

RAE-IC, Revista de la Asociación Española de
Investigación de la Comunicación

vol. 9, núm. 17 (2022), 360-387

ISSN 2341-2690

DOI: <https://doi.org/10.24137/raeic.9.17.15>

Recibido el 16 de diciembre de 2021

Aceptado el 26 de enero de 2022



Negociando con el *new momism*: un análisis comparado de la maternidad en *Big Little Lies* y *Little Fires Everywhere* desde la figura de Reese Witherspoon

Negotiating with new momism: a comparative analysis of motherhood in Big Little Lies and Little Fires Everywhere from the figure of Reese Witherspoon

Puig-Fontrodona, Laia

Universitat Pompeu Fabra (UPF)

laiapuigfontrodona@gmail.com

Forma de citar este artículo:

Puig-Fontrodona, L. (2022). Negociando con el new momism: un análisis comparado de la maternidad en *Big Little Lies* y *Little Fires Everywhere* desde la figura de Reese Witherspoon. *RAE-IC, Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 9(17), 360-387. <https://doi.org/10.24137/raeic.9.17.15>

Resumen:

El objetivo principal de este artículo es analizar la pervivencia y evolución de la ideología del *new momism* en *Big Little Lies* y *Little Fires Everywhere*, para ver sus contradicciones a través de la figura de Reese Witherspoon, actriz y productora. Seguimos la metodología de los *star studies*, que parte de analizar la *star persona* de la actriz para ver como dialoga con ambas series, a través de un análisis textual comparativo combinado con el análisis del arquetipo de maternidad propuesto por el *new momism*.

360

Este arquetipo de maternidad sigue vigente, a través de elementos como el dictado de la “libre elección” y de las *mommy wars*. Aun así, veremos como las madres de estas ficciones interpretan una mascarada: al mezclar posfeminismo y feminismo, hay brechas en el discurso del *new momism* que revelan la insatisfacción que este conlleva y la imposibilidad de cumplir sus cánones de perfección.

Abstract:

The main objective of this article is to analyze the survival and evolution of the ideology of *new momism* in *Big Little Lies* and *Little Fires Everywhere*, to see its contradictions through the figure of Reese Witherspoon, actress and producer. We follow *star studies* methodology by analyzing the *star persona* of the actress to see how it dialogues with both series, through a comparative textual analysis combined with the analysis of the archetype of motherhood proposed by *new momism*. This archetype of motherhood is still in force, through elements such as the dictates of "free choice" and *mommy wars*. Even so, we will see how the mothers in these fictions perform a masquerade: by mixing postfeminism and feminism, there are gaps in the discourse of *new momism* that reveal the dissatisfaction it entails and the impossibility of fulfilling its canons of perfection.

Palabras clave: *Big Little Lies*; *Little Fires Everywhere*; new momism; star studies; Reese Witherspoon, maternidad

Keywords: *Big Little Lies*; *Little Fires Everywhere*; new momism, star studies, Reese Witherspoon, motherhood

1. INTRODUCCIÓN

Para empezar este artículo es necesario ir al pasado, a la semilla gestada en *Imitación a la vida* (*Imitation of Life*, Douglas Sirk, 1959). Dos madres solteras viven bajo el mismo techo con sus hijas. El intercambio de amor maternofilial se da por un acercamiento a los polos opuestos, considerando ambas hijas que la madre de la otra es su modelo para seguir. En *Big Little Lies* (David E. Kelley, 2017-2019) y *Little Fires Everywhere* (Liz Tigelaar, 2020) el melodrama familiar de los años cincuenta de Sirk se actualiza en la

ficción serial, enfrentando no solo a las hijas, sino a las madres entre ellas. Las series revisan en la contemporaneidad la problemática que planteaba Sirk en *Imitación a la vida*, en un contexto social en el que las maternidades que estudiaba el director en los años cincuenta se han intensificado y han establecido un diálogo con cuestiones de clase y raza. Ambas ficciones contemporáneas son producidas e interpretadas en sus papeles protagónicos por Reese Witherspoon, que encarna el papel de madre blanca de clase alta norteamericana. Por ello es pertinente que se estudien de forma comparativa en relación con la ideología del *new momism* y la figura de Witherspoon.

Como estado de la cuestión, un primer grupo de publicaciones son aquellas que atañen a ambas ficciones seriales. Respecto de *Big Little Lies*, son distintas las perspectivas con las que se aborda la serie. Desde la violencia doméstica (Salsabila y Ariastuti, 2020; Cambra-Badii, Paragis, Mastandrea y Martínez, 2019), su relación con el concepto de televisión compleja (McVeigh, 2019) o la subversión de los códigos masculinos de la ficción criminal en la novela de Moriarty (Avanzas Álvarez, 2018). Richard (2018) analiza la arquitectura de las casas para asimilarlas con espacios teatrales: se explora, en cierta medida, la capacidad que tienen estas madres de representar una mascarada. Aun así, estos estudios no entran en analizar el arquetipo de maternidad con el que el personaje de Witherspoon está negociando y, por ello, dejan espacio al presente estudio.

Por lo que se refiere explícitamente a la maternidad en *Big Little Lies*, hay dos publicaciones, aunque ambas analizan solo la primera temporada de la serie. Pignanoli (2020) dedica una parte de su texto al funcionamiento del modelo del *new momism*, sobre todo en el caso de Celeste. Aunque este es también el arquetipo de maternidad que estructurará este estudio, estará centrado en el personaje interpretado por Reese Witherspoon en ambas temporadas y en su comparación con Elena, de *Little Fires Everywhere*. Asimismo, Wallworth (2018) discute este modelo desde las *mommy wars*, pero es en la segunda temporada que se analizará en este artículo cuando se producen cambios sustanciales. En relación con los pocos escritos que atañen a *Little Fires Everywhere*, Williams (2021) parte de los estudios de adaptación para entender el personaje de Mia como una evolución de la maternidad negra ligada al esclavismo. Aunque las reflexiones de Williams sean pertinentes para este estudio, este partirá de

Elena y de los *star studies* para hacer emerger nuevos significados. Así, se verá qué persiste y qué cambia respecto de *Big Little Lies*.

Por lo tanto, las publicaciones previas abordan las series que se tratan en este artículo, o temas cercanos, pero desde perspectivas y posiciones distintas a las que se utilizarán aquí. Dado que el trabajo parte de la figura de Reese Witherspoon, cabe tener en cuenta los estudios existentes sobre la *star persona* de la actriz. La publicación de Karlyn (2011) es importante porque considera que es una estrella contradictoria que mezcla feminismo con atributos posfeministas. Sin embargo, su análisis solo llega hasta el 2005. Hemmen (2013) añade el hecho de que la actriz valore su rol como madre. Este estudio viene a rellenar el hueco que deja el que no haya más publicaciones sobre la *star persona* de la actriz desde 2013, enfocándose en su rol como productora y madre.

2. OBJETIVO, METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO

El objetivo principal de este artículo es analizar la pervivencia y evolución de la ideología del *new momism* en *Big Little Lies* y *Little Fires Everywhere*, para ver sus contradicciones a través de la figura de Reese Witherspoon, actriz y productora. Para ello, seguimos la metodología de los *star studies*, que permiten analizar la *star persona* de la actriz y ver como dialoga con ambas series, a través de un análisis textual comparativo combinado con el análisis del arquetipo de maternidad propuesto por el *new momism*.

Según los *star studies*, tal y como teoriza Dyer (2001), la construcción de la estrella en textos mediáticos constituye la *star image*. Estos textos son los de promoción, la publicidad, las películas, la crítica y los comentarios. McDonald (2003) añade internet: foros, clubs de fans, páginas oficiales o fotografías pornográficas. Una deriva de la propuesta de McDonald son las redes sociales. Además, las estrellas pueden ejercer distintos grados de autoría (Dyer, 2001). Para evitar equívocos, se seguirá a Thumim (1986), quien utiliza el término *star persona* para hablar del concepto definido por Dyer como *star image*. Lejos de generar confusión, las raíces lingüísticas de la palabra persona designan el carácter performativo de las estrellas, ya que en griego significa máscara¹.

¹ Es necesario, como indica Shingler (2012), definir el significado de los conceptos que se usan para evitar equívocos, ya que en los *star studies* se usa *star image* y *star persona* con significados distintos y diversos.

Por último, Ellis (2007) propone la inexistencia de estrellas en la televisión, porque considera que en ese medio no se da la combinación entre lo común y lo extraordinario que constituye una estrella. Añade que la actriz de televisión no suele salir en otros textos mediáticos. Sin embargo, Witherspoon no es solo una actriz, sino que es una estrella porque ha adquirido fama, su vida personal provoca interés en los espectadores (deCordova, 2007), genera autoidentificación o proyección entre sus fans², y su nombre es un valor añadido a las películas o series en las que participa, ya sea en cuanto a calidad o como reclamo para aumentar las audiencias (Dyer, 2001). Además, en el caso de Witherspoon, su transmisión de elementos feministas y del *new momism* hace que lo personal pueda convertirse en ideológico y político. Las series han hecho aumentar sus seguidores y su figura se disemina en todo tipo de textos mediáticos constantemente.

Por otro lado, las teorías sobre la maternidad ocupan una parte importante de la conceptualización de este artículo. En 1963 Betty Friedan exhortó a las mujeres a romper con su rol de amas de casa para explorar su libertad, sus deseos y para definirse basándose en sus propias acciones (2009). Empezó la Segunda Ola Feminista, durante la cual se pidieron, entre otras cosas, la igualdad laboral, bajas de maternidad más largas y el derecho al aborto. Aunque en estos inicios del feminismo de la Segunda Ola no se planteaba el potencial revolucionario que podía tener la maternidad, sí que se exponía la opresión que suponía el tipo de mujer que había impulsado el patriarcado: la esposa y madre sumisa. El estudio concreto de la maternidad y sus potencialidades no abandonó los márgenes de la agenda feminista hasta que Adrienne Rich, en el año 1976, distinguió entre las experiencias de maternidad y la maternidad institucional (2019)³. Desde un punto de vista teórico, la separación de Rich supone una revelación importante, porque permite entender que la maternidad en sí no es opresiva, sino que lo que puede resultar perjudicial para las madres es el control masculino que la institución ejerce sobre ellas.

² En los inicios del *star system*, las estrellas eran parecidas a los dioses, se mostraban como inalcanzables (Morin, 1972). Hoy en día, y en el caso de Witherspoon, se trata de encarnar modos típicos de proceder, generar identificación en el público porque, en buena parte, se muestran como parecidos a nosotros (Dyer, 2001).

³ En el inglés original, *mothering* y *motherhood*: “la relación potencial de cualquier mujer con los poderes de la reproducción y con los hijos; y la institución cuyo objetivo es asegurar que este potencial –y todas las mujeres– permanezcan bajo el control masculino.” (Rich, 2019, p. 57).

Sin embargo, los avances del feminismo y la propuesta de Rich de una maternidad libre de la institución no evitaron que surgiera el ‘posfeminismo’. Este se identifica por primera vez en 1987 y denomina una cultura e ideología que revisa, incorpora y despolitiza algunos postulados del feminismo (Rosenfelt y Stacey, 1987, p. 341). Así, el posfeminismo da por hecho que el feminismo es innecesario porque cree que la igualdad de oportunidades se ha alcanzado y, con ello, ha desaparecido la necesidad de reivindicarse. Ahora, encontrar un remedio colectivo a los problemas de las mujeres pierde el sentido. Además, el posfeminismo ofrece una visión generalizante de las feministas de los setenta, alegando que su repudio al matrimonio y a los hijos las ha llevado a la infelicidad y a la soledad (Faludi, 1981). Coexisten, por lo tanto, valores neoconservadores en cuanto a la familia y políticas liberales respecto a la libre elección (McRobbie, 2007). En las ficciones audiovisuales posfeministas, las mujeres tienen que decidir entre carrera profesional o vida personal idealizada, o bien pueden tener lo mejor de los dos mundos, olvidando así el poder patriarcal que persiste en mantener ambas esferas separadas (Dow, 1996; Press, 1991). Aún con el auge de movimientos como el #metoo en 2017, el análisis desde estas ideologías sigue vigente. Gill (2016) recuerda que el feminismo y el posfeminismo son ideologías que se superponen, que operan simultáneamente.

Este estudio se centra en el *new momism*, un tipo de maternidad institucional que forma parte del posfeminismo y, por lo tanto, está ligado al neoliberalismo y a la autogobernabilidad del individuo. Sigue el modelo de maternidad intensiva propuesto por Hays (1996)⁴ y se transmite principalmente por los medios de comunicación. Su principal postulado es “la insistencia en que ninguna mujer está verdaderamente completa ni satisfecha a menos que tenga hijos, que las mujeres siguen siendo las mejores cuidadoras primarias de los niños (...)” (Douglas y Michaels, 2004, p. 4)⁵. Además, una buena madre tiene que dedicar una gran cantidad de tiempo, esfuerzo, dinero y amor, las veinticuatro horas del día, a los hijos. Todo eso debe hacerse con una sonrisa en la cara, con calma y poniendo los deseos de los hijos por delante (Douglas y

⁴ La madre es la única responsable capaz de criar al niño, pero al mismo tiempo esta tiene que dejarse aconsejar por expertos (Hays, 1996).

⁵ Todas las citas que se usarán en este artículo serán traducidas al castellano de su idioma original por traducción propia.

Michaels, 2004). Se trata de un modelo contradictorio por naturaleza, porque asume como obvios algunos postulados feministas –la libertad de las mujeres para trabajar–, mientras que se proclama y dirige que la “buena” elección de toda mujer es ser madre⁶. Las madres también tienen que cuidar su cuerpo y seguir cánones de belleza heteronormativos (Hallstein, 2015, p. 144).

El posfeminismo da visibilidad a las mujeres blancas, pero suele reforzar exclusiones racistas y clasistas (Negra, 2006). Hay que recurrir a postulados interseccionales, cuando sea pertinente, para entender como las discriminaciones se dan por el cruce de distintas identidades sociales, como son el género, la raza, la clase, la nacionalidad, o la edad. (Crenshaw, 1989). Crenshaw formuló el concepto ‘interseccionalidad’ en 1989, pensando concretamente en el caso de las mujeres negras. Esta corriente de pensamiento quiere actuar sobre discriminaciones obviadas por el feminismo de la Segunda Ola, al que muchas mujeres tildan de feminismo blanco hegemónico. Surge cuando el posfeminismo y el *new momism* empieza a cobrar importancia. Para este estudio hay que tenerlo en cuenta porque los personajes interpretados por Reese Witherspoon no son conscientes de las opresiones interseccionales –sobre todo de clase y raza– que sufren las otras madres de sus series.

Para el *new momism*, igual que para los personajes que interpreta la actriz, es importante ignorar la diversidad de maneras de ser madre. De hecho, uno de los elementos que constituyen el *new momism* son las *mommy wars*. Es decir, los enfrentamientos que se producen entre madres cuando consideran que las otras son un mal modelo de maternidad. Aunque en principio el concepto se usa para contraponer las madres que trabajan con aquellas que se quedan en casa, las creadoras del término *new momism* identifican que en los ochenta y los noventa el foco estaba puesto en las madres afroamericanas. La cultura blanca proyectaba sus miedos en ellas, quienes representaban desde el abandono del hogar hasta la pérdida del instinto maternal (Douglas y Michaels, 2004). Esta es la razón principal por la que el *new momism* no tiene en cuenta la interseccionalidad: a sus ojos las madres que no cumplen con los preceptos

⁶ Aquí, el concepto de libre elección enmascara las dinámicas sociales y culturales, convirtiéndolo todo en una cuestión de voluntad individual.

de este modelo no pueden ser buenas madres. Las diversas discriminaciones que pueden sufrir estas mujeres a raíz de los diferentes elementos que configuran su identidad, más allá del género, no tienen espacio en esta ideología.

3. RESULTADOS

3.1. REESE WITHERSPOON: PRODUCTORA ENTREPENEUR Y MADRE

La imagen de Reese Witherspoon se construye mezclando elementos feministas y posfeministas. Esto forma parte de lo que Dyer (2001) denomina *polisemia estructurada*⁷, ampliado por Mayne (1995) cuando define el comportamiento de las imágenes de las estrellas desde la inconsistencia, el cambio y la redefinición infinitas. Karlyn (2011) describe algunos elementos de su persona: la inteligencia, la clase, la ambición, la confianza en sí misma, la belleza, la femineidad, su negación a ser una víctima y su cotidianeidad. Witherspoon creció en Nashville, en una familia acomodada del sur de los Estados Unidos, y es madre de tres hijos: la mayor, Ava, nació cuando tenía veintitrés años. La actriz ha remarcado que es justamente para controlar su propia imagen que creó sus perfiles en las redes sociales (Jamil, 2020). Por lo tanto, se puede ver un patrón de control que se repite en el deseo de tener su propia productora para decidir qué historias y qué personajes interpreta.

Aun con la creación de Type A Films en el año 2000, y su fusión con la productora Make Movies en 2012, su reconocimiento como productora se consolida en el año 2016, con la creación de Hello Sunshine. En 2017, Witherspoon defendió la ambición femenina y denunció la discriminación de género en el mundo del cine como una de sus razones para crear la productora:

Así que empecé una nueva empresa multimedia, Hello Sunshine, para buscar a mujeres de todo Estados Unidos, escuchar sus alegrías y luchas, y animarlas a ser narradoras en todo tipo de medios (Witherspoon, 2017).

⁷ Los diferentes significados que posee la imagen de una estrella y que pueden reforzarse mutuamente, oponerse o contradecirse.

En estas palabras está su creencia en que el feminismo tiene y necesita un impacto colectivo, desafiando así el individualismo del posfeminismo. Su decisión parte, también, de su experiencia personal y su fe en una comunidad femenina:

Cuando todas comenzamos a juntarnos y conocernos, me di cuenta de que las mujeres estaban teniendo las mismas conversaciones en diferentes salas de juntas o en diferentes platos, y fue enormemente reconfortante saber que no estaba trabajando para nada (Ellis Ross, 2021).

Sin embargo, el proyecto de Witherspoon va más allá de crear su propia productora, desde el momento en que afirma que esta funciona de manera distinta a como lo ha hecho siempre Hollywood, donde los estudios marcan qué proyectos se hacen y cuáles no:

Me negué a hacerlo como se había hecho durante cientos de años en Hollywood. (...) Simplemente no funciona para mujeres, personas de color o personas que representan a algún grupo infrarrepresentado. (...) Hollywood no fue hecho para tener narrativas igualitarias. (Jamil, 2020, 34min38s)

En estas declaraciones Witherspoon deja entrever que para cambiar las cosas hay que cambiar el sistema. En este caso, crear un modelo de producción distinto al que ha imperado en los grandes estudios, uno en el que haya espacio para la diversidad. Su visión se ve favorecida por las plataformas en *streaming*, a las cuales agradece que den oportunidades a nuevas voces (Wenn, 2019). Así, al ser productora de *Big Little Lies* y *Little Fires Everywhere*, Witherspoon ejerce cierto grado de autoría (Dyer, 2001), pero propiciando un sistema colaborativo: “El cine y la televisión son medios colaborativos. Se trata literalmente del grupo de personas que reúnes, porque eres tan bueno como tu grupo creativo” (Ellis Ross, 2021).

Teniendo esto en cuenta, es básico para este artículo el análisis de la construcción de su maternidad estos últimos años, durante la creación y promoción de las series. En sus declaraciones sobre la maternidad se negocia el feminismo con el *new momism*. Witherspoon identifica el hecho de ser madre como una elección, doctrina principal de esta ideología: “Tengo muchas amigas que no son mamás y están muy felices porque han elegido una vida que es mejor para ellas” (Reese Witherspoon x Hello Sunshine,

2019, 1min42s). Se obvian, por lo tanto, todas aquellas situaciones en las que ser o no ser madre no es una elección, sino un dictado impuesto por la sociedad o, por otro lado, una imposibilidad física. Aun así, habla del miedo a quedarse embarazada a los veintidós años, del cambio de vida y las dificultades que supone:

Tu vida entera cambiará. Todo lo que crees, cada pedazo de comida que comas, cada pedazo de independencia que tengas. No puedes salir de casa sin pensar en otra persona. No puedes ir a comprar comida sin pensar en otra persona. No piensas en si tienes frío o calor. Piensas en si tu hijo tiene frío o calor. Ya no duermes (Reese Witherspoon x Hello Sunshine, 2019, 34s).

Al mismo tiempo, con estas palabras está describiendo un tipo concreto de maternidad que se corresponde con el precepto principal del *new momism*: “para ser una madre remotamente decente, una mujer tiene que dedicar todo su ser físico, psicológico, emocional e intelectual, todo el día, a sus hijos” (Douglas y Michaels, 2004, p. 4). Las contradicciones del pensamiento de Witherspoon se ven cuando la actriz puede dar una entrevista en la que critica la falta de papeles para mujeres en Hollywood y, al mismo tiempo, exalta una maternidad sacrificada:

Hay mucho compromiso personal (...). Pero, cada pedacito de eso, de ese sacrificio, realmente vale la pena. Porque siento que eso es lo que me hace despertar todos los días. No son las películas o mi trabajo, son los niños (The Drew Barrymore Show, 2020, 6min10s).

Este último punto se refuerza cuando Witherspoon confirma otra característica del *new momism*: “la insistencia en que las madres habiten lo que en la academia llamaríamos las “posiciones de sujeto” de nuestros hijos, con la mayor frecuencia posible” (Douglas y Michaels, 2004, p. 19). Esto se aprecia en un vídeo promocional de *Little Fires Everywhere*, cuando afirma que “sus sueños [de sus hijos] se convierten en mis sueños” (Reese Witherspoon x Hello Sunshine, 2020a, 1min18s).

En línea con el hecho de que se trata de una ideología que pide a las madres que dejen aconsejarse por expertos, Witherspoon invita a charlar en su canal de YouTube a una psiquiatra, Robin Berman. Berman, a través de la plataforma y la legitimidad que le

otorga el hecho de que Witherspoon la presente como experta parental, aprovecha la cuarentena impuesta por el covid-19 para advertir a las madres de los peligros que afrontan sus hijos: “Las tasas de ansiedad y depresión en los niños nunca han sido más altas que ahora. Son mayores que durante la Gran Depresión, mayores que durante la Segunda Guerra Mundial” (Reese Witherspoon x Hello Sunshine, 2020b, 3min12s). Esta última declaración va acompañada de algunas valoraciones y sugerencias de comportamiento. Según Berman, los niños deben hacer cosas, sentirse útiles, y la posibilidad de que eso suceda disminuye cuando las madres están fuera de casa. En relación con esto, considera que el covid puede ser beneficioso si las madres se quedan más tiempo en el hogar, junto a los niños⁸. Además, Berman hace hincapié en que toda madre debe ser una entrenadora emocional. Por ello, hay que validar los sentimientos de los niños, decirles lo bien que lo hacen y cuando no sea posible hacer lo que deseen hay que dejar claro que no se trata de que la madre no quiera llevarlo a cabo⁹. Las madres deben ser agradecidas con sus hijos y no deben perder nunca los nervios. Estas recomendaciones van enfocadas a reforzar, implícitamente, uno de los preceptos del *new momism*: la responsable de la crianza es la madre, quien tiene que dedicarse en cuerpo y alma a ello. Sus instrucciones de comportamiento para las madres hacen que la culpa que deriva de cometer errores en la crianza recaiga sobre ellas.

Después de ver estas declaraciones, la construcción de la maternidad en la *star persona* de Reese Witherspoon parece totalmente institucional. No obstante, hay contradicciones. No solo por sus declaraciones feministas anteriores, sino por su apelación a la importancia de la sororidad femenina durante la crianza: “Ellas [sus amigas] fueron uno de mi mayor sostén. Realmente dependo del apoyo y la amabilidad de mis #momfriends” (Reese Witherspoon x Hello Sunshine, 2019, 2min19s). Como Andrea Press remarca, en el posfeminismo se individualizan las soluciones para los

⁸ Queda la duda de si estas sugerencias de conducta son beneficiosas para las madres, porque no las tienen en cuenta y van dirigidas solo al bien del niño. Si bien es cierto que la covid-19 ha supuesto un aumento de la ansiedad y la depresión en los jóvenes, olvida mencionar el hecho que, en los hogares con menores, son las madres las que están sufriendo más ansiedad que sus parejas (49 % y 40 %). Esto puede deberse a que las madres asumen más tareas del hogar y de la crianza. Además, una de cada cuatro madres norteamericanas ha pensado en abandonar su trabajo durante la pandemia debido a sus responsabilidades en casa (Panchal, Kamal, Cox y Garfield, 2021).

⁹ Por ejemplo, Berman no se plantea que una madre no quiera jugar con sus hijos en momentos determinados. Solo plantea que no pueda. Esto está en línea con el *new momism*, porque según esta ideología, una buena madre siempre debe tener ganas de jugar con los niños y, sobre todo, nunca debe perder los nervios. No se plantea la ambivalencia maternal y los deseos de los hijos se convierten en los de la madre o pasan por delante de los de ella.

problemas colectivos de las mujeres. Así, se despolitizan y se convierten en problemas que la mujer resuelve sola porque únicamente dependen de ella (1991). El *new momism* parte del mismo principio, por lo que, poniendo énfasis en la indispensabilidad de estas mujeres, Witherspoon desafía esta ideología. La actriz también ha declarado que, aparte de los consejos de sus amigas, crio sola a su hija Ava. Por lo tanto, aunque Witherspoon estaba casada en esa época, en su casa no había corresponsabilidad en la crianza. En lugar de sentirse satisfecha con ello, expone las dificultades que sufrió y recomienda a otras madres que no críen solas, convirtiendo su historia individual en una cuestión colectiva (Slater, 2021).

Hay otra declaración de la actriz que es contradictoria con el *new momism*. El pasado 2020 confesó haber sufrido depresiones postparto: “Me sentí más deprimida de lo que me había sentido en toda mi vida” (Jamil, 2020, 16min42s). La depresión postparto produce cambios de humor, ansiedad, tristeza, irritabilidad e insomnio (*Postpartum depression - Symptoms and causes*, 2018). Reconocer esta depresión va en contra de la perfección, contra la idea que la maternidad equivale a la felicidad absoluta y, por lo tanto, contra el *new momism*. Comprendiendo las contradicciones que presenta la *star persona* de Reese Witherspoon, así como su papel como productora, se puede apreciar como dialoga con sus roles de madre en las ficciones seriales de este estudio.

3.2. REESE WITHERSPOON: MADRE EN LA FICCIÓN SERIAL

3.2.1. *Cuando las mommy wars se encuentran con la raza*

El término *mommy wars* aparece por primera vez en los años noventa y forma parte de la construcción del *new momism*. Se trata de una dicotomía exaltada por los medios de comunicación según la cual las madres trabajadoras (*working moms*) ven a las madres que no trabajan fuera de casa como mujeres limitadas y aburridas. Por otro lado, estas madres (*stay-at-home moms*) observan en las madres trabajadoras un modelo de mujer egocéntrica, que deja de lado a sus hijos. Esta oposición pone a las madres unas contra las otras, participando en su opresión en lugar de unir fuerzas para fines comunes (Douglas y Michaels, 2004).

En el primer episodio de *Big Little Lies*, Madeline (Reese Witherspoon) define su maternidad oponiéndola a la de otras madres: “Soy una mamá ama de casa, así que estoy feliz de dar la bienvenida a otra madre a tiempo completo. A veces pienso que somos nosotras contra ellas, las madres con carrera”. Ese mismo día, al llegar a la escuela, se establecen las dinámicas de grupo que estructuran toda la serie: Madeline, Jane (Shailene Woodley) y su amiga Celeste (Nicole Kidman) son *stay-at-home moms*, mientras que Renata (Laura Dern) es la madre centrada en su carrera profesional. Esta división la ha identificado Wallworth (2018), pero en el caso de Madeline también es una lucha por el amor y el control de la vida de su hija, Abigail (Kathryn Newton), quien parece llevarse mejor con su madrastra, Bonnie (Zöe Kravitz), que con su madre. La primera vez que las vemos hablar el desagrado de Madeline se muestra en la tensión de su rostro, cuando entrecierra los ojos bizqueando a la mera mención de Bonnie sobre la obra de teatro que está organizando¹⁰. La distancia con esta última también se muestra en la puesta en escena el primer día del colegio. Esta distancia física entre las madres es también de raza, porque Bonnie es mestiza (Imagen 1).

Eso es importante porque Madeline evita verbalizar la raza de Bonnie, hacerle caso omiso, al mismo tiempo que muestra su descontento y prejuicios hacia una identidad singular que es distinta a ella. La primera vez que vemos a Bonnie en la serie se contrapone a Madeline por el vestuario: la primera lleva ropa bohemia, collares étnicos, tatuajes y rastas, el personaje de Witherspoon va con un vestido corto, tacones, maquillaje y la cabellera rubio platino perfectamente planchada. El aspecto de Bonnie da a entender que es relajada, bohemia y alternativa, mientras que Madeline hace hincapié en resaltar su feminidad heteronormativa y su actitud controladora¹¹. Estos rasgos de la personalidad afloran en la manera de educar a sus hijas y es un tema de discusión entre los personajes. Además, cuando la hija de Madeline consigue la píldora anticonceptiva porque Bonnie la ha llevado a planificación familiar, el personaje de Witherspoon ataca el modo de vida de Bonnie. Lo relaciona con su madre negra,

¹⁰ Madeline trabaja a tiempo parcial ayudando a organizar las obras de teatro de la escuela. Bonnie ha firmado una petición para cancelar su nueva obra. Es muy importante para ella que se haga la obra porque le da un propósito vital más allá de su maternidad.

¹¹ La decoración de sus casas sigue esta línea. La de Bonnie tiene jardín, cortinas de colores y vasos hechos con arcilla de México para poner el vino. La de Madeline es grande, moderna y minimalista, pero fría.

proclamando despectivamente que esta se dedica a “pelar patatas en el albergue”¹². Por lo tanto, Madeline es reacia a aceptar las identidades que difieren de la suya. Aunque se muestre sensible a la violencia doméstica sufrida por sus amigas, no tiene un enfoque interseccional, puesto que el personaje no se plantea que existan otras formas de opresión añadidas a la de género.

Aun así, parte de las *mommy wars* se desactivan en la segunda temporada. Ahora tienen un objetivo común: guardar el secreto de la muerte del marido de Celeste. Prueba de ellos es la sororidad que muestran el primer día del nuevo curso escolar. Las protagonistas ya no se dividen por grupos, sino que se saludan entre ellas mientras la música extradiegética canta: “Siempre que me llames, cuando me necesites, allí estaré” (Imagen 2). Madeline, quien en el inicio de la serie establecía verbalmente la oposición entre madres, ahora denuncia las presiones que sufren: “Es un doble rasero, porque a un padre le dirían: ¡Vaya, un padre, se involucra! Pero con las mamás...me dan ganas de pegarme un tiro”. Así, pues, expone los juicios injustos a los que ella y sus compañeras se ven sometidas por razón de género, ya que la sociedad da por hecho que la atención de los hijos corre a cuenta de las madres.

Imágenes 1 y 2. La distancia entre madres en la primera temporada (izquierda) se disuelve en la segunda (derecha).



Fuente: HBO; Blossom Films, 2017-2019 ©

Little Fires Everywhere sitúa su acción principal en los años noventa, en una comunidad supuestamente inclusiva llamada Shaker Heights. Elena (Reese Witherspoon) se dedica a cuidar de sus hijos y a trabajar a tiempo parcial para un periódico. Su rutina matinal

¹² Bonnie es mestiza, su padre es blanco y su madre es negra. Madeline está remarcando lo que a su entender debe ser el trabajo más común de la mujer negra, aunque no sepa en qué trabaja la madre de Bonnie.

representa el *new momism*: la madre supuestamente perfecta, por dentro y por fuera. Sus mañanas consisten en anotar su peso en una libreta, escribir *post-its* con mensajes alegres, despertar a sus hijos, hacer deporte, preparar el café para su marido y los *tupperware* para el colegio de los niños. Tal y como Linda (Rosemarie DeWitt), su mejor amiga, la describe: “Eres una supermujer”. Es sorprendente la similitud con la rutina de Witherspoon, según la define la actriz:

Lo primero que hago por la mañana es cepillarme los dientes y tomar café, (...) y luego despierto a mis hijos y miro las noticias, Instagram, y luego me aseguro de que todo el mundo vaya a la escuela y que todos tengan sus papeles, libros, y todo lo que necesitan para el colegio (...), y luego hago ejercicio (MyDomaine, 2017, 23s).

Esta misma mañana tiene su primera discusión con Izzy, su hija pequeña, quien a lo largo de la serie se irá acercando a Mia. Aunque madre e hija no se lleven bien, a medida que avanza la serie Elena no se tomará bien la suplantación de Mia: “Está tratando de poner a mi propia hija en mi contra”. Pearl, la hija de Mia, también se ve contrariada por su madre. Luego de ver como Elena trata a sus hijos, Pearl le dice a Mia que la mayoría de las madres “ponen a sus hijos primero”. A lo largo de la serie se separará a ambas madres en planos y contraplanos para enfrentarlas, empezando por el primer episodio (Imagen 3 y 4)¹³.

Imágenes 3 y 4. Las madres contrapuestas miden fuerzas con la mirada.



Fuente: Hello Sunshine, Simpson Street; ABC Signature Studios; Hulu. ©

¹³ Sin embargo, al principio de la serie Elena ha ayudado a Mia dejando que se queden a vivir en la casa que tiene para alquilar por un precio simbólico, ya que no pueden pagar lo que cuesta. Al final de la miniserie Elena se dará cuenta de sus errores. Esta faceta del personaje de Witherspoon va en línea con la *star persona* de la actriz, porque justo en abril de 2021, un año después del estreno de *Little Fires Everywhere*, el Reese’s Book’s Club creó una beca para escritoras de minorías, llamada Lit Up. Esta beca está destinada a escritoras que no hayan publicado y que formen parte de grupos de mujeres infrarrepresentadas. Entre ellas estarían las mujeres afroamericanas como Mia y Pearl.

Las *mommy wars* en esta serie no son, ya, explícitamente entre madres en casa y madres trabajadoras, sino entre madres blancas acomodadas, Elena y Linda, y madres de otras razas y clase social: Mia es una artista afroamericana y Bebe una inmigrante ilegal china. En esta serie sí se hace explícita la cuestión de la raza, pero Elena se niega a darle peso. Así, cuando le propone a Mia que trabaje en su casa, evita decir la palabra “criada”, pero acaba llegando al mismo sitio con eufemismos como “ama de llaves”, “ayudante del hogar” y “administradora de la casa”. El enfrentamiento entre Elena y Mia llega a su clímax en el episodio cuatro, cuando Elena decide atacar su maternidad:

–Elena (E): (...) *Sois unas madres terribles (...)*

–Mia (M): (...) *Soy una buena madre.*

–E: *¿Sí? Porque, que yo sepa, una buena madre pondría a su hija por delante. Tomaría buenas decisiones. No la arrastraría de ciudad en ciudad, de colegio en colegio. No fumaría marihuana y dejaría a su hija sola, a su suerte.*

–M: *Tú no has tomado buenas decisiones, las has tenido. Has podido elegir por ser rica, blanca y privilegiada.*

En el *new momism* impera el discurso del *choice*, la idea que las mujeres pueden escoger libremente, estrechamente ligada al posfeminismo. Así, en este diálogo Mia contraviene este discurso, pero asume que rige la vida de Elena gracias a el privilegio blanco (Williams, 2021). En el caso de Mia, y siguiendo el postulado interseccional de Crenshaw (1989), la opresión se da por razón de género, raza y clase. Sin embargo, esta pieza serial y su duración, diferente del formato cinematográfico de *Imitación a la vida*, permite conectar el pasado de ambas madres con sus situaciones en la actualidad. Eso hace que el personaje de Elena no sea unidimensional y que el de Madeline en *Big Little Lies* pueda presentar contradicciones. Ambas están llenas de insatisfacciones que se abordan a continuación.

3.2.2. *Desmintiendo el having it all: ambiciones frustradas*

Una de las características del posfeminismo es el *having it all*: las mujeres pueden escoger trabajar, ser amas de casa y ser femeninas (Genz, 2010). Esto es lo que ocurre,

en parte, con los dos personajes de Witherspoon en estas ficciones seriales. Sin embargo, se añade a esto el hecho de que el *new momism* considera que “la única elección verdaderamente progresista que puedes hacer como mujer, la que prueba, primero, que eres una mujer “real”, y segundo, que eres una mujer decente y digna, es convertirte en “mamá” (...)” (Douglas y Michaels, 2004, p. 5).

Madeline no lo tiene todo. No tiene una carrera profesional ni una vida sexual que la satisfaga. Como indica Pignanoli (2020), ser madre a tiempo completo no es suficiente, y así se lo confiesa a Celeste: “Abigail y Chloé me consumieron tanto, sus vidas lo eran todo, que casi me olvido de que tenía la mía”. Además, tiene un *affair* con el director de la obra de teatro y, por lo tanto, no es una madre y esposa perfecta. La perfección es lo que expresa su personaje a su hija como insostenible: “A veces solo me aferro a esta idea de perfección tan fuertemente. Algo tiene que ceder”.

En la primera temporada Madeline insistía en que su hija fuera a la universidad: “Yo era una madre muy joven cuando te tuve. (...) hay que ser una mujer fuerte, independiente y educada”. Una temporada más tarde lo repite, proyectándose a sí misma y asumiendo ahora que ese deseo se debe a su insatisfacción con el presente. Abigail le recuerda que no fue a la universidad, a lo que Madeline responde: “Esto es exactamente por lo que vas a ir. Porque si no, ¡no tendrás vida!”. Parece que la sentencia de Lora en *Imitación a la Vida*: “Susan va a tener todo lo que yo no tuve”, se repite en el personaje de Madeline. Reese Witherspoon también fue madre muy joven y abandonó la Universidad de Stanford un año después de empezar los estudios. Su madre tardó años en perdonarla porque quería que su hija fuera cirujana plástica. (TheEllenShow, 2019). Aunque a Witherspoon le haya ido bien en su carrera como actriz, en estas conversaciones de Madeline con su hija resuena su *star persona*. Eso es así porque la actriz pone en boca del personaje experiencias vitales por las que ha pasado de una forma similar, como hija que dejó los estudios contraviniendo los deseos de su madre y como madre joven que tuvo que tirar adelante a pesar de las dificultades. También ha revelado que, como madre de Ava, pasó por el síndrome del nido vacío cuando su hija se fue a estudiar a la universidad (TheEllenShow, 2019). De forma parecida, en la serie hay una escena en la que Madeline cree perder el sentido de su vida cuando Abigail se marcha a vivir a casa

de su padre. Estos momentos facilitan la interrelación entre los personajes y la supuesta vida personal de la actriz, mezcla que forma parte intrínseca de la creación de la estrella (Morin, 1972).

En el caso de Elena, es cuando se va a Nueva York que tiene que enfrentarse con el hecho de haberse quedado en Shaker Heights trabajando a tiempo parcial en un periódico local de segunda, cuando su sueño era trabajar para el *New York Times*. El choque se produce cuando se encuentra con su ex, James (Luke Bracey), y bajo los efectos del alcohol le confiesa que tiene arrepentimientos: “no recuerdo decidir”. En el flashback que conforma el episodio seis, se muestra justamente como Elena no tuvo plena libertad para escoger, al contrario de lo que Mia le reprochaba. Es el año 1983 y Elena acaba de reincorporarse al trabajo después de su tercer embarazo¹⁴. Si bien el dinero no es un problema, la sociedad sí lo es. Ante la perspectiva que tener más hijos frene sus sueños, Elena acude a la ginecóloga para hacerse un ligamiento de trompas, pero resulta estar embarazada de Izzy. Cuando Elena habla con su madre porque piensa en abortar, su repuesta es fulminante:

–Elena (E): Las cosas serían más sencillas sin otro bebé.

–Caroline (C): Estás actuando como si fuera una elección.

–E: Lo es. Hemos levantado carteles que lo decían. [se refiere a manifestaciones feministas]

–C: Tienes dinero y recursos, y no hay ninguna razón por la que no puedas tener otro bebé.

–E: ¿No querer tenerlo no es razón suficiente?

–C: No para la gente como nosotras.

Bill, su marido, es quien aconseja a Elena que deje de trabajar para cuidar a los niños y ocuparse de las labores del hogar, lo que resulta en una depresión postparto¹⁵ que

¹⁴ En este episodio la actriz que interpreta a Elena es AnnaSophia Robb, debido a la necesidad de crear un personaje mucho más joven que Witherspoon. No es, por lo tanto, una contradicción de métodos interpretativos o *star personas*. Robb ha remarcado en diversas entrevistas como su función era imitar a Witherspoon, tanto su voz como su gestualidad (Highfill, 2020).

¹⁵ Las depresiones postparto forman parte de las confesiones de Witherspoon en el podcast de Jamil (2020), comentadas en el apartado de su *star persona* extrafílmica.

conduce a una escapada para pasar la noche con su ex. Aunque no se consume nada, en el episodio final de la serie *Bill* se lo reprocha y Elena se enfrenta a él:

(...) Tu tienes tu libertad porque renuncié a la mía. Te dije que no quería tener un cuarto bebé. Y cuando lo tuve y sufría, no regresaste a casa antes del trabajo. No cancelaste tu partida de golf de los sábados. Ni siquiera me preguntaste como estaba. (...) ¡Tenía una carrera Bill! ¡Y luego tuve a Isabelle!

Lo que se desenmascara en esta discusión es la infelicidad de Elena a consecuencia de acatar los preceptos de la maternidad institucional. Press (1991) indica que en las series posfeministas no se muestra el conflicto entre los sexos dentro del núcleo familiar. Elena, pues, rompe con ello y también con una de las características que define la interpretación de Witherspoon: su voz calmada y deferencial con los hombres. Tanto cuando habla con Bill como cuando habla con Izzy y Lexi en este episodio, se transforma hasta chillar. Ese grito inconformista es la expresión de un malestar que la conecta con sus insatisfacciones más arraigadas (Imagen 5 y 6). Como apunta Aumont, el grito es “una cuestión de «interioridad»” (2016, p. 99). Se trata, pues, de un *new momism* que dista mucho de ser perfecto y que Elena reprocha a Izzy antes de que se marche de casa: “¿Crees que quería una hija como tú? En primer lugar, ¡nunca quise tenerte!”. En *Big Little Lies*, Madeline asume que sus elecciones son la causa de los problemas con Ed, su marido. Así, al final de la serie, se vuelve a casar con este. Reafirma, de esta manera, la idea de la familia tradicional, blanqueando sus problemas bajo la fachada de un marido atento y perfecto. A diferencia de Ed, Bill está lleno de defectos, empezando por ser sexista. Es justamente por eso por lo que *Little Fires Everywhere* permite ver que el *new momism* no se crea de la nada, que la institución patriarcal lo alimenta y lo utiliza para someter a las madres.

Imágenes 5 y 6. El grito de la maternidad imperfecta. Juventud truncada (izquierda) y madurez hastiada (derecha).



Fuente: Hello Sunshine, Simpson Street; ABC Signature Studios; Hulu. ©

3.2.3. *Away From It All*

Como anuncia Pignanoli (2020), una contradicción con el *new momism* en *Big Little Lies* es la creación de la comunidad femenina contra la violencia de género. Sin embargo, no está tan claro que la oposición entre madres desaparezca ni que esta unión sea auténtica. La comunidad creada en las sesiones del juzgado, junto con el plano colectivo que clausura la serie, parece indicar una transgresión flagrante de la ideología del *new momism*, de las batallas de las *mommy wars*. Lo que los análisis de la serie pasan por alto es una conversación entre Madeline y Celeste la noche antes del fallo de la juez. Madeline se siente mal por haber iniciado lo que ella y los espectadores creen que es la gran mentira de la serie: que todas vieron como Bonnie empujó a Perry por las escaleras. Celeste responde: “Madeline, tú y yo tenemos una amistad, y Jane. Eso es...Las 5 de Monterey, como nos llamemos...la mentira es la amistad”. Madeline no niega la revelación de su amiga y aunque eso no borra la unión que se ha visto a lo largo de los episodios, las líneas divisorias entre madres siguen vigentes. Aún hay un “ellas” –Renata y Bonnie– y un “nosotras” que no parece tener fin. De hecho, la madre de Bonnie ya le había indicado a su hija que estaba fuera de sitio: “Aquí estás rodeada de gente que ni siquiera te entiende. No se parecen físicamente a ti. No han visto a ningún otro negro hasta que he llegado yo”.

En lugar de la unión femenina en el juicio de *Big Little Lies*, en el juicio por la custodia de May Ling en *Little Fires Everywhere* tenemos el enfrentamiento. Elena solo habla cuando

está a solas con Mia en el baño y lo hace para amenazarla con contarle a Pearl su secreto¹⁶. La conversación tiene lugar frente a un gran espejo, pero la puesta en escena enseguida se cierra en primeros planos de las actrices, separándolas y contraponiéndolas. En esta serie las *mommy wars* conllevan unos matices de raza y discriminación que *Big Little Lies* no enfrenta. Aunque sus destinos difieran y estén a mucha distancia, la puesta en escena unifica las madres al final de la serie. Cuando Elena va a la casa donde vivían Mia y Pearl, se encuentra su última obra de arte: una maqueta de Shaker Heights cubierta de harina blanca, con una jaula –poderosa y obvia metáfora de la opresión que sufre el personaje– en el centro. Al escuchar la voz en *off* de Mia leyendo el poema de su hija mientras se muestra a Elena, se hace explícito a quién va dirigida: “Si finalmente podemos ver las mentiras y el pueblo y la jaula en la que estamos encerradas, podemos ver tantas otras cosas. Podemos ver una puerta. Una salida. Y podemos volar lejos”. Elena coge la pluma de su hija Izzy de dentro de la jaula. Por primera vez en toda la serie, Elena la llama por su apodo. Este reconocimiento y aceptación de la identidad de la hija es un cambio en el personaje. Además, a diferencia de Annie en *Imitación a la vida*, Mia no tiene que morir para que Pearl la reconozca. Es gracias a la extensión del tiempo que permite la ficción serial que vemos la evolución de las relaciones entre madres e hijas hasta su reconciliación o su separación, con todos sus matices.

La serie se cierra con un primer plano de Witherspoon llorando, que introduce al espectador en la intimidad del rostro femenino y en su catarsis. Aunque sea por última vez, en lugar de oponerse, Mia ha brindado a Elena el mecanismo para reconocer su problema. Un problema que, como indica este final, es colectivo y endémico: el racismo, pero también los arquetipos patriarcales de mujer y maternidad a los que se ha sometido Elena y que tiene que abandonar. Atribuirse la autoría del incendio de su casa equivale a reconocer que Elena necesita quemar la opresión que ese hogar ha significado para ella, alejarse y empezar de nuevo.

¹⁶ Pearl es hija de un matrimonio mixto y Mia solo iba a ser la madre subrogada antes que mintiese y decidiera quedársela. Hay que tener en cuenta que Mia accede a ser madre subrogada porque necesita dinero para la matrícula de la Escuela de Arte. Como indica Harrison (2010), el discurso de la esclavitud en Estados Unidos ha afianzado la visión de las mujeres negras como trabajadoras reproductivas pagadas, mientras que las madres blancas son quienes otorgan el material genético (en este caso, el padre blanco).

4. CONCLUSIONES

Estudiar la construcción posfeminista, feminista y maternal de Reese Witherspoon sirve para ver que las contradicciones de su *star persona* se transfieren a sus personajes en las series. Comprender que es su productora permite entender que en estas series es autora de su propia maternidad. Cuando se trata de Witherspoon no hay una solución clara, tanto *Big Little Lies* como *Little Fires Everywhere* son ambiguas cuando se examinan de cerca.

La adhesión al *new momism* por parte de los personajes interpretados por Witherspoon tiene lugar cuando en ambas ficciones seriales se utiliza el enfrentamiento con otras madres (*mommy wars*), hasta que pronto (*Big Little Lies*) o tarde (*Little Fires Everywhere*) se produce un cambio. Estas madres conviven con su privilegio blanco y de clase social. Son madres que, según el *new momism*, han podido escoger su destino. Las discusiones entre madres revelan, en el caso de *Little Fires Everywhere*, un deseo de mostrar la opresión interseccional, introduciendo la variedad de razas y clases sociales entre las madres que la protagonizan. En *Big Little Lies* sirven para contraponerlas con la unión femenina de la segunda temporada, aunque esta supuesta unión se muestra ambigua y dudosa. Las madres interpretadas por Witherspoon empiezan sin cuestionar su adhesión a la familia heterosexual tradicional, la que el posfeminismo se empeña en idealizar. Sin embargo, en *Little Fires Everywhere* acaba siendo el catalizador de los problemas. Por otra parte, la insatisfacción laboral y sexual es el resultado de sus deseos frustrados. Estas madres aman a sus hijos e hijas, pero descubren que una vida de dedicación completa a ellos no es suficiente, queriéndose alejar del *new momism*. Por lo tanto, la cuestión es qué precio están dispuestas a pagar para mantener la fachada de perfección irreal que esta ideología les pide: el sacrificio, la dedicación completa, la competición y las pretendidas elecciones que resultan no serlo. Algunos de estos elementos también están presentes en la *star persona* extrafílmica de Reese Witherspoon. Así pues, estas ficciones seriales ponen en marcha el *new momism* posfeminista para mostrar sus contradicciones, aquellas que viven sus personajes en primera persona.

Ni feminismo ni posfeminismo, ni maternidades transgresoras ni maternidades del *new momism* aparecen claramente deslindadas. Lo que surge es una mezcla que, aunque parezca contradictoria, es coherente con la contemporaneidad. Con el auge del movimiento del #metoo en 2017, Witherspoon y sus personajes no abandonan la feminidad que los acompañó desde sus inicios, pero sí que aceptan el cambio. Puede que se esté produciendo un momento de renovación, pero también hay señales de que podría no ser así. Witherspoon ha anunciado su regreso a la pantalla grande con *Una rubia muy legal 3* (Legally Blonde 3, Jamie Suk, 2022). Veinte años después de su última entrega, la saga posfeminista por excelencia vuelve. El cómo y de qué forma son una incógnita, pero seguro que marcará otro hito en la *star persona* de la actriz. Asimismo, queda por ver una posible continuación de su modelo en las nuevas generaciones de actrices. Ese puede ser el caso de Emma Roberts, actriz con un perfil feminista, un club de lectura acorde y una maternidad reciente promocionada en sus redes sociales. Queda por ver si la maternidad, esta nueva faceta de su persona, tendrá un recorrido en sus siguientes películas o ficciones seriales y de qué manera se representará.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aumont, J. (2016). El grito. En J. Balló y A. Bergala (Eds.), *Motivos visuales del cine* (pp. 97-102). Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.

Avanzas Álvarez, E. (2018). The Subversion of the Male Tradition in Crime Fiction: Liane Moriarty's *Little Lies*. En L. Joyce y H. Sutton (Eds.), *Domestic Noir. The New Face of 21st Century Crime Fiction* (pp. 181-198). Londres, Reino Unido: Palgrave Macmillan.

Cambra-Badii, I., Paragis, M.P., Mastandrea, P. y Martínez, D. (2019). Big Little Lies: una serie contemporánea sobre la representación de la subjetividad femenina y la violencia hacia la mujer. *Comunicación y Medios*, 39, 14-25. DOI: [10.5354/0719-1529.2019.51522](https://doi.org/10.5354/0719-1529.2019.51522)

Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of*

Chicago Legal Forum, 1989(1), Article 8, 139-167. Recuperado de <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>

deCordova, R. (2007). The emergence of the star system in America. En S. Redmond y S. Holmes (Eds.), *Stardom and Celebrity. A Reader* (pp. 132-140). Londres, Reino Unido: Sage.

Douglas, S. J. y Michaels, M. W. (2004). *The Mommy Myth. The Idealization of Motherhood and How It Has Undermined All Women*. Nueva York, Estados Unidos: Free Press.

Dow, B. J. (1996). *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement since 1970*. Filadelfia, Estados Unidos: University of Pennsylvania Press.

Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.

Ellis Ross, T. (15 de junio de 2021). Reese Witherspoon tells Tracee Ellis Ross How She Conquered Hollywood. *Interview*. Recuperado de <https://cutt.ly/TPzXs3E>

Ellis, J. (2007). Stars as a Cinematic Phenomenon. En S. Redmond y S. Holmes (Eds.), *Stardom and Celebrity* (pp. 90-97). Londres, Reino Unido: SAGE.

Faludi, S. (1991). *Backlash. The Undeclared War Against American Women*. Nueva York, Estados Unidos: Three Rivers Press.

Friedan, B. (2009). *La mística de la feminidad*. Madrid, España: Cátedra.

Genz, S. (2010). Singled Out: Postfeminism's "New Woman" and the Dilemma of Having It All. *The Journal of Popular Cultures*, 43(1), 97-119. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2010.00732.x>

Gill, R. (2016). Post-postfeminism?: new feminist visibilities in postfeminist times. *Feminist Media Studies*, 16(4), 610-630. <https://doi.org/10.1080/14680777.2016.1193293>

- Hallstein, L. O. (2015). *Bikini-Ready Moms. Celebrity Profiles, Motherhood and the Body*. Albany: State University of New York Press.
- Harrison, L. (2010). Brown Bodies, White Eggs. The Politics of Cross-racial Gestational Surrogacy. En A. O'Reilly (Ed.), *21st Century Motherhood. Experience, Identity, Policy, Agency* (pp. 261-275). Nueva York, Estados Unidos: Columbia University Press.
- Hays, S. (1996). *The Cultural Contradictions of Motherhood*. New Haven, Estados Unidos: Yale University Press.
- Hemmen, V. (2013). Reese Witherspoon: A True Role Model. *Faculty Curated Undergraduated Works*. Paper 11. Recuperado de http://scholarworks.arcadia.edu/undergrad_works/11
- Highfill, S. (8 de abril de 2020). AnnaSophia Robb, Tiffany Boone discuss the *Little Fires Everywhere* flashback episode. *Entertainment Weekly*. Recuperado de <https://cutt.ly/QPzXW9f>
- Jamil, J. (17 de abril de 2020). *Reese Witherspoon* [Audio podcast]. Recuperado de <https://cutt.ly/YPzXOPS>
- Karlyn, K. (2011). *Unruly Girls, Unrepentant Mothers*. Austin, Estados Unidos: University of Texas Press.
- Mayne, J. (1995). *Cinema and Spectatorship*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- McDonald, P. (2003). Stars in the Online Universe: Promotion, Nudity, Reverence. En T. Austin y M. Barker (Eds.), *Contemporary Hollywood Stardom* (pp. 29-44). Londres, Reino Unido: Arnold.
- McRobbie, A. (2007). Post-feminism and popular culture. *Feminist Media Studies*, 4(3), 255-264. <https://doi.org/10.1080/1468077042000309937>

McVeig, K. (2019). Theme and Complex Narrative Structure in HBO Big Little Lies (2017). *Refractory: a journal of entertainment media*, 33. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10072/392917>

Morin, E. (1972). *Las Stars. Servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa.

MyDomaine. (7 de septiembre de 2016). *Reese Witherspoon's Tips for a Happy Home* [Archivo de vídeo]. Youtube. Recuperado de <https://youtu.be/UnZ1dM-7vRY>

Negra, D. (2009). *What a Girl Wants? Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.

Panchal, N., Kamal, R., Cox, C. y Garfield, S. (10 de febrero de 2021). The Implications of COVID-19 for Mental Health and Substance Abuse. *KFF*. Recuperado de <https://cutt.ly/MPzCyPx>

Pignanoli, V. (2020). Narrative Ethics in HBO's Big Little Lies. En E. S. Zehelein, A. Carosso y A. Rosende-Pérez (Eds.), *Family In Crisis?* (pp. 101-109). Bielefeld, Alemania: transcript Verlag.

Postpartum depression - Symptoms and causes (1 de septiembre de 2018). Mayo Clinic. Recuperado de <https://cutt.ly/vPzCdYY>

Press, A. (1991). *Women Watching Television. Gender, Class, and Generation in the American Television Experience*. Filadelfia, Estados Unidos: University of Pennsylvania Press.

Reese Witherspoon x Hello Sunshine. (18 de marzo de 2020). *Reese Witherspoon and Kerry Washington talk motherhood & Little Fires Everywhere* [Archivo de vídeo]. Youtube. Recuperado de <https://youtu.be/0N7oe8oqJDk>

Reese Witherspoon x Hello Sunshine. (2 de abril de 2020). *Parenting during quarantine* [Archivo de vídeo]. Youtube. Recuperado de <https://youtu.be/5uzl8OXQD1Q>

- Reese Witherspoon x Hello Sunshine. (26 de septiembre de 2019). *Reese Witherspoon's advice on motherhood* [Archivo de video]. Youtube. Recuperado de https://youtu.be/UspF1UOh_XY
- Rich, A. (2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid, España: Traficantes de Sueños.
- Richard, D. E. (2018). People in Glass Houses: *Big Little Lies* on the Small Screen. *Adaptation*, 11(3), 285-289. <https://doi.org/10.1093/adaptation/apy007>
- Rosenfelt, D. y Stacey, J. (1987). Review: Second Thoughts on the Second Wave. *Feminist Studies*, 13(2),341-361. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/3177806>
- Salsabila, S., y Ariastuti, M. (2020). An Examination of Masculinity as the Cause of Domestic Violence in *Big Little Lies*. *Atlantis Press*, 453, 55-60. <https://doi.org/10.2991/assehr.k.200729.011>
- Shingler, M. (2012). *Star Studies*. Londres, Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Slater, G. (2021). Reese Witherspoon Recalls Raising Her Daughter Ava On Her Own as a Young Mom: "I Would Cry". *People*. Recuperado de <https://cutt.ly/3PzCMRM>
- The Drew Barrymore Show. (15 de septiembre de 2020). *Reese Witherspoon Opens Up About Terrifying Young Motherhood Experience* [Archivo de video]. Youtube. Recuperado de https://youtu.be/6-_eFBfKyBY
- The Ellen Show. (20 de mayo de 2019). *Reese Witherspoon Cried in Her Daughter's Empty Room When She Left For College* [Archivo de video]. Youtube. Recuperado de <https://youtu.be/CAa498Eiiyl>
- Thumim, J. (1986). "Miss Hepburn Is Humanized": The Star Persona of Katharine Hepburn. *Feminist Review*, 24, 71-102. <https://doi.org/10.2307/1394636>

Wallworth, G. (2018). *Traversing the boundaries of the New Momism: Challenging the “good” mother myth in The Handmaid’s Tale (2017 –) and Big Little Lies (2017 –)* (tesis de pregrado). University of Sydney, Australia.

Wenn (16 de octubre de 2019). *Reese Witherspoon: ‘Streaming services changed my entire career’*. Hollywood.com. Recuperado de <https://cutt.ly/VPzVyAD>

Williams, S. S. (2021). Revising *The Scarlett Letter*: Race and Motherhood in *In the Blood* and *Little Fires Everywhere*. *Adaptation*, apab006. <https://doi-org.sare.upf.edu/10.1093/adaptation/apab006>

Witherspoon, R. (5 de septiembre de 2017). We Have to Change the Idea That a Woman With Ambition Is Out Only for Herself. *Glamour*. Recuperado de <https://cutt.ly/JPzVjcN>

6. REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

Kelley, D. E. (creador). (2017-2019). *Big Little Lies*. Estados Unidos: HBO, Blossom Films.

Sirk, D. (director). (1959). *Imitación a la vida* (Imitation of Life). Estados Unidos: Universal Pictures.

Suk, J. (director). (2022). *Legally Blonde 3*. Estados Unidos: Marc Platt Productions, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Bron Studios, Creative Wealth Media Finance, Hello Sunshine.

Tigelaar, L. (creadora). (2020). *Little Fires Everywhere*. Estados Unidos: Hello Sunshine, Simpson Street, ABC Signature Studios.