necesidad de seguridad. Por otro lado, el segundo es más simbólico: la carrera por el control del amor del Lori, esposa del primero y amante del segundo. Una competitividad que va a desembocar en una lucha fratricida, hostigada en gran parte por Lori⁷, y que va a terminar con el protagonista asesinando a su camarada.

Este triunfo podría llevar a pensar que Rick iba a apostar por una toma de decisiones horizontal y disfrutar del amor de su esposa. Nada más alejado de la realidad. La noche del asesinato de Shane simboliza la muerte del matrimonio Grimes y también la muerte de la democracia con su *This isn't a democracy anymore* (213 *Beside the Dying Fire*). Y es que lo que el desquiciado Rick parece entender es que la supervivencia necesita de un liderazgo fuerte y sin fisuras. Un hombre que sea capaz de

⁷ “You killed the living to protect what's yours? That's right. Shane thinks I'm his. He thinks the baby's his. And he says you can't protect us, that you're gonna get us killed. He's dangerous, Rick, and he won't stop” (209 *Trigger finger*).

tomar cualquier decisión y de forma rápida. Una decisión que va de la mano de la profunda transformación del personaje hacia ese perfil *hardboiled* marcado por una moral gris y un comportamiento maquiavélico.

Por ello, y aunque este desvío dictatorial va ser sólo temporal, este proceso va a significar el nacimiento del tercer vaquero del estudio: el patriarca de la gran familia que van a conformar los supervivientes. Cabe también señalar que este proceso afecta, en general, a toda la comunidad que debe endurecerse ante las continuas acometidas de otros colectivos que, golpe a golpe, no les dejan tregua, desde el sádico gobernador, a los caníbales de Terminus.

Prosiguiendo con el análisis, su consorte es Lori. Un personaje construido desde lo absoluto como par femenina de Rick y, con ello, ligada al espacio privado. En este sentido, representa esa “primera dama no oficial”⁸ que comparte las grandes decisiones con su esposo, pero siempre haciéndolo reflexionar desde la intimidad. Además, es usual verla desempeñando tareas ligadas al hogar y a los cuidados, especialmente tras quedarse embarazada -una maternidad por la que da, literalmente, su vida-. Es interesante como, en medio del apocalipsis zombi, esta mujer va a desvivirse por mantener la continuidad con el mundo anterior, sujetando costumbres y valores del viejo mundo. Lori es, en definitiva, la gran defensora del patriarcado del consentimiento.

En cuanto al resto de hombres en *The Walking Dead* cabe señalar que, en un principio, son los que dominan totalmente la esfera pública. Pues son los que a través de una serie de características innatas -frialdad, inteligencia, razón...- y de habilidades adquiridas -atléticas, manejo armas, oratoria, sector primario...- dominan los tres sectores imprescindibles para la supervivencia: defensa, manutención y toma de decisiones. Un sistema claramente androcéntrico en el que las mujeres quedan relegadas a la esfera de lo privado relacionada con los cuidados, el hogar, las emociones y la maternidad -con significantes como amor, conflictividad, debilidad, infravalorización, irracionalidad, sexualidad, torpeza...-.

Pero esto no va a ser siempre así. El primer personaje femenino que rasga este modelo es Andrea (Laurie Holden). Tras perder a su hermana, se propone aprender a defenderse y, con ello, a usar las armas. Pese a la indiferencia inicial del grupo a su

⁸ Así la llega a denominar Carol Peletier (Melissa McBride) (205 *Chupacabra*)

aspiración, va a conseguir que Shane se convierta en su mentor. A partir de ahí, la floridana va a acercarse al sector masculino al ocuparse de tareas ejercidas por hombres -como trabajo físico o vigilancia-. Cabe señalar que la excepcionalidad de la ocupación del espacio público de este personaje va a estar marcado tanto en la exaltación de atributos tradicionales femeninos -emotividad, hipersexualización, amor romántico-, como al ligarla continuamente con el fracaso. De esta forma, Andrea comienza a nadar entre dos aguas, sin entrar en la fraternidad masculina pero, a la vez, alejándose de las demás mujeres. Algo reflejado en la siguiente discusión con Lori, la defensora de la tradición, sobre las tareas del hogar (210 *18 Miles out*):

- ANDREA (A): I contribute. I help keep this place safe.
- LORI (L): The men can handle this on their own. They don't need your help.
- A: I'm sorry. What would you have me do?
- L: Oh, there's plenty of work to go around.
- A: Are you serious? Everything falls apart, you're in my face over skipping laundry?
- L: Puts a burden on the rest of us, on me and Carol, and Patricia and Maggie. Cooking, cleaning and caring for Beth. And you... you don't care about anyone but yourself. You sit up on that RV, working on your tan with a shotgun in your lap.
- A: No, I am on watch against walkers. That is what matters, not fresh mint leaves in the lemonade.
- L: And we are providing stability. We are trying to create a life worth living.
- A: Are you kidding me? [...] Playing house, acting like the queen bee, laying down rules for everybody but yourself...

Una tensión que no dura mucho más pues Andrea se separa del grupo en medio de un ataque de caminantes. Es entonces cuando se encuentra con Michonne. La primera imagen de esta mujer ya muestra que va a ser un personaje diferente: la afroamericana aparece encapuchada, con una katana y con dos zombis encadenados. Ya desde el inicio, sorprende con una figura indómita lejana de los estereotipos femeninos y, de hecho, más cercana a ciertos rasgos atribuidos tradicionalmente a los hombres, como fraternidad, frialdad, fuerza, independencia, iniciativa, liderazgo, razón, seguridad, supervivencia o violencia. Si bien, a partir de la cuarta temporada, se va matizando este papel relacionándolo cada vez más con el mundo de las emociones y de la maternidad. Cabe destacar que Andrea y Michonne van a protagonizar la primera alianza femenina en la trama. Una sororidad que muestra el proceso de cambio en el corazón de *The Walking Dead*.

Pues, si bien las mujeres continúan ligadas al amor romántico, las emociones, la híper-sensualidad o la maternidad, durante las últimas temporadas se detecta una clara transgresión hacia el espacio público, tanto en la acción como, en cierta medida, la toma de decisiones. Así, figuras como Maggie Grimes (Lauren Cohan), Rosita Espinosa (Christian Setarros), Sasha (Sonequa Martin-Green) o Tara Chambler (Alana Masterson) -que es, además, la primera homosexual- van a ser fundamentales en la supervivencia del grupo. Antes de continuar, hay que señalar que en este proceso de empoderamiento hay una sobreviviente cuya historia se antoja fundamental para entender la evolución de los personajes femeninos en *The Walking Dead*: Carol.

Al inicio de la serie, Carol es dibujada como una mujer absolutamente sometida a su marido, maltratador. Dedicó todo su tiempo a las tareas del hogar y a los cuidados tanto de su esposo, como de su hija o de otros niños del campamento. Pero la vida de esta mujer va a cambiar cuando pierde a sus dos seres queridos. A partir de aquí, Carol va a vivir un proceso de transformación hacia un pragmatismo basado en la supervivencia y, con ello, va a tender hacia esa moral gris que permite justificar cualquier medio en base a un fin: la seguridad. De hecho llega incluso a hacerse un sitio no sólo en la comunidad sino en el propio consejo de cinco miembros que dirigen la comunidad asentada en la Prisión. Un empoderamiento que la lleva a tomar sus propias decisiones de forma aislada, como enseñar defensa a los niños; asesinar a dos miembros de la comunidad para evitar la propagación de una enfermedad infecciosa; o disparar a una niña a su cargo tras enterarse de que ésta ha matado a su hermana para demostrar su teoría sobre una segunda vida zombi.

Una evolución que se va a hacer especialmente visible con su llegada a Alexandria, un oasis en medio de la distopía donde un grupo de personas se desenvuelve con comodidades impensables hasta entonces para los protagonistas. Pero Rick no tarda en sospechar que ese confort ha hecho de ellos una comunidad débil y, por lo tanto, vulnerables a cualquier ataque de caminantes o humanos. En consonancia con ese líder *hardboiled*, el sureño se plantea dar un golpe de estado para promover sus reglas, algo con lo que Carol está totalmente de acuerdo. Y, para ello, esta mujer se hace pasar por su antiguo yo. Aquella figura maternal del grupo, totalmente invisibilizada, que continúa llorando a su marido, y que no hubiera sobrevivido sin la protección del resto de miembros. Un patrón tan correcto que le permite pasar desapercibida en todos

sus actos, incluyendo recabar información o robar armas. Y esto ocurre porque no despunta en la nueva comunidad pues está ejerciendo un papel que espera que haga.

Es decir, con el retorno a la normalidad se vuelve a la dualidad de espacios, donde los papeles femeninos de Alexandria quedan relegados, en líneas generales, al hogar y a lo reproductivo, llegando incluso a reaparecer en la trama un síntoma tan visible del sistema sexo-género como es el maltrato hacia las mujeres. A diferencia de los protagonistas y sus penurias, los habitantes de esta comunidad no han tenido que olvidarse del mundo anterior al holocausto zombi y, por lo tanto, siguen en las lógicas del capitalismo y el patriarcado.

4. Conclusiones

En líneas generales se puede afirmar que las tres series analizadas están dominadas por hombres. Son ellos los que ocupan el espacio público siempre ligados a atributos como autonomía, actividad, fraternidad, frialdad, fuerza o racionalidad y, con ello, ocupando roles productivos y de reconocimiento. Por todo esto, no extraña que los tres protagonistas, Walter, Jax y Rick, pertenezcan al *male bread winner model*, el tradicional cabeza de familia patriarcal que se encarga del sustento y la protección. Ni tampoco que, paulatinamente e insertos en la masculinidad normativa, recorran el camino del heroísmo en base a convertirse en vaqueros, tipos duros capaces de todo amparados en el bienestar de sus familias.

Pero, cuando termina la acción, estos vaqueros quieren regresar junto a sus damas. Pues sus esposas tienen como principal pilar dar normalidad a sus ajetreadas vidas. Esa tranquilidad que se respira al calor del hogar bajo los cuidados de una mujer o el cariño de un hijo. Aunque cabe señalar que este amor puede ser fundamental pero no esencial. De hecho, en el momento en el que se interponen en sus metas, no hay ninguna duda en que ellas son las prescindibles de la ecuación.

De esta forma, los personajes femeninos van a estar relegadas al espacio privado. Para ellas son el mundo del amor, el aislamiento, los cuidados, la dependencia, la homogeneidad o la pasividad. Y, con ello, el trabajo doméstico y el reproductivo, siempre ocupándose de las tareas de menor reconocimiento. Y si consiguen transgredir la línea de los dos ambientes, estarán siempre marcadas por la excepcionalidad. Tómese de ejemplo la versión esperpéntica de *femme fatale* que se obtiene como resultado de

mezclar mujer y antagonista, ese dibujo a golpe de ambición, irracionalidad, manipulación y sexo. Todo parece indicar, en definitiva, que las únicas que pueden ocupar este espacio con normalidad son las que están ligadas de alguna forma con el servilismo o al placer de los varones, como es el caso de las prostitutas.

No se puede olvidar la gran evolución de la construcción de los personajes femeninos en *The Walking Dead*, que pasan de estar totalmente ligados a lo privado en la primera temporada a ser una más en la acción y en la toma de decisiones en la última. Así, las mujeres ocupan el espacio público como algo necesario para la supervivencia, como símbolo del fin de la civilización, o, en otras palabras, como otra excepcionalidad devenida, en esta ocasión, del apocalipsis.

En definitiva, se puede afirmar que las series de televisión analizadas están cargadas de un simbolismo que perpetúa la lectura de la realidad a través de dos fuerzas antagónicas y complementarias que representan la actividad masculina y la pasividad femenina. Una escenificación que, como esa pesadilla de Faludi, da vía libre a que los nuevos vaqueros, esos que vienen a salvarnos de los peligros inciertos del siglo XXI, se libren de los corsés de lo políticamente correcto y se dejen llevar por las máximas de su virilidad. Los *cowboys* han regresado para salvarnos de todo, menos de ellos mismos.

5. Bibliografía

- Aguado Peláez, Delicia. 2014. "Imaginario postapocalíptico en las series de televisión norteamericanas tras el 11S: Análisis de *The Walking Dead* (AMC, 2010-)". En Fernández Astobiza, Itxaso (ed.): *Espacios de Comunicación. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, AE IC. Bilbao: 1091-1100. Disponible en web: http://www.aeic2014bilbao.org/download/aeic2014bilbao_comunicaciones.pdf [Consulta 21 de junio de 2015].
- Aguado Peláez, Delicia. 2014. "La sociedad del Riesgo en la ficción televisiva tras el 11 de Septiembre: El caso de *Homeland* (Showtime, 2011-) y *The Walking Dead* (AMC, 2010-)". En *Actas VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*. La Laguna (Tenerife), Universidad de La Laguna. Disponible en web http://www.revistalatinacs.org/14SLCS/2014_actas/062_Aguado.pdf [Consulta 21 de junio de 2015].
- Aguado Peláez, Delicia. 2015. "Cuando el Patriarcado sobrevive al apocalipsis: Análisis de *The Walking Dead* (AMC, 2010)". En *Feminismo/s*, nº23 [aceptado pero pendiente de publicación].
- Amorós, Celia. 1985. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Madrid: Anthropos.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.
- Caldevilla, David. 2010. "Estereotipos femeninos en series de televisión". *Chasqui*, 111: 73-78.

- Cascajosa, Concepción (ed.). 2007. *La Caja Lista: Televisión norteamericana de culto*. Barcelona: Laertes.
- Clúa, Isabel (ed.). 2008. *Género y cultura popular*. Bellaterra (Cerdanyola del Vallès): Ediciones UAB.
- Dixon, Winston (2004): *Film and Television after 9/11*. Carbonade: Southern Illinois University Press.
- Faludi, Susan. 2009. *La pesadilla terrorista. Miedo y fantasía en Estados Unidos después del 11-S*. Barcelona: Anagrama.
- Frezza, Gino. 2009. "Guerras y postguerras. La visión política del futuro en la ciencia ficción de los cómics, películas y series contemporáneas". En *Formats. Revista de Comunicació Audiovisual*, 5. Disponible en web: http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/pdf/_art_dos_esp1.pdf [Consulta 21 de junio de 2015].
- Mateos, Sara. 2013. "Construcción de la feminidad normativa y sujeto político". *Investigaciones Feministas*, 4: 297-391.
- Menéndez, María Isabel. 2008. *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*. Palma de Mallorca: Edicions UIB.
- Miyares, Alicia. 2003. *Democracia feminista*. Madrid: Feminismos.
- Murillo, Soledad. 1996. *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Pateman, Carol. 1995. *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos.
- Puleo, Alicia. 2000. *Filosofía, género y pensamiento crítico*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Puleo, Alicia. 2005. "El patriarcado ¿una organización superada?". *Temas para el debate*, 133: 39-42.
- Tous, Anna. 2010. *La era del drama en televisión. Perdidos, CSI: Las Vegas, El ala oeste de la Casa Blanca, Mujeres desesperadas y House*. Barcelona: UOC Press.
- Young, Iris Marion. 2000. *La justicia y la política de la diferencia*. Madrid: Ediciones Cátedra.