

MATERNIDADES DISFÓRICAS EN EL POLICÍACO TELEVISIVO ESPAÑOL¹

DYSPHORIC MATERNITY IN THE SPANISH TV POLICE DRAMA

Charo LACALLE ZALDUENDO

Universitat Autònoma de Barcelona

rosario.lacalle@uab.es

Resumen: Las representaciones de la maternidad integran un campo de estudio complejo y en ocasiones contradictorio, condicionado como pocos otros ámbitos de lo social por las tendencias político-ideológicas de cada momento histórico. A partir de los años noventa, el postfeminismo se ha venido apropiando de algunos postulados de la *tercera ola* feminista para proponer una versión idealizada de la *buena madre* que combina, sin problemas aparentes, el cuidado de sus hijos con su desarrollo profesional. La figura resultante de este modelo neoliberal, de carácter naturalista y esencialista, constituye un horizonte inalcanzable para la mayor parte de las mujeres trabajadoras. Estas *madres imperfectas* han encontrado en el *thriller* televisivo el imaginario idóneo donde evidenciar la imposibilidad de la maternidad ideal. La serie *Néboa* (La1, 2020) ilustra esta tendencia mediante una mirada disfórica sobre el tema, muy crítica con los postulados inasumibles del postfeminismo.

Palabras clave: Televisión. Ficción. Policiaco. Maternidad. Postfeminismo.

Abstract: The representations of motherhood make up a complex and sometimes contradictory field of study, conditioned like few other areas of the social sphere by the political-ideological tendencies of each historical period. Since the 1990s, post-feminism has been appropriating some tenets of the feminist third wave to propose an idealized version of the good mother that combines, apparently without problems, the care of her children with her professional development. The figure resulting from this neoliberal model, of a naturalistic and essentialist nature, represents an unattainable horizon for the majority of working women. These imperfect mothers have found in the television thriller a fertile imaginary where they show the impossibility of the ideal motherhood. The series *Néboa* (La1, 2020) illustrates this trend through a dystopian view on the subject, very critical of the post-feminist imaginary.

Keywords: Television. Drama. Thriller. Maternity. Post-feminism.

¹ Este artículo ha sido realizado en el marco del proyecto CSO2015-66260-C4-4-P.

1. LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LA MATERNIDAD

Anthony Giddens define la *invención de la maternidad* como una etapa moderna de su construcción social, promovida por la idealización de la figura de la madre, y la considera uno de los factores determinantes del surgimiento del amor romántico en el siglo XVIII (Giddens, 1998: 28). La idealización de la figura de la madre se vio condicionada, a su vez, por algunos de los valores atribuidos a la idea del amor romántico como, por ejemplo, la relación entre la maternidad y la feminidad. Fue así como el postulado de que el amor romántico, una vez encontrado, duraría para siempre y su asociación indisoluble con la maternidad terminarían forjando la separación de roles en el hogar, sustentada en el papel exclusivo de sexualidad femenina en la reproducción (Giddens, 1998: 106).

El carácter de bien público atribuido a la maternidad ha configurado un modelo normativo que, por un lado, reconoce a las mujeres el privilegio de ser madres; pero, por otro lado, les prescribe el tipo de relaciones que han de mantener con sus hijas o hijos para desarrollar, de manera satisfactoria, su responsabilidad social derivada de la *invención de la maternidad*. Una paradoja cuya falsa resolución se realiza mediante la superposición de dos significaciones bien diferenciadas de la maternidad destinadas a constituir un todo indisoluble, como señala la poetisa feminista Adrienne Rich:

I try to distinguish two meanings of motherhood, one superimposed on the other: the *potential relationship* of any woman to her powers of reproduction and to children; and the *institution*, which aims at ensuring that that potential-and all women shall remain under male control [*sic*] (Rich, 1986: 13).

La institucionalización de la maternidad, sustentada en la responsabilidad atribuida a la mujer, desembocó en un ideal de “maternidad intensiva” (Hays, 1996) que resistió incluso a la incorporación masiva de la mujer al trabajo a partir de la segunda mitad del siglo XX. Sharon Hays localiza sus raíces en la creencia, socialmente construida, de que la niña o el niño son criaturas indefensas inocentes e invaluable, a quienes las madres deben dedicar su atención y sus cuidados sin reparar ni en los costes personales ni profesionales que ello implique. La autora conecta la construcción histórica de la maternidad intensiva con la separación de las esferas pública y privada que se produjo en la modernidad y sostiene que esta ideología se articula en torno a las siguientes premisas (Hays, 1996: 8):

1. el lazo inextricable entre la mujer y la maternidad la convierte en la cuidadora principal, cuando no exclusiva;
2. el cuidado de los niños requiere una ingente cantidad de tiempo y energía insoslayables;

3. la crianza de los hijos es mucho más importante que la vertiente profesional, por lo que siempre ha de tener preferencia.

Elisabeth Badinter (2010) considera que el incremento del paro femenino derivado de la crisis económica de los años ochenta resituó en primer plano la maternidad, uno de los grandes ámbitos de lo social que la *segunda ola* feminista de los años sesenta y setenta no había incluido entre sus prioridades ideológicas². La filósofa francesa entiende que, frente a la acepción culturalista de la maternidad activa y exclusiva imperante en el período de la postguerra, la crisis de los ochenta y sus diferentes rebrotes en períodos sucesivos han ido impulsando la idea de una maternidad naturalista y esencialista, que hace suyos una parte de los presupuestos de la *tercera ola* feminista y propugna un falso imaginario de la madre ideal. El postfeminismo toma de la *tercera ola* la reivindicación de algunos símbolos tradicionales de la feminidad (tacones, maquillaje, ropa sexy, etc.), que las feministas de la *segunda ola* identificaban con la opresión machista, y los reinterpreta en términos de *empoderamiento*.

El fin del feminismo proclamado por el postfeminismo, sobre el que se sustenta su defensa de la *buena madre*, se fundamenta en la premisa falaz de que los objetivos del movimiento feminista ya habrían sido conquistados y, por consiguiente, no habría espacio para las reivindicaciones históricas (Hall y Salupo Rodríguez, 2003; McRobbie, 2004: 255). Toda una declaración de intenciones que revela la doble faz del neoliberalismo en el que se inspira, empeñado aparentemente en revalorizar la figura de la madre cuando, en realidad, la devalúa (Caesar, 1995).

Las representaciones audiovisuales de la maternidad abarcan todos los géneros y formatos de la ficción, si bien no comenzaron a cobrar una cierta relevancia hasta bien entrados los años setenta (Arnold, 2013). Ann Kaplan (2000: 8) identifica dos prototipos extremos de esta figura social en el cine: la madre sacrificada y la madre egoísta, figurativizados respectivamente por los iconos de la *buena madre* y la *mala madre*. Aunque la *buena madre* era una figura relativamente frecuente en el cine clásico de Hollywood, su relevancia solía ser muy limitada, al estar relegada generalmente al desempeño de roles meramente contextuales. La *mala madre*, mucho menos habitual al inicio, encontró en *Psicosis* (Hitchcock, 1960) el referente ineludible para una gran parte del cine de terror posterior, aunque también es utilizada por el postfeminismo para calificar a las madres no normativas (Feasey, 2012). Kaplan completa su tipología con otros dos prototipos: la *madre heroica*, una madre buena volcada en acciones relacionadas con su rol maternal, y la *madre débil*, una presencia sombría ridiculizada e ignorada por sus hijos y su marido.

² De manera generalizada, se considera que la evolución del feminismo se subdivide en cuatro períodos u “olas” (*waves*). La *primera ola*, que se gestó entre finales del siglo XIX y principios del XX, se centraba fundamentalmente en la lucha por el derecho al voto de las mujeres. La *segunda ola* de los años sesenta y setenta se define por el movimiento de liberación de la mujer en pos de la igualdad de derechos legales y sociales. La *tercera ola*, que arranca en los años noventa, representa la continuidad en la lucha de la ola anterior, pero replica algunos de sus postulados. La *cuarta ola* ha desplazado el foco de interés del feminismo desde la mujer hacia la igualdad de género (véase Hewitt, 2012).

Las producciones audiovisuales de los años ochenta y noventa introdujeron otras representaciones menos habituales hasta entonces, como por ejemplo la *madre ausente*. Esta imagen, reservada otrora a la *madre muerta*, viene siendo utilizada con una cierta frecuencia por el postfeminismo para resaltar la figura del buen padre que se ocupa de sus hijos (Åström, 2018). En cuanto a la especialización por géneros, la comedia romántica se convirtió a partir de finales del siglo XX en el terreno abonado para ensalzar a la mujer postfeminista, al tiempo que el melodrama exploraba nuevas temáticas y enfoques destinados a renovar la figura de la *mala madre* (Karlyn, 2011).

Las representaciones postfeministas de la maternidad emergen como resultado de una reconfiguración del icono tradicional, que convierte al sujeto femenino asexuado y confinado a la esfera doméstica en una mujer consumista, sexualizada y dotada de una creciente presencia pública (Orgad y De Benedictis, 2015: 17). Se ensalza así la “maternidad intensiva” y se propone una versión idealizada de la madre capaz de combinar armónicamente el cuidado de sus hijos con su desarrollo profesional. Un horizonte reforzado constantemente en las historias de los medios sobre la maternidad de las *celebrities*, pero inalcanzable para la mayor parte de las mujeres trabajadoras:

The women’s magazine and celebrity gossip sector has paraded and continues to parade an exhaustive and exhausting list of famous new mothers who love their children unconditionally and without ambiguity and who are in control of their bodies, their homes, their careers, their relationships, their finances and last but not least, their new child (Feasey, 2012: 125).

Susan Douglas y Meredith Michaels (2004) denominan *new momism* esta visión romantizada de la madre, que propugna un grado de perfección absolutamente fantástico, y la consideran la manera más eficiente de (re)domesticar a la mujer. Las expectativas generadas por la *yummy-mummy* postfeminista (O’Donohoe, 2006; McRobbie, 2009) convierten a la madre trabajadora en una madre inevitablemente imperfecta, que ha encontrado en el *thriller* televisivo el imaginario idóneo donde evidenciar la imposibilidad de la maternidad ideal.

2. MATERNIDADES DISFÓRICAS

El éxito del policiaco protagonizado por mujeres detectives “provides interesting opportunities for the study of the dissemination of moral codes and social norms via popular culture and television” (Wilton, 2018: 101). Estos personajes femeninos suelen ser mujeres poco convencionales, ambivalentes, complejas y, en ocasiones, incluso contradictorias, que transgreden —al tiempo que reaseguran— tanto las lógicas feministas como las estructuras patriarcales de la feminidad (Gilchrist, 2020: 14). Con frecuencia desafían las dicotomías de género, padecen situaciones de gran estrés o incluso se ven afectadas directamente por los mismos crímenes que persiguen (Wilton, 2018).

Las protagonistas de los seis *thrillers* estrenados en España en 2020 (Tabla 1) comparten al menos dos de los tropos distintivos de las detectives en boga de la ficción internacional, que las convierten en figuras paradigmáticas de la alteridad: el aislamiento respecto de su entorno y la diversidad. Así, Rosa (*El sabor de las margaritas*), Andrea (*La fosa*) y Mónica (*Néboa*) son foráneas desplazadas desde la ciudad hasta el pueblo donde ha sido hallado el cadáver, un *incipit* canónico del *viaje del héroe* en busca del *whodunit*, que no siempre termina con el “reconocimiento” (Propp, 1998). De hecho, la protagonista de *El sabor de las margaritas* es detenida al final de la serie por haber suplantado la identidad de otra compañera, mientras que la teniente de *Néboa* regresa a casa para enterrar a la hija asesinada en el curso de la investigación.

Series	Cadena/Plataforma	Productora
<i>Antidisturbios</i>	Movistar+	The Lab, Caballo Films
<i>Desaparecidos</i>	Tele5	Plano a plano
<i>El sabor de las margaritas</i>	Netflix	CTV, Comarex
<i>La Fosa</i>	TV3	Bausan Films, Wise Blue Studios
<i>La unidad</i>	Movistar+	Vaca Films
<i>Néboa</i>	La1	Voz Audiovisual

Tabla 1. *Thrillers* TV españoles protagonizados por mujeres policías en 2020

La neurodiversidad de Laia Urquijo (*Antidisturbios*), compatible con el síndrome de Asperger, ilustra el segundo tropo recurrente en la caracterización de las mujeres policías, que las diferencia de su entorno y las sitúa en los límites normativos de la feminidad. Al igual que Sonya Cross, la protagonista de *The Bridge* (AX, 201) diagnosticada asimismo con el síndrome de Asperger, el personaje de Laia es una mujer esquiva y obsesionada con hacer bien su trabajo, que carece de empatía y de lealtad. Como Carrie Mathison en *Homeland* (Showtime, 2011-2020), afectada de trastorno bipolar, su dificultad para relacionarse despierta hostilidades y suspicacias en el entorno predominantemente masculino donde se mueve.

Eva Mayo (*El sabor de las margaritas*) recurre constantemente a los ansiolíticos para paliar el estrés que padece desde el asesinato de su hermana. Esta teniente de la Guardia Civil usurpa la identidad de su compañera Rosa Vargas, encargada de investigar un caso en el mismo pueblo donde se cometió el crimen que la obsesiona, lo que contribuye a aislarla en un entorno cerrado que evidencia su otredad.

Carla Torres (*La Unidad*) es una policía ejemplar, resolutiva y entregada, a quien el cáncer de pecho que padece no le impide continuar con su entrega y eficiencia en un trabajo confrontado constantemente con su rol materno. La enfermedad de Carla, figurativizada en la última secuencia de la serie donde se muestra la pérdida completa de su cabello, evidencia una fragilidad que la comisaria esconde celosamente.

La desaparición del marido de Sonia Ledesma (*Desaparecidos*) la induce a incorporarse, un año después, a la unidad de búsqueda de desaparecidos de la Policía Nacional. En las antípodas de Laia Urquijo (*Antidisturbios*), la empatía o incluso la identificación de esta inspectora con los familiares de las personas desaparecidas constituyen precisamente las raíces de una vulnerabilidad que la diferencia del resto de sus compañeros.

Andrea Carmona (*La Fossa*) es una mujer insegura que esconde sus miedos tras una disciplina y una autoexigencia extremas. La inspectora de los Mossos de Esquadra está tan volcada en su trabajo que ni tan siquiera deja el mínimo resquicio a su vida personal, marcada por un padre alcohólico a quien intenta ayudar sobreponiéndose al rechazo que le produce.

La protagonista de *Néboa*, Mónica Ortiz, es una mujer equilibrada y desprejuiciada, a quien sin embargo se le va la mano de vez en cuando con el wiski. Pero, a fin de cuentas y por paradójico que pueda parecer, la aproximación a la *alteridad* de todas ellas evoca inevitablemente la asociación tradicional de las mujeres con la debilidad y la inestabilidad emocional en la construcción de unos personajes caracterizados con abundantes rasgos masculinos: el aspecto andrógino de Laia (*Antidisturbios*), Andrea (*La fossa*) y Carmela (*Néboa*); el desdén por los cánones de la feminidad al uso de Sonia (*Desaparecidos*), Rosa (*El sabor de las margaritas*), Carla (*La Unidad*) y Mónica (*Néboa*); o la misma afición al tabaco y al wiski de esta última.

Tras la estela del *nordic noir* y de los thrillers anglosajones protagonizados por mujeres policías, como los ya citados *The bridge* o *Homeland*, la maternidad (o su ausencia) constituye un hecho diferencial determinante en la caracterización de las detectives de la ficción española, sobre todo en lo relativo a su edad. Así, las protagonistas sin hijos de *Antidisturbios*, *Desaparecidos*, *El sabor de las margaritas* y *La fossa* son mucho más jóvenes que las madres de *Antidisturbios* y *Néboa*. Pero, mientras que la comisaria de *Antidisturbios* se limita a ilustrar las dificultades de la conciliación entre su exigente trabajo y el cuidado de su hija, acrecentadas en este caso por el cáncer de pecho que padece, *Néboa* proyecta una mirada disfórica sobre la maternidad, muy crítica con la estructura familiar.

3. LAS MATERNIDADES DISFÓRICAS DE NÉBOA

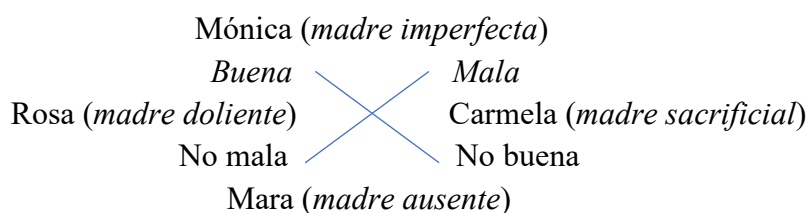
La teniente de la guardia civil Mónica Ortiz se desplaza hasta Néboa, una pequeña isla de la costa coruñesa, para investigar el asesinato de una joven de 18 años. La acompaña su hija Vega, quien acaba de abandonar a su novio maltratador. Las inquietantes similitudes que el execrable crimen presenta con otros asesinatos ocurridos en la isla en 1919 y 1989, inducen a la investigadora a buscar las posibles conexiones entre uno y otros. Esta hipótesis, revalidada por una segunda muerte, pone a Mónica tras la pista de un posible asesino serial. Carmela Souto es la sargento del puesto local de la

Guardia Civil, que se convertirá en el enlace de la teniente con la cerrada comunidad de Néboa, mientras que su hijo Gael acompañará a Vega en sus paseos por la isla.

Mónica representa a la *madre imperfecta* por antonomasia, cuya relación con su hija adopta más bien un carácter de hermandad que maternofilial; una perspectiva de la subjetividad femenina cada vez más recurrente en los relatos sociales sobre la maternidad (O'Brien Hallstein, 2006: 102). Hasta el punto de que los roles institucionales de las dos mujeres se invierten y, con frecuencia, es la joven quien cuida, e incluso reprende, a una madre que, además de beber y de fumar, descuida completamente su alimentación. El enfrentamiento entre ambas por la reaparición del exnovio maltratador, que ha vuelto a seducir a Vega, inducirá a la joven a huir de la isla y precipitará su estrangulamiento a manos de Gael, el asesino de la primera víctima e hijo de Carmela. Esta última encarna inicialmente a la *buena madre*, profesional y atenta siempre a su hijo, a quien no dudará en proteger a cualquier precio. Sin embargo, bajo su apariencia sosegada y su supuesta empatía con sus vecinos de la isla, el personaje de Carmela asume su maternidad de una manera tan fanática que llega incluso a matar para encubrir los dos crímenes cometidos por Gael.

Rosa Seoane y Mara Cabezas representan asimismo figuras disfóricas de la maternidad. Pero, a diferencia de Mónica (divorciada) y de Carmela (cuyo marido pretendía huir con la joven asesinada al inicio de la serie), ambos personajes están contruidos en función de la figura patriarcal. Rosa, la *madre doliente* de la primera víctima, le reprocha a su marido que no hubiera respondido a la llamada de socorro de su hija la noche del crimen, aunque no por ello se retracta de la coartada falsa que le ha proporcionado. Mara, la mujer-objeto casada con el potentado local, es la *madre ausente*, una figura muy próxima en este caso a la madre débil de Kaplan (2000), ignorada por un marido, unos hijos e incluso una suegra que la desprecian.

La proyección en el cuadrado semiótico de las dos representaciones extremas de la maternidad (la *buena madre* y la *mala madre*) nos permite visualizar las diferentes figuras que emergen en el relato:



El recorrido narrativo de las cuatro mujeres revela el carácter disfórico de su maternidad. Sin embargo, pese a lo novedoso de la crítica a la *madre ideal* del melodrama que *Néboa* lleva a cabo, el final de la serie reconfigura en parte algunos de los prototipos habituales. Así, la narrativa le brinda a Rosa, la *madre doliente*, la posibilidad de recomponer con su marido y su hijo menor los pedazos de una familia rota por el asesinato de la primogénita. Mara, la *madre ausente*, es abandonada por su hija, pero encuentra el

valor para enfrentarse a su marido en el afán de proteger a su hijo Roi. Carmela, la versión en negativo de la *madre sacrificial*, paga con su muerte los asesinatos cometidos para encubrir los de su hijo.

Mónica, la *madre imperfecta*, pero amorosa y feliz al inicio de la serie, se convierte en cambio la figura extrema de la maternidad disfórica tras la muerte de Vega.

4. CONCLUSIONES

Las representaciones de la maternidad integran un campo de estudio complejo y en ocasiones contradictorio, condicionado como pocos otros ámbitos de su construcción social por las tendencias político-ideológicas de cada momento histórico. La reflexión feminista sobre el tema sigue siendo objeto de controversia, a pesar de la creciente relevancia social concedida a la figura de la madre y de la percepción unánime sobre el rol que desempeña en la equidad de género. El postfeminismo, por el contrario, se ha ido apropiando de algunos de los postulados de la *tercera ola* feminista para reinterpretar a *buena madre* de una manera totalmente fantasiosa. Este *new momism*, que ha encontrado en las revistas dirigidas al *target* femenino, la publicidad y la comedia romántica el terreno abonado donde deificar la *maternidad intensiva* postulada por el neoliberalismo, colisiona con un número creciente de *thrillers* protagonizados por madres que no cumplen con los estándares inalcanzables de la madre ideal (Arnold, 2013).

Néboa interroga el modelo maternal postfeminista mediante la representación de diferentes prototipos, en las antípodas del éxito y del *glamour* de las representaciones neoliberales, de difícil encaje en el discurso tradicional de la cultura patriarcal. Sin embargo, este ejercicio de deconstrucción no termina de eludir la comparación de las maternidades representadas con los ideales socialmente normativos. De ahí que tanto Mónica como Rosa, las dos figuras que participan (aunque de manera desigual) de las características atribuidas a la *buena madre*, fracasen en la tarea de proteger a sus hijas, con lo que revalidan la vertiente dolorosa de la maternidad tan arraigada en la cultura cristiana (Bernárdez Rodal y Moreno Segarra, 2017). Mara también pierde en cierto modo a su hija Olalla, quien abandona la isla para siempre, mientras que el hijo de Carmela es detenido finalmente en la penúltima secuencia de la serie.

Mónica en particular, evidencia el *double entanglement* (McRobbie, 2004) en el que se debaten una buena parte de las representaciones que cuestionan los ideales normativos postfeministas: por un lado, la crítica a la madre de la cultura tradicional y, por otro lado, el castigo a la madre imperfecta por su violación del ideal patriarcal deseado de la *buena madre* (Kaplan, 2000). Aun así, en una era de antifeminismo renovado y de poder femenino comercializado, Mónica reivindica el valor de este tipo de personajes: “tough, messy, non-normative renegades to blast a few more holes in the maternal shrouds we’ve been wearing for far too long” (Walters y Harrison, 2014: 51).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNOLD, S. (2013). *Maternal Horror Film Melodrama and Motherhood*. London: Palgrave-MacMillan.
- ÅSTRÖM, B. (2018). "Post-Feminist Fatherhood and the Marginalization of the Mother in Cormac McCarthy's *The Road*". *Women: A Cultural Review* 29.1, 112-128. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/09574042.2018.1425539> [21/04/2021].
- BERNÁRDEZ RODAL, A. Y MORENO SEGARRA, I. (2017). "La maternidad contemporánea entre la catástrofe y el sacrificio. Un análisis de lo imposible". *L'Atalante: Revista de Estudios Cinematográficos* 23, 171-186. Disponible en línea: <http://revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=378> [21/04/2021].
- BADINTER, E. (2011 [2010]). *La mujer y la madre*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- CAESAR, T. (1995). "Motherhood and Postmodernism". *American Literary History* 7.1, 120-140. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1093/alh/7.1.120> [21/04/2021].
- DOUGLAS, S. J. & MICHAELS, M. W. (2004). *The Mommy Myth: The Idealization of Motherhood and How It Has Undermined Women*. New York: Free Press.
- FEASEY, R. (2012). *From Homemaker to Desperate Housewives: Motherhood and Popular Television*. London / New York: Anthem Press.
- GIDDENS, A. (1998 [1992]). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra.
- GILCHRIST, K. R. (2020). "Dysfunction, Deviancy, and Sexual Autonomy: The Single Female Detective in Primetime TV". *Television & New Media*, November. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1177/1527476420969879> [21/04/2021].
- HALL, E. J. & SALUPO RODRIGUEZ, M. (2003). "The Myth of Postfeminism". *Gender and Society* 17.6, 878-902.
- HAYS, S. (1996). *The Cultural Contradictions of Motherhood*. New Haven: Yale University Press.
- HEWITT, N. A. (2012). "Feminist Frequencies: Regenerating the Wave Metaphor". *Feminist Studies* 38.3, 658-680.
- KAPLAN, E. A. (2000). "The Case of the Missing Mother: Maternal Issues in Vidor's *Stella Dallas*". En *Feminism and Film*, E. A. Kaplan (ed.), 466-478. Oxford University Press. Disponible en línea: <https://publish.iupress.indiana.edu/read/issues-in-feminist-film-criticism/section/22022f0d-9794-48cf-a88c-000dc6444c2b> [21/04/2021].
- KARLYN, K. R. (2011). *Unruly Girls, Unrepentant Mothers: Redefining Feminism on Screen*. Austin: University of Texas Press.
- MCRROBBIE, A. (2004). "Post-Feminism and Popular Culture". *Feminist Media Studies* 4.3, 255-264. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/1468077042000309937> [21/04/2021].

- ORGAD, S. & DE BENEDICTIS, S. (2015). "The 'stay-at-home' mother, postfeminism and neoliberalism: Content analysis of UK news coverage". *European Journal of Communication* 30.4, 418-436. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1177/0267323115586724> [21/04/2021].
- O'BRIEN HALLSTEIN, D. L. (2006). "Conceiving Intensive Mothering". *Journal of the Association for Research on Mothering* 8.1-2, 96-108.
- O'DONOHUE, S. (2006). "Yummy-Mummies: the clamor of glamour in advertising to Mothers". *Advertising & Society Review* 7.3. Disponible en línea: [doi: http://doi.org/10.1353/asr.2007.0006](http://doi.org/10.1353/asr.2007.0006) [21/04/2021].
- PROPP, V. (1998 [1928]). *La morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- RICH, A. (1995 [1976]). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: Norton.
- WALTERS, S. D. & HARRISON, L. (2014). "Not Ready to Make Nice: Aberrant mothers in contemporary culture". *Feminist Media Studies* 14:1, 38-55. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/14680777.2012.742919> [21/04/2021].
- WILTON, S. (2018). "Mothers Hunting Murderers: Representations of Motherhood in Broadchurch and Happy Valley". *CLUES. A Journal of Detection* 36.1, 101-110.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 11/03/2021

Fecha de aceptación: 29/04/2021