



Vivat Academia
ISSN: 1575-2844
Forum XXI

Padilla Castillo, Graciela; Sosa Sánchez, Roxana Popelka
Ruptura de los estereotipos de género en la ficción televisiva sobre el poder político: el caso Borgen
Vivat Academia, núm. 145, 2019, Enero-Marzo, pp. 73-95
Forum XXI

DOI: <https://doi.org/10.15178/va.2018.145.73-95>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=525762352005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

INVESTIGACIÓN

Recibido: 15/05/2012---Aceptado: 30/09/2012---Publicado: 15/12/2018

RUPTURA DE LOS ESTEREOTIPOS DE GÉNERO EN LA FICCIÓN TELEVISIVA SOBRE EL PODER POLÍTICO: EL CASO *BORGEN*

Rupture of gender stereotypes in the televisive fiction on political power: the Borgen case

Graciela Padilla Castillo: Universidad Complutense de Madrid. España.

gracielp@ucm.es <http://orcid.org/0000-0003-1393-4817>

Sosa Sánchez Roxana Popelka: Universidad Complutense de Madrid. España.

rpsosa@ccinf.ucm.es <https://orcid.org/0000-0001-5922-826X>

RESUMEN

La ficción televisiva actual vive una época dorada, con millones de espectadores acérrimos. Las series de televisión son uno de los productos comunicativos de mayor éxito y llegan a marcar pautas en la organización de nuestra vida cotidiana. Dentro de las series más exitosas encontramos las series políticas, con un interés y seguimiento masivo. Los protagonistas catódicos son presidentes/as, primeros/as ministros/as, embajadores/as, ministros/as, asesores/as, portavoces, que en su quehacer diario o en su ascenso hacia el poder, atrapan al espectador. Esta investigación ahonda en un acercamiento histórico y de género, sobre la mujer profesional en la ficción televisiva, para comprobar cómo los diferentes títulos han avanzado hacia una ruptura de los estereotipos de género, también al mostrar mujeres políticas. El ejemplo transcendental se materializó en *Borgen* (Dinamarca, 2010-2013), que analizamos como caso de estudio. El personaje de Birgitte Nyborg (interpretada por Sidse Babett Knudsen), como Primera Ministra danesa, rompió el modo tradicional de hacer política en televisión. La consideramos una disidencia en cuanto a los modelos dominantes, y desciframos esas disidencias: una ruptura con la forma tradicional de hacer política, al ofrecer un nuevo estilo, en cuanto al liderazgo, competencia temática y conciliación entre la vida pública y privada.

PALABRAS CLAVE

Comunicación polític; Mujer política; Series de televisión; Estereotipos de género; Borgen.

ABSTRACT

The current television fiction lives a golden age, with millions of staunch spectators. TV series are one of the most successful communication products and come to set standards in the organization of our daily lives. Among the most successful series we find the political series, with an interest and massive follow-up. The cathodic protagonists are presidents, first ministers, ambassadors, ministers, advisors, spokespersons, who in their daily work or their rise to power, trap the viewer. This research delves into a historical and gender approach, on professional women in

television fiction, to see how the different titles have advanced towards a rupture of gender stereotypes, also showing political women. The transcendental example materialized in *Borgen* (Denmark, 2010-2013), which we analyse as case study. The character of Birgitte Nyborg (played by Sidse Babett Knudsen), as Danish Prime Minister, broke the traditional way of doing politics on television. We consider it dissidence in the dominant models, and decipher these dissents: a break with the traditional way of doing politics, by offering a new style, in terms of leadership, thematic competence and conciliation between public and private life.

KEYWORDS

Political communication; Political woman; TV series; Gender stereotypes; *Borgen*.

RUPTURA DOS ESTEROTIPOS DE GÊNERO NA FICÇÃO TELEVISIVA SOBRE O PODER POLÍTICO: O CASO BORGEN

RESUME

A ficção televisiva atual vive uma época dourada, com milhões de espectadores acérrimos. As séries de televisão são um dos produtos comunicativos de maior êxito e chegam a marcar pautas na organização da nossa vida cotidiana. Dentro das séries mais exitosas encontramos as séries políticas, com um interesse e seguimento massivo. Os protagonistas catódicos são presidentes, primeiros ministros, embaixadores, ministros, assessores, porta-vozes, que em seus afazeres diários ou em sua ascensão ao poder, prende o telespectador. Esta investigação aprofunda a uma abordagem histórica e de gênero, sobre a mulher profissional na ficção televisiva, para comprovar como os diferentes títulos avançaram a uma ruptura dos estereótipos de gênero, também ao mostrar mulheres políticas. O exemplo transcendental foi em *Borgen* (Dinamarca, 2010-2013), que analisamos neste estudo. O personagem de Birgitte Nyborg (interpretada por Sidse Babett Knudsen), como primeira Ministra dinamarquesa, rompeu o modo tradicional de fazer política na televisão. Consideramos a serie uma discrepância em relação aos formatos dominantes, e deciframos essas discrepâncias: uma ruptura com a forma tradicional de fazer política, ao oferecer um novo estilo, e em relação à liderança, competência temática e conciliação entre a vida pública e privada.

PALAVRAS CHAVE

Comunicação política; Mulher política; Séries de televisão; Estereótipos de gênero; *Borgen*.

Cómo citar el artículo

Padilla Castillo, G.; Sosa Sánchez, R. (2018). Ruptura de los estereotipos de género en la ficción televisiva sobre el poder político: el caso Borgen [Rupture of gender stereotypes in the televisive fiction on political power: the Borgen case] Vivat Academia. Revista de Comunicación, 145, 73-95. doi: <http://doi.org/10.15178/va.2018.145.73-95> Recuperado de <http://www.vivatacademia.net/index.php/vivat/article/view/1095>

1. INTRODUCCIÓN

La ficción televisiva actual vive una época dorada, con millones de espectadores acérrimos en todo el mundo. Las series de televisión son un producto de ocio, consumido con fervor y con ilusión. Las cadenas y plataformas televisivas, públicas, privadas, en abierto y de pago, ofrecen centenares de series que el público consume a su antojo: sin ataduras, sin horarios; a veces en atracones de varios capítulos a la vez, otras veces simultaneando el visionado de varias series, al mismo tiempo.

Son uno de los productos comunicativos de mayor éxito y llegan a marcar pautas en la organización de nuestra vida cotidiana. Su popularidad e índices de audiencia no dejan de crecer. Personas de todas las edades y de todos los niveles socioeconómicos y educativos se ven atraídas por este tipo de producto de ficción televisiva.

Dentro de las series más exitosas encontramos una parcela ineludible para las series políticas, con un interés y seguimiento masivo, en sus respectivos países de origen y en los estados a los que se exportan, de forma internacional y transnacional. La comunicación política se convierte en ingrediente de éxito. Los protagonistas catódicos son presidentes/as, primeros/as ministros/as, embajadores/as, ministros/as, asesores/as, portavoces, que en su quehacer diario o en su ascenso hacia el poder, atrapan al espectador, que se vuelve cómplice. Aferrado a la simpatía que le provocan los personajes y el ritmo narrativo absorbente y de calidad de la serie, los seguidores de series no pueden despegarse de la pantalla.

Esta investigación ahonda en un acercamiento histórico y de género, sobre la mujer profesional en la ficción televisiva, para comprobar cómo los diferentes títulos han avanzado hacia una ruptura de los estereotipos de género. El ejemplo transcendental, en series políticas, se materializó en *Borgen* (Dinamarca, 2010-2013), que analizamos como caso de estudio, y que ha allanado el camino para otras ficciones televisivas actuales, donde las mujeres ostentan altos cargos políticos y despedazan estereotipos patriarcales.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

De acuerdo a lo expuesto anteriormente, proponemos un estudio longitudinal histórico de las series televisivas que han mostrado a la mujer en distintas profesiones y más concretamente, en años recientes, en labores políticas. Consideramos que hay un antes y un después con la serie danesa *Borgen* (2010-2013). Ésta se convierte en un ineludible objeto de estudio, por su ruptura de estereotipos. La analizamos desde una categoría de género, de forma analítica y sintética. A lo largo de sus tres temporadas, y treinta episodios, ofreció un nuevo arquetipo de mujer política, que muchas otras series han imitado después.

El personaje de Birgitte Nyborg (interpretada por Sidse Babett Knudsen), como Primera Ministra danesa, rompió el modo tradicional de hacer política en televisión. La consideramos una disidencia en cuanto a los modelos dominantes, y desciframos esas disidencias de *Borgen*, donde se aprecia una ruptura con la forma tradicional de hacer política, al ofrecer un nuevo estilo: en cuanto al liderazgo, competencia temática y conciliación entre la vida pública y privada.

Es cierto que otras series desintegraron moldes de género en determinados aspectos. Sin embargo, no subvirtieron totalmente, como *Borgen*, los patrones anticuados, ya que las mujeres permanecían ancladas a estereotipos tradicionales, siguiendo la lógica patriarcal.

3. MARCO TEÓRICO Y ANTECEDENTES

En este apartado, proponemos un estudio longitudinal histórico de las series televisivas, que han mostrado a la mujer en distintas profesiones y más concretamente, en labores políticas, hasta llegar a la actualidad. El objetivo es conocer ese camino, de forma analítica y sintética, hasta poder afirmar por qué *Borgen* ha roto los estereotipos de género, especialmente en series políticas.

3.1. Cómo empezó todo: *I love Lucy*

La televisión recibe definiciones, atributos, características y críticas variadas desde su nacimiento. Se pensó que acabaría con el cine, aunque no fue así. Las dos pantallas encontraron espacios diferentes y la posibilidad de convivir como medios paralelos, que se retroalimentan y se benefician mutuamente.

La pequeña pantalla entra en el ámbito doméstico y más privado; el hogar. Desde allí, enseña el mundo entero como ventana al exterior y tomavistas de todas las escenas que nos rodean, más cerca o más lejos. La televisión es testigo de los sucesos de hoy y de mañana. El almacenaje de las historias diarias la convierte en creadora de historia al ensamblar pasado, presente y futuro imaginado. La televisión capta cualquier tiempo para el espectador y lo reproduce para extenderlo más allá de cuando sucede. Es testigo de la historia reciente de las mujeres y hay que acercarse a ella como importante agente histórico, eliminando los prejuicios para entender por qué hace historia viva.

Tan avanzada es la televisión que dicen los estudiosos nació antes del cine. No existían los medios técnicos para implantarla en los hogares, al contrario de lo que ocurre hoy. En 1884, Paul Nipkow ya había desarrollado un sistema que permitía realizar la lectura de una imagen y transmitir los datos a través de impulsos eléctricos. Sin embargo, la gente no estaba preparada para ver imágenes en movimiento.

Así nació el cine, entre 1890 y 1895, como espectáculo de feria. Tenía que asombrar al público para meterse en su imaginario y conseguir que las imágenes en movimiento no fueran sólo un esperpento o un espectáculo de humor. Las películas tenían que contar historias y emocionar. Lo lograron en los casi 40 años sin competencia directa, hasta el nacimiento de la televisión.

En los años 30, la pequeña pantalla era una realidad. La sociedad estaba acostumbrada al cine; acudía a las salas para ver esas historias. La televisión primitiva aprovechó esos gustos del público y se nutrió, en sus primeros años, de producciones cinematográficas de segunda fila. Las películas de bajo presupuesto, o sin éxito en las salas de exhibición, pasaban a tener una segunda vida con su retransmisión televisiva. Aunque las películas no podían llenar la parrilla televisiva enteramente, porque el televisor contaba con un componente que no tenía el cine: la instantaneidad.

Los productos y noticieros grabados pronto buscaron el componente de inmediatez, para informar en tiempo real. A medida que los avances técnicos disminuían el tiempo de espera entre la noticia y la emisión, la ficción perdía espacio. Sin embargo, el público se acostumbró a ello y volvió a demandar las ficciones que le habían emocionado. Podía disfrutar de ellas sin salir de casa y el cansancio del trabajo diario era mejor recompensado así, que con una noticia desagradable.

Fue el momento de la ficción, películas y series, la otra mitad de esa televisión narradora de los tiempos. Y como ficción y realidad no pueden separarse en un medio en el que están tan unidas, se revivió esa retroalimentación primaria del cine y de la televisión. La televisión necesitaba productos propios y no podía abastecerse sólo del cine. Por eso, se crearon las series, con el componente de ficción heredado del cine y el componente episódico heredado de la radio. Había que pegar al espectador a la pantalla cada día, cada semana. Había que fidelizar como lo hizo previamente el cine; y las series fueron el vehículo para conseguirlo.

En 1940, ya había 11.000 televisores en Estados Unidos. Nacieron las tres grandes *majors* norteamericanas: American Broadcasting Company, National Broadcasting Company y Columbia Broadcasting System. La televisión se convirtió en negocio porque tenía sus propios productos y había que gestionar una empresa que crecía de forma monstruosa. En 1951, Lucille Ball, actriz neoyorquina, producía y protagonizaba una serie de éxito con apenas 40 años de edad. Era una estrella en su país, como actriz y como personaje, en *I love Lucy*. Su rostro aparecía en los sellos de correos, se materializó en las famosas muñecas Barbie de Mattel y lo más importante: Lucy trabajaba fuera de casa.

Como dice Aguilar (1998, p. 223): “Los progresos no son nunca lineales ni uniformes. Hay tiempos en los que, pese al empeño de las avanzadillas agitadoras, nada se mueve. Pero hay otros tiempos en los que esos esfuerzos, que tan inútiles parecían, cristalizan en rápidos adelantos sociales”. Las series de televisión son un buen ejemplo de ese desarrollo desigual y lo importante de Lucy es que abría el camino. Luchaba por la igualdad y por trabajos “reservados anteriormente a los hombres, por mejorar su situación social y abandonar el papel que les relegaba al ámbito de lo privado” (Galán, 2007, p. 25).

Como testigo de la historia, la televisión no podía dejar de lado a las mujeres. Consiguió ser narradora de la historia del ser humano y no sólo de la historia del hombre. Por esta razón, algunos estudiosos la definen como “contemporánea a la conciencia de la condición femenina (emancipación de la mujer, búsqueda de igualdad de derechos y oportunidades) que es también una característica de nuestro siglo” (Aranguren, 1997, p. 62). Ciertamente, *I love Lucy* es el primer y mejor ejemplo; el antecedente de lo que vendrá después. Quizá sólo de lo bueno y no de lo malo y desvirtuado porque: “La televisión es un medio que difunde información, ocio, entretenimiento, opinión, pero en muchos casos también transmite cultura, valores, modelos de conducta y, por supuesto, imágenes de hombres y mujeres que pueden estar firmemente ancladas en estereotipos de género” (Instituto de la Mujer, 2007, p. 24).

3.2. Consolidación del protagonismo femenino: años 70 y 80

Noel Clarasó propuso un guion para una comedia titulada *Una mujer de su casa*, en España, en 1972. Se materializó en un episodio piloto de 30 minutos, con famosos actores y actrices de la época. Elena Galán, estudiosa de la mujer en la televisión, recuerda aquel episodio, “en la que la esposa se cuestiona si debe o no levantarse a las ocho de la mañana para preparar el desayuno a su marido” (Galán, 2007, p. 26). Y añade: “Poco encajaría con la mentalidad de las mujeres actuales, que se han incorporado de un modo masivo al mundo laboral y que se sienten más identificadas con series como *Sexo en Nueva York*, *Mujeres desesperadas*, *The Closer* o *Anatomía de Grey*” (Galán, 2007, p. 26). La mujer ha reclamado y ganado su espacio, en la televisión y fuera de ella. Los años 80, 90 y la primera década de 2000 a 2010 lo muestran con esas series, que pueden educar al público y a los universitarios en materia de género.

Por otro lado, las críticas son variadas y sólidas. Radl (2001: 120) argumenta que la televisión ofrece “una imagen no ajustada a la realidad, una imagen bastante trastocada en lo que se refiere a los roles de género femenino y masculino”. Añade que existe una “persistencia de imágenes que ofrecen una subrepresentación y, por consiguiente, un subprotagonismo falso de las mujeres, así como una sobrerrepresentación y un súper protagonismo falso de los varones” (Radl, 2001, p. 95). Esas representaciones falsas “ofrecen una imagen trastocada de la realidad al mismo tiempo que aportan los elementos que intervienen en una falsa reconstrucción de la realidad” (Radl, 2001, p. 100).

Rafael Luque (2001, p. 179) habla directamente de televisión patética debido a “programas de variedades, comedias blandengues y azafatas escotadas”. La autora toma esta vía crítica para defender “una concepción constructivista-interaccionista que pone de relieve el poder constructor de los medios de comunicación y, efectivamente, el poder socializador resultante de los medios a través de la transmisión de significados” (Radl, 2001, p. 101).

Esos términos son los interesantes para hablar de las series de televisión de los últimos años hasta *Borgen*: construcción e interacción con la realidad mejorada de la mujer. Hay que empezar el viaje en 1985, con *Las chicas de oro* o *The Golden Girls* (1985-1992). La historia de cuatro mujeres maduras, jubiladas e independientes, que comparten casa en la soleada ciudad de Miami: “Todas sus protagonistas se encuentran ante una etapa de tranquilidad, antes desconocida y previa a la muerte, especialmente el personaje de Sophia. Aunque ninguna de ellas falleció durante las siete temporadas que duró la serie, con 180 episodios, entre los años 1985 y 1992. Sus episodios apenas llegaban a los 30 minutos y la agilidad y frescura de sus guiones sedujeron al público rápidamente” (Padilla, 2009, p. 23).

Blanche, Dorothy, Rose y Sophia querían disfrutar lo que les quedaba de vida. Perseguían reír, divertirse, hablar, bailar, salir con hombres sin compromiso. La serie era optimista, luminosa, humorística. Sus protagonistas hablaban abiertamente de sexo y de métodos anticonceptivos porque para ellas, ya no había ningún tema tabú. También hubo espacio para el humor negro porque Dorothy se quejaba de tener que asistir a muchos funerales de amigos: “Esto se entiende porque la ciudad de Miami, y el estado de Florida en general, se convirtieron en aquella década en el destino

favorito de los jubilados norteamericanos. Estos huían de sus respectivas ciudades para vivir la edad dorada en una tierra de ocio y buen tiempo” (Padilla, 2009: 23).

Sin embargo, el asunto de la cercanía a la muerte se trató de forma anecdótica y vitalista porque se quería transmitir al público ganas de vivir, especialmente a las mujeres mayores encerradas en sus casas. *The Golden Girls* mostró que hay vida en la edad dorada y ese mensaje fue el fruto de su éxito. Antonio Sempere busca otros ingredientes de su fórmula de éxito. Añade que sus arquetipos de personajes eran muy reconocibles y “calaron indefectiblemente en la audiencia” (Sempere, 2005, p. 116).

De 1985 hay que saltar a 1988 para conocer a otra heroína: *Roseanne*. El 18 de octubre de aquel año, se estrenó una serie que pervivió hasta 1997. Como en el caso de *I love Lucy*, la actriz dio nombre y rostro a la protagonista y produjo la serie. Roseanne Barr se convirtió en Roseanne Conner, un ama de casa norteamericana, de clase media, que era cabeza del hogar y trabajaba dentro y fuera de casa. Esta exitosa comedia de situación hablaba de problemas normales y reconocibles para la sociedad de a pie: matrimonio, presupuestos ajustados, educación de los hijos.

Acabó cuando el público dejó de identificarse con el personaje. A la Roseanne de ficción le tocó la lotería del estado de Illinois, se convirtió en millonaria y ya no podía representar al gran público, que había establecido empatía y fidelidad con ella. Hasta ese momento, la serie fue realista, constructiva y positiva porque su protagonista era fuerte, trabajadora y valiente. Roseanne era normal, vestía de forma corriente y hablaba sin artificios. El público entraba en su hogar y ella entraba en el hogar del público:

El papel de la identidad de personas ejemplificada a través de la rutina de la vida diaria es una de las características más usuales en la ficción audiovisual. Especialmente es en el medio televisivo, a través de las series, donde se observa más detenidamente la construcción social de la realidad. El carácter seriado que ofrece la televisión permite conocer con mayor exactitud los problemas a los que se enfrentan los personajes en su vida cotidiana (Gómez y Jiménez, 2008, p. 515).

El último ejemplo llegó de Francia en 1985, con visos históricos. *Colette*, mini-serie biográfica sobre la escritora francesa Gabrielle Sidonie, “autora de un centenar de libros, pionera del movimiento de liberación de la mujer” (Galán, 2007, p. 28). La protagonista real nació en 1873 y se casó con 20 años, con el también escritor Henry Gauthier-Villars, apodado Willy. Él fue el primero en descubrir las dotes artísticas de su esposa. La animó a escribir y sin vergüenza ninguna, firmó los textos de ella como si fueran suyos. Además, Willy era un vividor y fue infiel a Colette en repetidas ocasiones. Ella decidió divorciarse, escribir con su propio nombre y luchar por los derechos y libertades de las mujeres. Volvió a casarse y a divorciarse de nuevo, esa vez de un periodista del periódico *Le Matin*, Henry Jouvenel. Con más de 70 años falleció, acompañada de un amigo, en su suntuoso apartamento parisino, y como gloria nacional porque Francia la despidió con funerales nacionales. Es comprensible que la televisión francesa le dedicara una serie que se exportó a toda Europa y marcó otro hito histórico internacional.

3.3. Refuerzo: mujeres profesionales en los años 90 y 2000

Los años 90 acabaron de romper los tradicionalismos y arquetipos algo anticuados de los 80, para mostrar a la mujer real, moderna y verosímil al cien por ciento. Además, los 90 trajeron avances técnicos y visuales a la televisión, que volvió a nutrirse del cine para emplear un lenguaje narrativo avanzado: retoque y post-producción por ordenador, narración con multi-cámara y *steadycam*. Las escenas de cualquier serie se volvieron más complejas y ricas en lo narrativo y lo semántico.

Aguilar (1998, p. 225) comenta que toda escena de ficción es producto de muchas elecciones: “posición de la cámara, clase de objetivo, distancia, movimiento, iluminación, decorado, tono, temperatura y variedad del color, personajes, distancia entre unos y otros, maquillaje, vestuario, gestos, palabras, silencio, duración, ritmo, etc.”. Las series de los 90 y los 2000 utilizaron todo ello, unido a esos avances técnicos citados y a la creación de personajes femeninos más fuertes e independientes. Nada es gratuito: ni el nombre del personaje, ni su profesión, la actriz que la interpreta, la luz que la ilumina o los compañeros que la rodean.

Fueron, y son, personajes que trabajan dentro y fuera de casa. Ya no son Lucy-panadera, Lucy-tendera, Lucy-actriz de publicidad; sino profesionales de prestigio, valoradas e incorporadas plenamente al mundo laboral. Son mujeres del ámbito privado y del público; disfrutan de su hogar pero son reconocidas por su trabajo fuera de casa. Y pueden ser protagonistas o un personaje más en una serie coral de varios interlocutores que tienen la misma importancia. Es el ejemplo de *Buffy the vampire Slayer* (1997-2003), estudiante de instituto y heroína de acción por la noche. También es el tiempo de *Ally McBeal* (1997-2002), abogada en un bufete de prestigio. O el de Carrie Bradshaw, periodista en *Sex and the City* (1998-2004). Son conocidas por su trabajo y no por su vida en el hogar.

Para demostrarlo, empezaremos por las doctoras y las enfermeras. En 1958, se estrenó *Mary Britten, M.D.* La serie, con 13 episodios, fue la primera con una protagonista doctora. De hecho, las doctoras televisivas desaparecieron después de este importante precedente. En 1972, *MASH* triunfó en el mundo entero con las divertidas peripecias de médicos militares en la Guerra de Vietnam. Sin embargo, la única protagonista de la serie era enfermera, no doctora, y se acentuaba su carácter romántico y sensual, ya desde su nombre: Margaret Houlihan, *Morritos calientes*.

Tuvieron que pasar casi 20 años para que la mujer volviera a ser médico y protagonista en la ficción, con *Dr. Quinn, Medicine Woman* (1993-1998) y *Urgencias* o *ER* (1994-2009). La primera mostraba la historia de la doctora Mike Quinn. Como la historia estaba ambientada en el oeste norteamericano de principios de siglo XX, la joven no recibió ningún apoyo de su familia, una vez que su padre fallece, y se va a un pueblo a ejercer su anhelada profesión. En el caso de *ER*, los personajes femeninos son variados: enfermeras, doctoras y jefas. Es el mejor ejemplo de ese uso de técnicas narrativas fílmicas avanzadas y aplicadas a la televisión. Moderna, ágil, innovadora; la serie producida por Steven Spielberg era paritaria y feminista.

Los años 2000 trajeron otra multitud de series médicas, animadas por el éxito de *ER*: *Strong Medicine* (2000-2006), *Hospital Central* (2000-2012), *Nip/Tuck* (2003/2010), *Hawthorne* (2009-2011), *House, M.D.* (2004-2012), *Nurse Jackie* (2009-2015), *Hart of Dixie* (2011-2015), *The Mob Doctor* (2012-2013) o *Grey's Anatomy* (2005-2016). De hecho, “*House* es considerada como de las más igualitarias, porque incluye personajes

femeninos con poder y suele considerarse al protagonista más como provocador que como machista” (Instituto de la Mujer, 2007: 99). Los roles y funciones de las mujeres protagonistas ya no se definen en función de su sexo. Cuddy es fuerte, tiene el mando y suscitará el nacimiento de otras doctoras igualmente ambiciosas. Su éxito, y el de la serie en general, se extiende por todo el mundo y revive las series médicas y el triunfo de *ER*.

El terreno estaba bien abonado para *Grey’s Anatomy* (2005-2016), la serie coral de médicos más importante y longeva de los últimos años, protagonizada por una mujer. En la serie, se mezcla perfectamente lo público y lo privado, lo profesional y lo personal porque Meredith Grey, Ellis Grey, Cristina Yang, Izzie Stevens, Miranda Bailey, Callie Torres, Addison Montgomery, Erica Hahn o Arizona Robbins son doctoras especialistas en su trabajo, ambiciosas y titulares de puestos relevantes, pero también son mujeres que viven y sienten como las espectadoras que las contemplan.

La mujer abogada es otro importante icono de la ficción televisiva. *Law&Order* (1990-2009) fue la primera serie de abogados de éxito mundial, pero sus protagonistas eran mayoritariamente hombres. Todo cambió con la llegada de *Ally McBeal*, en 1997. La actriz Calista Flockhart se hizo famosa gracias a su personaje extrovertido y neurótico, aunque excelente profesional: “*Ally McBeal* narra la historia de una joven abogada que trabaja en un disparatado bufete de abogados. El bufete pronto será conocido por sus excentricidades y por los insólitos casos en los que interviene y suele ganar” (García Rubio, 2007: 138). Ally era la mejor en el estrado y llegaron a ofrecerla ser socia del bufete, pero en su fuero interno era una *Cenicienta* que buscaba el amor eterno.

Los siguientes ejemplos de éxito fueron *Shark* (2006-2008), *Damages* (2007-2012), *The Good Wife* (2009-2016) y *Suits* (2011-2016). Guarinos (2007: 108) escribe sobre Patty Hewes, protagonista de *Damages*. Ésta se aleja sobremedida de la precursora Ally McBeal para mostrarnos una mujer madura, ambiciosa, poderosa, imbatible y nada preocupada por sus relaciones personales y amorosas. Cumple el estereotipo de *turris ebúrnea*, como “mujer torre de marfil, inalcanzable y por ello más deseable. Es fuerte, fría e inflexible, fácilmente fetichizable” (Guarinos, 2007: 108). Y no se queda en ese estereotipo: el público sabrá que tiene un lado humano y que puede identificarse con ella porque no es tan inalcanzable como quiere aparentar.

La siguiente profesión a tener en cuenta es la de periodista. La actriz Theri Hatcher interpretó a Lois Lane en *Lois&Clark: The New Adventures of Superman* (1993-1997), como la eterna compañera del súper héroe *Superman*. Sin embargo, esta Lois es neoyorquina, moderna, independiente, trabajadora. No vive a la sombra del héroe, como su antecedente del tebeo original. Este mismo personaje se repite en *Smallville* (2001-2011), que cuenta la historia del *Superman* adolescente.

Mientras, en España, destacaban reporteros y reporteras de investigación en *Periodistas*, estrenada en 1998 y emitida por Telecinco hasta 2002. Varios estudios demuestran que la serie llevó a las universidades de comunicación a toda una generación de jóvenes españoles, que querían emular a sus cronistas televisivos, como ocurrió en Estados Unidos con *Sex and the City* (1998-2004). Su protagonista es la periodista más famosa de la historia de la televisión y, probablemente, la más trasgresora.

Gordillo (2007, p. 180) ha estudiado a fondo esta serie y presenta así a sus protagonistas: “Carrie Bradshaw (Sarah Jessica Parker) se dedica a escribir una columna semanal en el periódico ficticio *The New York Star*, la relaciones públicas Samantha Jones (Kim Cattrall) tiene una empresa propia, Charlotte York (Kristin Davis) es una corredora de arte que deja su trabajo después de su primer matrimonio y, por último, la abogada Miranda Hobbes (Cynthia Nixon) es socia de un bufete de Nueva York. A pesar de que las cuatro protagonistas se desenvuelven en muchas ocasiones dentro de su trabajo, éste no llega a ser más que un mero contexto que sirve de base para el tema principal de la serie: las diferentes opciones sexuales y amorosas de cuatro chicas solteras e independientes en la ciudad de Nueva York”.

El último espacio de las profesiones de la mujer debemos dedicarlo al del hogar, al de las amas de casas. *Arrested development* (2003-2013) mostró varias mujeres que no necesitaban trabajar hasta que el cabeza de la familia es enviado a la cárcel por fraude. *Weeds* (2006-2012) narró las peripecias de Nancy Botwin, ama de casa viuda, madre de dos hijos adolescentes, y propietaria de una gran casa en un suburbio de clase alta de Los Ángeles. Tras la muerte de su marido, decide mantener el mismo nivel de vida convirtiéndose en la vendedora de marihuana del barrio.

Este breve resumen habla ya de una serie diferente, sumamente crítica con el conservadurismo norteamericano. De hecho, es más radical que su preceptora y ejemplo inmediato, *Desperate Housewives* (2004-2012). Esta serie coral no cuenta sólo con un ama de casa, sino con cuatro: “Una de las series más paradigmáticas que reflejan el acontecer de la realidad social tomando como eje narrativo la rutina diaria de sus personajes es el que aparece representado en la serie *Mujeres desesperadas*. En dicha ficción televisiva se muestra cómo un grupo de mujeres vecinas y amigas entre sí, pertenecientes a un barrio de clase alta estadounidense, se enfrentan día a día a sus problemas con el trabajo, con su familia, con su identidad y, en suma, con sus relaciones personales” (Gómez y Jiménez, 2008, p. 515).

El mismo autor explica su importancia en el tratamiento de personajes femeninos: “En la serie se perciben dos ámbitos de acción: uno interior (doméstico o familiar) y otro exterior (comunitario). En el ámbito interior las actrices adoptan comportamientos distintos o variables respecto al del exterior, y a través de esa ambivalencia se constituyen los personajes con sus manías, sus vicios y aprensiones. Junto a estos rasgos psicológicos conocemos cómo visten y cuáles son sus estilos de vida y su lenguaje (formas de hablar, tonos, comunicación verbal y no verbal, etc.). Todo ello forma parte de su identidad como un proceso constructor de su cualidad sociológica; a su vez cada personaje adopta una postura como modelo o tendencia a seguir” (Gómez y Jiménez, 2008, p. 517).

La serie invita a estudiar sus discursos, comunicación no verbal, realización, iluminación o vestuario. Es curioso recordar que su creador y guionista principal, Marc Cherry, la construyó y reconstruyó varias veces, porque no conseguía vender su guion a ningún estudio. Él mismo confesó que encontró la idea original en su propia madre. Ambos estaban viendo un telediario y apareció una noticia sobre Andrea Yates, una mujer que había matado a sus cinco hijos, ahogándolos en una bañera. Horrorizado, le preguntó a su madre cómo podía una mujer estar tan desesperada y contra todo pronóstico, ella le dijo tranquilamente que lo entendía.

El círculo de casualidades y la mezcla de realidad y ficción se combinan con un dato importante. En aquel momento, Cherry estaba en paro. Llevaba dos años sin trabajo, debía 30.000 dólares y había puesto su casa en venta. Estaba en pleitos con su agente porque éste cobraba, a sus espaldas, derechos de explotación de guiones anteriores.

Pensaba que se le habían agotado las ideas, que debía cambiar de trabajo y que su único trabajo relevante eran 11 episodios de *The Golden Girls* (1985-1992) y nadie podría recordarle por ello. Estaba muy equivocado. *Desperate Housewives* gustó al público desde el mismo día de su estreno porque presentó otras cuatro mujeres rompedoras y sin tabúes. Pasaba de Miami a California, y de la madurez avanzada al síndrome de los cuarenta. La fuerza de sus protagonistas las convirtió en heroínas y reinas de la pequeña pantalla hasta 2012. Sembraron el nitrato para la nueva edad de oro de las series de televisión, donde nos encontramos ahora mismo, donde las mujeres tienen un protagonismo digno de analizar.

3.4. Mención aparte: Mujeres políticas en la ficción televisiva

Como indicábamos en la metodología, el estudio longitudinal histórico de las series televisivas pretendía analizar y concretar cómo éstas han mostrado a la mujer en distintas profesiones y en años recientes, en labores políticas. Consideramos que hay un antes y un después de *Borgen*, que se convierte en un ineludible objeto de estudio, por su ruptura de estereotipos. El personaje de Birgitte Nyborg, como Primera Ministra danesa, rompió el modo tradicional de hacer política en televisión. No obstante, reseñamos y destacamos otras series políticas que la precedieron o sobre todo, que imitaron después su éxito, repitiendo el protagonismo femenino en comunicación política. Las ordenamos cronológicamente, según su año de inicio de emisiones, con su título en España y en su país de origen:

Spin City: Loca alcaldía o Spin City (1996-2002). Esta comedia de situación estadounidense duró 6 temporadas en el canal ABC. Fue creada por Gary David Goldberg y Bill Lawrence. Su protagonista era Mike Flaherty, durante los primeros 103 episodios, interpretado por el actor Michael J. Fox. Flaherty es el teniente de alcalde del Ayuntamiento de Nueva York y constantemente, tiene que cuidar de que su jefe, el alcalde, no tome las decisiones equivocadas y haga el ridículo. Todo el equipo está integrado por personajes histriónicos y muy cómicos. Cuando al actor protagonista le diagnosticaron la enfermedad de Parkinson en la vida real, la actriz Heather Locklear fue contratada para interpretar a la directora de campaña ficticia, Caitlin Moore, que ayuda a Mike. Lamentablemente, debido al rápido progreso de la enfermedad, el actor Michael J. Fox dejó la serie y el protagonismo pasó al actor Charlie Sheen, que comenzó a encarnar al nuevo teniente de alcalde, Charlie Crawford. Desde este cambio, la serie bajó en audiencia y acabó el 30 de abril de 2002. Estaba escrita y producida a la medida de su primer protagonista y los espectadores no admitieron el cambio. Goldberg, uno de sus creadores, ya había triunfado con Michael J. Fox en una serie anterior de fama mundial: *Enredos de familia* o *Family Ties* (1982-1989). En *Spin City* repitieron su perfecta sintonía, mientras que fue posible por el estado de salud del actor.

El ala oeste de la Casa Blanca o The West Wing (1999-2006). Esta serie fue estrenada el 22 de septiembre de 1999, y duró 7 temporadas o 155 episodios, hasta el 14 de mayo de 2006. Fue emitida por la cadena norteamericana NBC. Recibió excelentes críticas, grandes datos de audiencia, y numerosos premios televisivos, como Globos de Oro o Premios Emmy. Su creador fue Aaron Sorkin, guionista de las series *Studio 60* (2006-2007) y *The Newsroom* (2012-2014). En el cine, también fue guionista de *Algunos hombres buenos o A Few Good Men* (1992), *Malicia o Malice* (1993), *La red social o The Social Network* (2010) y *Steve Jobs* (2015), entre otras. Durante el rodaje de la película *El presidente y Miss Wade (The American President)*, en 1995, cuyo guion también firmaba, conoció al actor Martin Sheen. Pensando en él como presidente estadounidense de ficción, escribió la serie *El ala oeste de la Casa Blanca*, centrada en la política y el funcionamiento del gabinete del máximo mandatario Josiah -Jed- Bartlet. Entre su equipo, a lo largo de la serie, encontramos varios personajes femeninos poderosos: la Secretaria de Prensa de la Casa Blanca, C.J. Cregg (interpretada por Allison Janney); la ayudante de la consejera de Seguridad Nacional, Kate Harper (interpretada por Mary McCormack); la relaciones públicas de la Casa Blanca, Mandy Hampton (interpretada por Moira Kelly); la consejera de Comunicaciones, AnnabethSchott (interpretada por Kristin Chenoweth); o la Primera Dama, Abigail Bartlet, encarnada por la actriz Stockard Channing en 70 episodios. Para conocer en profundidad esta serie, recomendamos la interesante lectura de la tesis doctoral de Yolanda Rodríguez Vidales (2012).

24 (2001-2010). Esta serie supuso una revolución del lenguaje televisivo, con una narración cargada de flashbacks y flashforwards y un límite temporal que obligaba al protagonista a resolver un crimen terrorista en las pocas horas que dan título a la serie. El actor Kiefer Sutherland dio vida al agente federal Jack Bauer, durante una década y 195 episodios, que inspiraron muchas series y películas sobre terrorismo, que vinieron después. La presidenta estadounidense en la ficción era una mujer, en los dos últimos años de 24. La actriz Cherry Jones dio vida a Allison Taylor, inspirada en Hillary Clinton. Aparte de ella, la serie tuvo otros dos presidentes varones: David Palmer (2001-2007) y Charles Logan (2005-2010). Fue producida por Imagine Entertainment, 20th Century Fox Television, Real Time Productions y TeakwoodLaneProductions; y emitida por la cadena Fox.

Moncloa ¿dígame? (2001). Fue una comedia de situación española, emitida por Telecinco, desde el 10 de enero de 2001. Las productoras fueron Diagonal TV, El Terrat y Estudios Picasso. Siguiendo el estilo de las sitcoms norteamericanas, se grababa en estudio, ante un público, cuyas risas eran incorporadas al audio del capítulo. Duró una sola temporada, con 13 episodios. Se desarrollaba, como *El ala oeste de la Casa Blanca*, en el palacio presidencial español, La Moncloa, y concretamente, en el departamento de prensa, encabezado por Bartolomé (interpretado por Javier Veiga). Su equipo estaba integrado por cuatro mujeres: Laura (interpretada por la actriz Ana Rayo), María Fernanda (Ana María Barbany), Nieves (Mercè Mariné) y la Cabo Pelayo (Dolo Beltrán).

Señora presidenta o Commander in Chief (2005-2006). La actriz Geena Davis encarnó a la primera presidenta estadounidense de ficción, Mackenzie Allen, durante una temporada de 19 episodios. La serie fue emitida por ABC y producida por Battleplan Productions y Touchstone Television. La protagonista no llega a la Casa Blanca por los votos, sino por el fallecimiento del presidente con el que trabaja, Teddy Bridges. Éste fallece de un aneurisma cerebral repentino y sólo le vemos en flashbacks, en 3 episodios. Durante el primer capítulo, Mackenzie está de visita oficial en París, le comunican la noticia y le exhortan que dimita en favor de Nathan Templeton (interpretado por Donald Sutherland). Ella acepta, aunque cambia de opinión mientras acude a pronunciar su discurso de despedida. Es una mujer fuerte, súper inteligente, deportista y madre. La actriz Geena Davis ganó el Globo de Oro como Mejor Actriz en serie dramática por este papel.

Parks and Recreation (2009-2015). Esta comedia de situación estadounidense fue emitida por la NBC, durante 7 temporadas, entre 2009 y 2015. La actriz de comedia Amy Poehler encarnó a Leslie Knope durante 125 episodios. Knope es una funcionaria pública del Ayuntamiento de Pawnee, una ciudad ficticia del estado norteamericano de Indiana, y se encarga del área que da título a la serie: parques y zonas de recreo. En clave de humor surrealista, como hizo *Spin City*, la serie nos cuenta los entresijos políticos del cabildo. La actriz protagonista ganó un Globo de Oro como mejor actriz de serie de televisión comedia o musical, en el año 2014.

Homeland (2011-2019). La actriz Claire Danes interpreta a Carrie Mathison, una agente de la CIA, que oculta en el trabajo su enfermedad psiquiátrica bipolar, y que desconfía del héroe de guerra Nicholas Brody, un marine norteamericano que dice haber sido liberado tras varios años de secuestro en Irak. Ella considera que miente y que prepara un atentado a gran escala, en suelo norteamericano. Tras resolver esa trama, cada temporada ahonda en un crimen terrorista distinto, en diferentes escenarios internacionales. En la sexta temporada, la presidenta del país es una mujer: Elizabeth Keane, interpretada por la actriz Elizabeth Marvel. Merece ser citada porque los dirigentes de la Inteligencia, antes de tener su primera reunión con ella, creen que podrán engañarla sólo por el hecho de ser mujer.

Political Animals (2012). Esta miniserie norteamericana de 6 episodios fue emitida por USA Network, entre el 4 de julio de 2013, fiesta nacional, y el 8 de agosto del mismo año. La actriz Sigourney Weaver interpreta a Elaine Barrish, Secretaria de Estado, ex gobernadora de Illinois y ex primera dama del ex presidente Bud Hammond (interpretado por Ciarán Hinds). Su marido le fue infiel, ella le pide el divorcio, y a pesar de su nombramiento, desea mantener su familia unida, pues tiene dos hijos gemelos adolescentes y uno de ellos ha descubierto que es homosexual. En el terreno político, la vemos gestionar una crisis con Irán, rescatar un submarino chino, y lidiar antes las críticas y artículos escandalosos sobre su persona, firmados por la periodista Susan Berg (Carla Gugino), que quiere acabar con la carrera de Barrish.

Scandal (2012-actualidad). Esta serie de televisión norteamericana fue estrenada por la cadena ABC (American Broadcasting Company) el 5 de abril de 2012. Hasta 2017, cuenta con 7 temporadas y 106 episodios. Ha tenido un notable éxito de audiencia, registrando entre 7 y 9 millones de espectadores en Estados Unidos. Asimismo, ha sido exportada a más de cuarenta países de todo el mundo. En España, es emitida por Fox y Cuatro desde el verano de 2013. Su creadora es Shonda Rhimes, productora multimillonaria gracias a dos éxitos precedentes: *Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*) y su spin off, *Sin cita previa* (*Private Practice*). La fama cosechada por estas dos series convirtió a Rhimes en una ejecutiva poderosa dentro del panorama televisivo norteamericano y le permitió materializar otra gran idea: la historia de Judy Smith, jefa de prensa del ex presidente George H.W. Bush. Ésta desarrolló su tarea en varios momentos históricos, importantes desde la comunicación y la información: la Guerra del Golfo de 1991 y las relaciones de Bush con Irán y Kuwait. Después de abandonar la Casa Blanca, creó la agencia Smith & Company, especializada en resolución de crisis y base real para instituir la empresa ficticia Olivia Pope and Associates, centro de la serie de televisión *Scandal*. Rhimes y Smith se habían conocido en 2009 y comenzaron a desarrollar la serie en 2011. Kerry Washington, la actriz protagonista, ganó el papel en febrero del mismo año. Desde entonces y hasta ahora, interpreta a Olivia Pope, crisis manager o solucionadora de problemas, dentro y fuera de la Casa Blanca, en la ciudad de Washington. Para conocer en profundidad la serie, recomendamos los trabajos de Padilla (2014a, 2014b y 2014c).

Veep (2012-actualidad). La actriz estadounidense Julia Louis-Dreyfus interpreta a Selina Meyer, vicepresidenta de Estados Unidos en la serie, que llega a ser presidenta en la tercera temporada. Es divorciada, tiene una hija, se lleva bastante mal con el presidente, es muy ineficaz y continúa en el poder gracias a la ayuda y excelente trabajo de Amy Brookheimer (interpretada por Anna Chlumsky), su jefa de gabinete. La actriz protagonista ha ganado decenas de premios gracias a este papel, como los cinco premios Emmy de mejor actriz de comedia en 2012, 2013, 2014, 2015 y 2016. El creador del personaje y de la serie es Armando Iannucci, que también ideó el drama político *In the loop* (2009). La serie es emitida por la cadena de cable HBO y producida por Dundee Productions y HBO Home Entertainment.

House of cards (2013-actualidad). Esta serie norteamericana original de Netflix tiene como protagonista a Francis Underwood (interpretado por Kevin Spacey). En la primera temporada, es congresista en Carolina del Sur, pero nos desvela, en primera persona y hablando a la cámara, su plan para llegar a la Casa Blanca. En la segunda temporada, logra ser nombrado Vicepresidente y culmina su proyecto presidencial en la tercera temporada. Su mujer es Claire Underwood (interpretada por Robin Wright), que comienza como directora de una ONG y acaba como Primera Dama y Embajadora estadounidense de la ONU. Los dos son ambiciosos, fríos, hipócritas y manipuladores. Como personajes secundarios, vemos varias mujeres dignas de mención: Linda Vásquez, la Jefa del Gabinete de la Casa Blanca del Presidente anterior a Underwood, Garrett Walker; la reportera de *The Washington Post*, Zoe Barnes; la senadora demócrata de Luisiana, Cathy Durant; la congresista demócrata

Jackie Sharp; la Fiscal General, Heather Dunbar; y la consultora política, Leann Harvey, que se incorpora en la cuarta temporada.

Asuntos de estado o State of Affairs (2014-2015). Esta serie estadounidense fue emitida por NBC durante los años 2014 y 2015, y sólo contó con una temporada de 13 episodios. La protagonista es Charleston Tucker (interpretada por Katherine Heigl). La presidenta Constance Payton, de raza negra, la contrata por su experiencia como agente especial de la CIA en Irak, y como novia de su hijo fallecido, precisamente en una operación en aquel país, junto a Tucker. La agente debe realizar un dossier diario para la gobernadora, eligiendo y analizando las crisis nacionales e internacionales del día; mientras intenta superar su estrés postraumático y saber por qué falleció su pareja.

Madam Secretary (2014-actualidad). La guionista Barbara Hall, también autora de libretos de las series *Doctor en Alaska (Northern Exposure)*, *Urgencias (ER)*, *Joan de Arcadia (Joan of Arcadia)*, *La juez Amy (Judging Amy)*, o *Homeland*, creó esta serie para la cadena NBC, con la producción de Barbara Hall Productions, Revelations Entertainment y CBS Television Studios. Su protagonista es Elizabeth McCord (interpretada por Téa Leoni). En el episodio piloto, abandona su trabajo como profesora universitaria cuando el servicio secreto aparece en su casa, por sorpresa, porque el Presidente Conrad Dalton la quiere nombrar Secretaria de Estado. Conoce al mandatario porque en el pasado, trabajaron juntos en la CIA. Ella se ha retirado, es madre, y quería una vida tranquila para ella, su marido y sus dos hijos, Douglas y Alison. Su nombramiento cambia su mundo, pero no quiere mudarse de su casa, ni cambiar las costumbres y horarios de su hogar.

De Fractie (2015-2016). Esta serie holandesa de la cadena VPRO es heredera de la fama de *Borgen*. Fue creada por Femke Halsema, política neerlandesa socialdemócrata, ex secretaria del partido ecologista y ex miembro de la Cámara Baja del Parlamento, de 1998 a 2011. La serie tuvo 3 temporadas y 30 episodios, entre 2015 y 2016. Cuenta los entresijos políticos del trabajo de Marise Collee (interpretada por Sandra Mattie), parlamentaria, como Halsema.

4. PRESENTACIÓN E INTRODUCCIÓN A BORGEN

La profesora Asunción Bernárdez Rodal, en su manual imprescindible sobre investigación de género, explicaba que la televisión, desde los años 90 del siglo XX, había propuesto nuevas formas de representar a las mujeres y el éxito de *Borgen* se producía a base de alterar las claves tradicionales de la narración (Bernárdez Rodal, 2015). Consideramos que es un excelente resumen para iniciar este apartado, con una presentación necesaria, que anteceda a nuestro análisis y valide nuestros resultados.

Asimismo, recomendamos las lecturas de Rodríguez Vidales (2016a y 2016b), que ha estudiado *Borgen* desde sus posibles aportaciones a la comunicación política real en España, pensando en las series que deberían conocer los políticos; y los artículos de Santamaría (2001), Peña Acuña (2010), Bandrés Goldáraz (2011), Martín Jiménez (2011), Puebla, Carrillo y Copado (2014), Pareja Sánchez (2016), y Rodríguez y Sedeño

(2017), entre otros.

La serie comenzó a emitirse en Dinamarca, el 26 de septiembre de 2010. No llegaría a España hasta el 6 de diciembre de 2014. Fue producida por DRFiktion, y distribuida, por orden cronológico, a Noruega, Suecia, Finlandia, Estados Unidos, Holanda, Reino Unido, Corea del Sur, Francia, Alemania, Japón, España, Grecia, Italia, Polonia, Serbia y Rusia, entre otros. Las distribuidoras que lo hicieron posible fueron Danmarks Radio (DR), AVA, Arte, British Broadcasting Corporation (BBC), Canvas, Film1 Series, Joongang Tongyang Broadcasting Company (JTBC), Link TV, Lumière Home Entertainment, Norsk Rikskringkasting (NRK), Prime Series, Super! Drama TV, Sveriges Television (SVT), Verenigde Arbeiders Radio Amateurs (VARA), WVG Medien GmbH, Yleisradio (YLE) y Warner Bros. Entertainment.

Los rodajes se llevaron a cabo en dos lugares fundamentales: los exteriores del Parlamento danés, en el Palacio de Christiansborg, Copenhague; y los interiores, en los estudios DRByen, de Amager, también localizados en Copenhague. En total, se rodaron 30 episodios, divididos en 3 temporadas de 10 entregas cada una. El último fue emitido el 10 de marzo de 2013.

La serie fue creada por Adam Price y escrita por Jeppe Gjørvig Gram y Tobias Lindholm. Retrata el mundo de la política, no exenta de conflictos internos, donde el personaje de Birgitte Nyborg se convierte en la primera mujer que obtiene el cargo de Primera Ministra en Dinamarca. Cada una de las temporadas de *Borgen* examina las dificultades a las que se enfrenta la protagonista: formar gobierno con otros partidos políticos, franquear las crisis internas y de comunicación, y superar los conflictos internacionales. Con ello, refleja a la perfección la interacción entre la política y los medios de comunicación y aunque todos los nombres son ficticios, equivalen a los existentes, en la actualidad, en Dinamarca.

El título de la serie procede del término coloquial con el que los daneses se refieren al Palacio de Christianborg, donde se concentran los tres poderes del estado y se ubica el despacho del Primer Ministro. Como hemos señalado, la serie muestra filmaciones exteriores reales de esta localización.

5. RESULTADOS: RUPTURA DE ESTEREOTIPOS Y DISIDENCIAS EN *BORGEN*

5.1. Ruptura de estereotipos

Para conocer a fondo los estereotipos que rompe *Borgen* consideramos necesario, en primer lugar, conocer las clasificaciones que han dado los diversos académicos. En primer lugar, resumimos los estereotipos que enumeran Bernárdez, García y González (2008, p. 122-129):

Mujeres que solo representan la belleza y la seducción.

Mujer dulce y tierna que reduce, según Kaplan, la amenaza que provoca la diferencia sexual en la cultura patriarcal.

Mujer pura, bella e inocente, bastante tradicional, con imágenes “actualizadas” que se han ganado el derecho a no ser “tan puras”, por ejemplo, ya no son vírgenes.

La femme fatale, mujer independiente y sexual, que representa una amenaza al

dominio patriarcal y por ello sólo puede ser un personaje negativo, una mujer perversa.

La mujer como enigma y misterio, variante de la mujer fatal. Su carácter independiente y el uso de la violencia con destreza más que su sexualidad, se acaba revelando más como algo propio de un ser diabólico y no de una mujer "normal".

La madre represora, reprime a sus vástagos masculinos, impidiendo su desarrollo y crecimiento normal, siendo responsables de muchos de sus dramas y dificultades.

Mujer sexualizada y objetualizada, uno de los más tradicionales. Única función es ser objeto de deseo sexual para el protagonista masculino, o para la mirada masculina.

Papel de la mujer tradicional, amas de casa o mujeres contentas con el destino de género que las espera, aparece como un modelo desprestigiado, sin ningún atractivo para las mujeres jóvenes.

Mujeres modernas; lo más llamativo, novedoso y frecuente. Mujeres modernas y sexualmente activas, que están más preparadas que los hombres para asumir los retos de la vida moderna. Mujeres que ya no necesitan a los hombres (o sólo como compañeros en el sexo), que no tienen dificultades para compaginar sus facetas pública y privada, ni sufren conflictos por los avances producidos gracias al movimiento de liberación de las mujeres, que sin embargo no las liberan de los modelos de belleza convencionales (juventud).

Estereotipo sexista, mujeres teñidas por la rivalidad y la envidia.

Guarinos (en Loscertales y Núñez, 2007, p. 106-107) amplía esta clasificación, al hablar de los estereotipos de personajes:

La chica buena, sufridora, aspira a ser feliz con un buen esposo.

El ángel, de piel de cordero y lobo en su interior, ambiciosa y capaz de cualquier cosa.

La virgen, sumisa, beatífica.

La beata/solterona, solas, cincuentonas, con vocación religiosa y personalidad reprimida.

Chica mala, variedad de ángel, a la caza de un hombre.

La guerrera.

La femme fatale o *vamp*, mala por naturaleza, perdición de los hombres.

Mater amabilis, ama de casa feliz, atenta con sus hijos y marido, buena persona que no tiene mucho que aportar.

Mater dolorosa, sufridora, observa cómo sus hijos son maltratados por la vida y pueden maltratarla a ella.

Madre castradora, dominante, coarta la libertad de acción y pensamiento, sobre todo de sus hijos varones.

Madrastra, como la anterior pero con hijos no naturales.

Madre del monstruo.

Madre sin hijos.

Cenicienta.

La *turrisburnea*, torre de marfil, inalcanzable y por eso, más deseable, fuerte, fría, inflexible.

Reina negra/bruja/viuda negra, monstruosas, de belleza embriagadora, perversas.

Villana de oposición al héroe masculino.

Superheroína de corte masculino al servicio de la comunidad.

Dominatrix, procedente del cómic, imponente, independiente económicamente.

En *Borgen*, la protagonista se convierte en Primera Ministra desde el primer capítulo y también desde ahí, la vemos en la última clasificación de Bernárdez, García y González (2008, p. 122-129) porque es moderna, profesional, educada, súper competente. Comenta sus problemas profesionales con su marido, pero toma las decisiones de manera individual. Hablan de sexo con naturalidad y el espectador es partícipe de sus encuentros en la pantalla. Pero son relaciones sanas, normales, compartidas y consensuadas, hasta que se estropea su matrimonio, al final de la primera temporada.

En el trabajo, como Primera Ministra, Birgitte Nyborg quiere ser independiente al tomar las decisiones, aunque haya formado gobierno con la ayuda de otros dos partidos. Escucha opiniones, se rodea de un buen gabinete, habla con sus contrincantes; todo con el objetivo de hacer lo mejor para su país, Dinamarca. En su esfera pública es la misma mujer fuerte que en su vida privada y afortunadamente, no podemos encasillarla en ninguno de los estereotipos que enumeraba Guarinos (en Loscertales y Núñez, 2007, p. 106-107).

5.2. Liderazgo femenino

Como afirma Quevedo Redondo (2016), existe una nueva y feminizada manera de concebir política, que prioriza los componentes emocionales e incorpora otra escala de valores, apostando: “Por combatir la discriminación, usar un lenguaje no sexista y aplicar cada criterio de actuación con idéntica intensidad a hombres y mujeres” (Quevedo Redondo, 2016). Lejos de excluir a los varones en esta nueva concepción de entender la política subyace un componente inclusivo de los géneros tendente a introducir en la agenda méritos considerados propios del universo femenino.

Ciertamente, nos habíamos habituado a un estilo de liderazgo masculino a la hora de desempeñar roles en política: la obstinación por el poder, el enfrentamiento, la rivalidad constante constituyen un modo usual de desempeñar la actividad política por parte de los hombres.

En *Borgen* comprobamos cómo el estilo masculino de ejecutar la política es sustituida por un nuevo liderazgo, en consonancia con la escala de valores anteriormente señalados. El personaje protagonista de la Primera Ministra, Birgitte Nyborg, entiende que el ejercicio del poder pasa, necesariamente, por un cambio de paradigma. Apuesta por un estilo igualitario, comunicativo, transparente y participativo, donde se enfatiza la negociación política como baza fundamental entre los distintos partidos.

Son actitudes propias de una nueva práctica política. Ésta se caracteriza por la priorización de componentes emocionales y la búsqueda de acuerdos frente al enfrentamiento o la competencia. Estos dos ingredientes aparecen como rasgos

distintivos de un modelo masculino, que se antoja caduco y carente de aplicación en la nueva realidad política y el nuevo espacio público, donde las mujeres tienden a ocupar puestos relevantes en política.

5.3. Competencia temática

Se trata de otro rasgo diferencial respecto a la forma de presentar y desempeñar la política. Por competencia temática se entiende la tendencia a asignar estereotipos de género a las políticas, dependiendo del género del candidato. De esta manera, habrá campos o áreas temáticas más afines a los candidatos o políticos hombres, como son Política Exterior, Economía, Defensa o Energía; frente a temas estereotipadamente femeninos, como serían Sanidad, Cultura o Educación (Fernández García, 2010).

En la serie *Borgen*, la competencia temática inherente a una forma de hacer política queda totalmente desdibujada. Comprobamos cómo la Primera Ministra acude a negociar una situación compleja a Groenlandia, visita las tropas danesas en Afganistán, y reta a un poderoso empresario a incluir en su Consejo de Administración a un mayor número de mujeres. Asimismo, nombra Ministra a una mujer en la cartera de Comercio, en la primera temporada, rompiendo estereotipos dominantes y transitando de unos temas a otros con absoluta normalidad.

5.4. Conciliación entre vida privada y profesional

Históricamente, el poder siempre ha sido masculino. Los varones que acceden a la política no tienden a modificar sus comportamientos, ni prioridades, a sabiendas de que es la mujer quien concilia. Especialmente complejo se torna conciliar la actividad política con el ejercicio de la maternidad. Como señala Tània Verge (2014), sobre diferencias de género en cuanto a la conciliación y ejercicio del poder:

Aunque la familia patriarcal tradicional ha sido sustituida por otros modelos del familia, los hombres no han asumido todavía, en general, de manera corresponsable las tareas domésticas y las actividades de cuidado. Esto reduce el tiempo disponible de las mujeres y, por lo tanto, su interés por la política y participación en la vida pública se ven limitadas. Y es que determinadas circunstancias vitales, como trabajar a tiempo completo o tener hijos preescolares, no afectan, en general, de la misma manera al tiempo disponible de mujeres y hombres.

Frente a una visión tradicional de ejercer el poder, *Borgen* constituye una valiosa ejemplificación del estatus de igualdad entre la mujer y el hombre. La primera temporada muestra a ambos progenitores trabajando fuera del hogar. Debido a su compromiso político, Birgitte Nyborg delega en su marido el peso del cuidado de los hijos y de la casa, que Éste asume sin reproches, ni chantajes. Inevitablemente, nos hacemos una pregunta: ¿sería asumida la conciliación de igual manera en la política española, por parte de la pareja de una concejala, consejera o ministra? En este sentido, apreciamos en la serie, no sólo la adopción de roles igualitarios, sino una prioridad al establecer una conciliación entre la vida privada y profesional.

6. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

La televisión, como medio de masas y elemento principal del tiempo del ocio, interesa al público. Niños, jóvenes y adultos acuden a ella y hay que aprovecharlo

para educar en igualdad, porque es algo más que “el lugar de lo instantáneo, de lo lúdico, de lo divertido” (Bernárdez, 2006, p. 69). La pequeña pantalla no es tan mala como los críticos han querido mostrarnos. Las series de ficción de calidad son buen ejemplo de ello y pueden convertirse en un pedagógico y entretenido vehículo de formación en igualdad.

Además, los seres humanos pensamos en imágenes y estas series se introducen en nuestras formas favoritas de ocio. Si es cierto que “los humanos concedemos mayor credibilidad a lo que percibimos con la vista que a lo que percibimos por otro conducto” (Aguilar, 1998, p. 227), hay que aprovechar lo que ofrece la ficción televisiva. Hay que darle credibilidad, acercarse con los ojos muy abiertos porque es fuente de opiniones y sentimientos y “puede influirnos más de los que nos influyen los hechos reales” (Aguilar, 1998, p. 229).

El género y la defensa de la mujer no están sólo en la parte informativa de la televisión. Las series demuestran que también está en el entretenimiento y que los espectadores imitarán las representaciones del mundo que sus series favoritas les ofrecen. Tomarán de ellas arquetipos, valores y formas de relacionarse con los demás. ¿Por qué no centrarse entonces en los componentes positivos que han impulsado a la mujer y que la han acompañado en su lucha por conquistar su espacio? Laura Mulvey lo hizo con sus teorías feministas en el cine y dejó enseñanzas para analizar el medio de la pequeña pantalla. Desde *I love Lucy* hasta *Borgen*, hay mucho que aprender y que enseñar.

El objetivo principal de esta investigación era analizar el género como categoría de análisis en la serie de televisión danesa, demostrando cómo a lo largo de sus tres temporadas, la serie ofreció un nuevo prototipo de mujer política que rompe el modo tradicional de concebir la misma. Para entender la relevancia de esta afirmación, hemos analizado en *Borgen* lo que consideramos una ruptura en cuanto a los modelos dominantes. Hemos descifrado tres tipologías de disidencias que nos permiten entender una nueva manera de representar a la mujer en relación al ejercicio de la política.

En concreto analizamos, en primer lugar, el liderazgo femenino en la serie y demostramos que existe una nueva concepción del ejercicio político tendente a incluir en la agenda pública valores considerados propios del universo femenino. En segundo lugar, en cuanto a competencia temática, hemos analizado que la serie también rompe estereotipos de género. Comprobamos que la forma de practicar la política por parte de la Primera Ministra danesa no es otra que transitando de unos temas a otros con absoluta normalidad. Por último, en cuanto a la conciliación entre vida pública y privada, la serie ejemplifica con acierto el estatus de igualdad entre mujeres y hombres, así como la adopción de roles igualitarios. Sirve de referente en la socialización política especialmente a las nuevas generaciones de mujeres que tienen como objetivo la participación en la vida política y por tanto, pública.

Borgen constituye una muestra de cómo un producto televisivo consigue tener éxito a base de rupturas y disidencias con los modelos dominantes y estereotipos de género. Visibiliza una forma de hacer política donde las diferencias de género desaparecen. En definitiva, la serie puede considerarse como referente para aquellas mujeres que quieren dedicarse a la vida política sin tener que elegir entre vida privada versus vida pública.

7. REFERENCIAS

- Aguilar, P. (1998). Mujeres de cine: retratos mágicos pero distorsionados, en Muñoz, B. (Coord.). *Medios de comunicación, mujeres y cambio cultural* (pp. 223-244). Madrid: Consejería de Servicios Sociales.
- Aranguren, T. (1997). Las mujeres y los medios de comunicación, en Alba, Y. (Coord.). *Jornadas: las mujeres y los medios de comunicación* (pp. 61-63). Madrid: Dirección General de la Mujer.
- Bandrés Goldáraz, E. (2011). Propuesta para el tratamiento eficaz de la violencia de género. *Vivat Academia, Revista de Comunicación*, 116, 19-39. doi: <https://doi.org/10.15178/va.2011.116.19-39>
- Bernárdez, A. (2006). A la búsqueda de una habitación propia: comportamiento de género en el uso de internet y los chats en la adolescencia. *Revista de Estudios de Juventud*, 73, 69-82. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/10410/>.
- Bernárdez Rodal, A. (2015). *Mujeres en medio(s): Propuestas para analizar la comunicación masiva con perspectiva de género*. Madrid: Fundamentos.
- Fernández García, N. (2010). Framing Hillary Clinton en la Prensa Española: ¿candidata o mujer?. *Observatorio (OBS) Journal*, 3, 209-228. Recuperado de <http://obs.obercom.pt/index.php/obs/article/view/349>
- Galán, E. (2007). *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- García Rubio, I. (2007). Las mujeres y el trabajo en las series de ficción. Cambio social y narraciones televisivas, en M^a J. Sánchez, & A. Reigada, (Coords.). *Crítica feminista y comunicación* (pp. 136-148). Sevilla: Comunicación Social ediciones y publicaciones.
- Gómez Alonso, R. & Jiménez Morales, R. (2008). ¿Mujeres desesperadas? Construcción social de la realidad y de la ficción televisiva, en S. Pérez-Amat García; S. Núñez Puente, & A. García Jiménez, (Coord.). *Comunicación, identidad y género* (pp. 515-524). Madrid: Fragua.
- Gordillo, I. (2007). Tránsito de los roles tradicionales en Sexo en Nueva York, En C. Cascajosa, (Coord.). *La caja lista: televisión norteamericana de culto* (pp. 179-194). Barcelona: Laertes.
- Guarinos, V. (2007). Mujer en proyección. La mujer en el cine, en F. Loscertales, y T. Núñez, (Coords.). *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información* (pp. 91-111). Madrid: Siranda Editorial.
- Instituto de la Mujer (2007). *Tratamiento y representación de las Mujeres en las teleseries emitidas por las cadenas de televisión de ámbito nacional*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Luque, R. (2001). Medios de comunicación, mujeres y cambio cultural, en Muñoz, B. (Coord.). *Medios de comunicación, mujeres y cambio cultural* (pp. 177-185). Madrid: Consejería de Servicios Sociales.
- Martín Jiménez, V. (2011). Una aproximación a un nuevo campo de estudio sobre la transición democrática. Los inicios de la comunicación política televisiva en España, *Vivat Academia, Revista de Comunicación*, 117E, 888-900. doi: <http://dx.doi.org/10.15178/va.2011.117E.888-900>
- Padilla Castillo, G. (2009). El éxito de Mujeres desesperadas desde el análisis

- transaccional, *Revista de Análisis Transaccional y Psicología Humanista*, 60, 20-35.
- Padilla Castillo, G. (2014a). Teoría de la información y de la comunicación en una serie de televisión: *Scandal*, *Historia y comunicación social*, 19(2), 133-144.
- Padilla Castillo, G. (2014b). *Scandal*. Una serie de televisión que enseña cómo comunicar e informar, en M. E. Del Valle Mejías, (Coord.). *La historia y su comunicación persuasiva* (pp. 315-340). Madrid: ACCI.
- Padilla Castillo, G. (2014c). El estudio del Análisis Transaccional aplicado a la Comunicación de Crisis en la serie *Scandal*, *Revista de análisis transaccional y psicología humanista*, 71, 287-303.
- Pareja Sánchez, N. (2016). Importancia de la integración de contenidos de publicidad política en la ficción televisiva en el contexto de transición a la democracia en México, *Vivat Academia, Revista de Comunicación*, 137, 124-141. Recuperado de: <http://www.vivatacademia.net/index.php/vivat/article/view/1036/1089>.
- Peña Acuña, B. (2010). El liderazgo de la protagonista en *Anatomía de Grey*, *Vivat Academia, Revista de Comunicación*, 110, 35-48. doi: <https://doi.org/10.15178/va.2010.110.35-48>
- Puebla Martínez, B.; Carrillo Pascual, E. & Copado Sánchez-Rico, P. (2014). Remakes a la española. El proceso de adaptación de series extranjeras en España, *Vivat Academia, Revista de Comunicación*, 127, 19-42. doi: <https://doi.org/10.15178/va.2014.127.19-42>
- Quevedo Redondo, R. (2016). Revistas femeninas de alta gama. Un escenario intrincado para la feminización de la comunicación política, en V. Martín Jiménez, & D. Etura (Coords.). *La comunicación en clave de igualdad de género* (pp. 91-103). Madrid: Editorial Fragua.
- Radl, R. (2001). Medios de comunicación y violencia contra las mujeres, en B. Muñoz, (Coord.). *Medios de comunicación, mujeres y cambio cultural* (pp. 95-121). Madrid: Consejería de Servicios Sociales.
- Rodríguez López, J. & Sedeño Valdellós, A. (2016). El videoclip y la comunicación socio-política: el mensaje reivindicativo en el vídeo musical, *Vivat Academia, Revista de Comunicación*, 138, 1-16. doi: <http://dx.doi.org/10.15178/va.2017.138.1-15>
- Rodríguez Vidales, Y. (2016a). *Borgen* y la situación política en España, *eConflegal*. Publicado el 16 de enero de 2016. Recuperado de <https://conflegal.com/20160116-borgen-y-la-situacion-politica-en-espana/>
- Rodríguez Vidales, Y. (2016b). Las cuatro series de televisión que deberían conocer nuestros políticos, en *Conflegal*. Publicado el 31 de julio de 2016. Recuperado de <https://conflegal.com/20160731-las-cuatro-series-de-television-que-deberian-conocer-nuestros-politicos/>.
- Rodríguez Vidales, Y. (2012). *El "Ala oeste de la Casa Blanca" y otros modelos de ficción para comprender la comunicación política* (Tesis inédita de doctorado). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Santamarina, C. (2001). La construcción de la mujer moderna en la sociedad de consumo española, en *Vivat Academia, Revista de Comunicación*, 28, 1-32. doi: <http://dx.doi.org/10.15178/va.2001.28.1-32>
- Sempere, A. (2005). *Locos por la tele*. Alicante: Editorial Club Universitario.
- Toledano, G. & Verde, N. (2008). *Cómo crear una serie de televisión*. Madrid: T&B Editores.

Verge, T. (2014). Comportamiento político, en A. Alonso Álvarez, & M. Lois González, M. (Coords.). *Ciencia Política con perspectiva de género* (pp. 115-116). Madrid: Editorial Akal.

AUTORAS

Graciela Padilla Castillo

Profesora de la Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid. Acreditada a Profesora Titular. Doctora en Ciencias de la Información con Premio Extraordinario de Doctorado, y Licenciada en Periodismo y Comunicación Audiovisual con Premio Fin de Carrera. Ha completado su formación posdoctoral en la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA) y ha viajado como experta en estudios de género, a la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP, México). Sus líneas de investigación se centran en Ficción televisiva, Teoría de la Información, Ética y Deontología y Comunicación Política. Es autora y coautora de casi un centenar de publicaciones: libros, capítulos de libro y artículos académicos, publicados en revistas de impacto. Asimismo, ha participado en más de una treintena de investigaciones con subvenciones competitivas y proyectos de innovación docente. Es miembro del Instituto de Investigaciones Feministas de la UCM.

<http://orcid.org/0000-0003-1393-4817>

<http://ucm.academia.edu/GracielaPadilla>

https://www.researchgate.net/profile/Graciela_Padilla

<https://scholar.google.es/citations?user=zeT1SLkAAAAJ&hl=es>

Roxana Popelka Sosa Sánchez

Profesora de la Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid. Acreditada a Profesora Contratada Doctora. Doctora por la Universidad de Oviedo. Licenciada en Ciencias Políticas y Sociología. Diplomada en Trabajo Social. Ha viajado como experta en estudios de género, a la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP, México), así como a la UNAM, México D.F. Sus líneas de investigación se centran en la cultura visual y análisis mediático de la representación femenina desde el punto de vista de género, con base sociológica y carácter interdisciplinar. Es autora y coautora de numerosas publicaciones: libros, capítulos de libro y artículos académicos, publicados en revistas de impacto. Asimismo, ha participado en más de una veintena de investigaciones con subvenciones competitivas y proyectos de innovación docente. Es miembro del Instituto de Investigaciones Feministas de la UCM.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S140594362014000200012&script=sci_artt xt

<http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsidt=>

https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0,5&cluster=376922310459776122