

# LA REPRESENTACIÓN DE LA MATERNIDAD EN LAS SERIES DE FICCIÓN NORTEAMERICANAS. PROPUESTA PARA UN ANÁLISIS DE CONTENIDO. *DESPERATE HOUSEWIVES* Y *BROTHERS & SISTERS*.

## **Autores:**

MEDINA, Pilar (\*), ARAN, Sue (\*), MUNTÉ, Rosa-Auria (\*), RODRIGO, Miquel (\*\*) y GUILLÉN, Montserrat (\*).

## **Instituciones:**

(\*) Facultad de Comunicación Blanquerna (Universitat Ramon Llull, URL, Barcelona)

(\*\*) Facultad de Comunicación (Universitat Pompeu Fabra, UPF, Barcelona)

## **Abstract:**

Esta investigación tiene como objeto de estudio el análisis de la representación que se hace de la maternidad en la ficción televisiva a través de dos títulos con buenos índices de audiencia en los últimos años: *Mujeres Desesperadas* y *Cinco hermanos*. Mediante el análisis de contenido de ambas series, se procede a la delimitación de un tipo de maternidad que entenderemos como '*maternidad intensiva*' (siguiendo el concepto de Hays, 1998).

En la línea de otros trabajos que defienden el estudio de la ficción audiovisual como producto cultural (Galán, 2006, 2007; García Rubio, 2007; Luengo, 2001; Medina et al., 2007) analizamos las narrativas televisivas sobre la familia, la parentalidad y la figura de la mujer-madre. Empiezan a aparecer nuevas imágenes femeninas o nuevos ideales de feminidad contruidos por los hombres en donde ésta es independiente y autónoma (rechazando así la imagen tradicional de pasividad y docilidad), pero con amplia capacidad para la adaptación (es decir, en realidad, la antigua docilidad recibe un nuevo nombre más adecuado a los nuevos tiempos: el de adaptación... a las necesidades -ya conocidas- del hombre). La nueva versión de la modernidad es la de una mujer con aspiraciones profesionales, inteligente y resolutiva, pero suficientemente sensible como para saber adaptar (ahora ya no se puede decir "renunciar") sus aspiraciones a las necesidades emocionales de su familia.

Como ya sabemos, no hay historia sin conflicto y los medios de comunicación tienen un enorme poder de influencia en la transmisión de "guiones" interiorizados, pero todavía la investigación de la ficción acostumbra a centrarse en la definición de personajes y su elaboración más o menos

estereotipada. Tomando como objeto de estudio la maternidad, se presenta un modelo de análisis de contenido de las estructuras narrativas y se ejemplifica su aplicación en diversas series de ficción. Finalmente, y a partir del análisis, se ofrece una reflexión sobre el grado de convergencia entre la maternidad real y la maternidad representada.

**Palabras clave:** ficción audiovisual norteamericana, análisis de contenido, modelos de maternidad.

**RETEVIS, Representaciones Televisivas e Imaginario Social. Génesis del grupo de investigación.**

A partir del paraguas marco del Grupo de investigación en "Violencia y Comunicación" (URL) que nació el año 1998, algunas de sus investigadoras han desarrollado desde el año 2005 una **línea de investigación específica sobre la relación entre representaciones mediáticas en la ficción televisiva** -inicialmente dirigida al análisis de formas de violencia simbólica (ver por ejemplo, Aran y Rodrigo, 2009)-, **y los imaginarios sociales**. Tomando como punto de partida el discurso sobre las emociones expresadas en la narrativa audiovisual contemporánea, específicamente en la ficción televisiva seriada, hemos reflexionado ampliamente sobre la tipología de emociones que se ponen en juego en las relaciones amorosas (Medina et al., 2007, 2008) y más recientemente, en los modelos de parentalidad, particularmente sobre la maternidad (Aran et al., 2009). Dicha reflexión entorno los discursos sobre las emociones la hemos podido desarrollar como **"Grupo de investigación en Representaciones Televisivas e Imaginario Social"**.

El equipo actual ha incorporado nuevos/as investigadores tanto de la propia Facultad de Comunicación de la URL como de otras universidades (UPF, UB, UPC) en un amplio abanico disciplinar, desde la teoría de la comunicación, la psicología, el análisis audiovisual o el márketing publicitario a las bellas artes, entre otros ámbitos. Con dicha estructura se persigue:

- **una visión transdisciplinar e interdisciplinar de las representaciones mediáticas** que reúna la aportación de disciplinas diferentes pero complementarias, y en permanente discusión sobre los vínculos de dichas representaciones y la interpretación de los espectadores, así como de la percepción social;
- **una visión transcultural** de las representaciones mediáticas a partir de la escala local-global que se inició con el análisis de un *corpus* de series de ficción televisivas de producción y difusión autónoma (*Porca Misèria*- TV3, Televisión de Catalunya); estatal (*Los Serrano*- TVE, Televisión Española) y actualmente a escala internacional (aquí, con los ejemplos de *Desperate housewives* y *Brothers & sisters*).

- **una visión diacrónica** que permita construir un recorrido histórico-social de las construcciones sociales contemporáneas y sus representaciones mediáticas, con sus convergencias y sus divergencias, ya sea sobre la percepción de violencia, los modelos amorosos, o el modelo de maternidad.

Partiendo de la ficción televisiva como una herramienta útil en el ejercicio de reflexión sobre la realidad, el presente trabajo tiene como **objetivo** el análisis de los modelos de maternidad más representativos de la ficción seriada occidental, las estructuras narrativas en las que se soportan dichas representaciones, y si las tramas están sabiendo captar las nuevas representaciones sociales presentes en nuestra sociedad. Por ello nos hemos centrado en la narrativa dominante en la ficción, esencialmente la procedente de los EE.UU. La metodología de la investigación aplica un **modelo de análisis de la ficción** formulado en investigaciones previas de nuestro Grupo de investigación (Medina et al., 2007, 2008), que permite analizar los contenidos de las estructuras narrativas y se ejemplifica su aplicación en series de actualidad y amplia difusión, como hilo conductor de nuestra mirada crítica sobre dichas construcciones sociales. En esta ocasión, las series de referencia analizadas son dos de producción estadounidense, *Desperate Housewives* (*Mujeres Desesperadas*) y *Brothers & sisters* (*Cinco hermanos*). Finalmente, se reflexiona sobre la relación entre los modelos de maternidad representados y los discursos emocionales asociados detectados en la muestra de estudio.

Fruto de nuestra trayectoria, el Grupo de Investigación en Representaciones Televisivas e Imaginario Social ha elaborado diversos materiales (artículos, informes...) y ha desarrollado un modelo de análisis que presentaremos a continuación, aplicado al objeto de estudio que nos ocupa en esta ocasión, la noción de familia o familias o, más específicamente como escenario de crianza, los modelos de maternidad.

## 1. Modelos de mujer: estudio del discurso de la maternidad aplicado a la ficción seriada

*Si al mismo tiempo atravesamos un enfriamiento cultural nos enfrentamos a otro problema casi opuesto. No se trata sólo de la excesiva lentitud con que cambian los hombres, sino de la excesiva velocidad con que las mujeres, casi sin advertirlo, también cambian en la dirección opuesta, asimilando las viejas reglas masculinas. En lugar de humanizar a los hombres, capitalizamos a las mujeres.*

### 1.1 La mujer, tema y target

El interés de nuestro grupo de investigación por los “imaginarios sociales” conecta directamente con el estudio de la capacidad de los espectadores de reconocer en las representaciones mediáticas imágenes e ideas normativas a escala social. Nuestra trayectoria se ha dirigido hacia la ficción como espacio que se alimenta, redonda o anticipa la realidad social a través de los mecanismos de verosimilitud. En la presente investigación nos centramos en los modelos de maternidad en la ficción, en los que se evidencian preocupaciones y contradicciones sociales.

Desde nuestra perspectiva, en el diálogo entre los contenidos mediáticos y la realidad social, no sólo se requiere en los telespectadores de una cierta práctica en el consumo televisivo, sino también de una cierta activación de la función de referencialidad. Sea a través de la presencia de determinados modelos ficcionales de mujer como por su notoria ausencia –a través de mecanismos de invisibilidad igualmente potentes- el reconocimiento de esos modelos ficcionales o maneras de ser madre se ve potenciado a través de los mecanismos de identificación por los/las telespectadores (recurrencia) o, en términos más amplios, por el reconocimiento de un universo socialmente compartido.

No es en absoluto ajena a estas características neotelevisivas (ese “entretener, hacer participar y convivir” al que se refiere Anna Tous, 2009), la estrategia empresarial de acoger dentro de un público tan amplio y potente como la audiencia femenina, específicamente aquella que se sitúa a partir de los “treinta y tantos” y con un cierto grado de formación y de exigencia cultural. Una lógica (e inteligente) operación de marketing que, al recoger un target huérfano de referencias con un discurso sobre la mujer alejado de las fórmulas más convencionales, quizá dignifica a esa misma audiencia. Como mínimo, otorga la condición de estatus a un público femenino al que hasta ahora parece que sólo la publicidad había empezado a dirigirse con propuestas dignas de menor o mayor acierto.

De ahí también nuestro interés en focalizar la muestra en las series de ficción que llegan a más lugares y marcan tendencias. Desde *Allie McBeal* a *United States of Tara* pasando por *Desperate Housewives*, el *corpus* de series en entornos urbanos y con protagonistas, únicas o corales, femeninas (e insistimos, también ellas, personajes, con un cierto estatus) ha cobrado una dimensión que nos permite conectar los relatos mediáticos con las prácticas sociales.

## 2. Muestra de análisis y criterios de selección

El objetivo del presente estudio está centrado en el análisis de la representación de los personajes femeninos que ejercen un rol protagonista sin ser su profesión el eje temático central y qué tipo de modelos femeninos se presentan en el texto televisivo. Para ello se optó por las series *Desperate Housewives*, y *Brothers & Sisters*, de acuerdo al cumplimiento de los siguientes criterios:

- Temático: son series de ficción televisiva actuales en entornos urbanos que nos presentan protagonistas femeninas que invitan a la reflexión sobre la maternidad, sin centrar la trama en el ámbito profesional.
- Narrativo: la estructura narrativa de las series escogidas permite comparar dos tipos diferentes de organización de la trama: plural en los diversos núcleos interconectados en *Desperate Housewives* (núcleos familiares) y coral en *Brothers & Sisters* donde hay un núcleo matriz alrededor de la figura materna, que conecta con otros núcleos familiares dependientes.
- Simbólico: Tanto desde el punto de vista de la procedencia de su producción, específicamente estadounidenses, como de la acogida y/o distribución que han tenido, son series emblemáticas de la potencia intensiva y extensiva (por su proyección internacional) de la industria audiovisual y de los discursos dominantes que, mayoritariamente desde los EEUU, marcan tendencias. La buena acogida de las series por parte de los telespectadores e internautas corrobora la amplia difusión e implantación de dicho referente, ya sea a escala nacional como internacional.

La muestra analizada comprende la primera temporada de las dos series: un total de 20 episodios en el caso de *Desperate Housewives* y 23 episodios en *Brothers & Sisters*.

*Desperate Housewives* es una serie estadounidense que emite la cadena de televisión ABC desde el año 2004 y que en el mes de septiembre del 2009 ha arrancado su séptima temporada. En la sinopsis de la primera temporada se nos habla de cómo en la comunidad de Wisteria Lane

viven un grupo de cuatro mujeres y de cómo accederemos a través de sus puntos de vista a las vivencias de la gestión amorosa y familiar.

*Brothers & Sisters* es otra serie estadounidense que inició sus emisiones en el año 2006 y presenta ahora su tercera temporada. La serie ha sido emitida por ABC y la Fox. De acuerdo con las descripciones promocionales de la serie, la familia protagonista, los Walker, no son una familia cualquiera. Liderada por Nora, la matriarca, el clan formado por los cinco hijos de ésta, sus parejas, su hermano Saul y otros personajes colaterales pretende ser una radiografía de la sociedad contemporánea, en la que tienen cabida desde dilemas morales hasta la guerra de Irak.

### 3. Aplicación del modelo de análisis

Trabajos anteriores (Medina 2007, 2008) nos han permitido perfilar un modelo de análisis que contempla el producto mediático como resultado de la "estructura de sensibilidad" de una época, a la vez que lo entiende como generador de posibles (re)interpretaciones de la propia realidad del telespectador. Así, nuestra propuesta se centra en tres niveles de análisis. Al primer nivel de análisis lo denominamos la "estructura del imaginario social" (EIS), que es el marco general compartido por la mayoría y que forma parte del sentir dominante y de la sensibilidad de la época alrededor de un tema social dado. Evidentemente, nos situamos en el nivel sociocultural de una comunidad determinada en la cual puede haber diferentes formas de dar sentido a una realidad social determinada. Sin embargo, podemos acordar fácilmente que ese sentir dominante, aunque no sea necesariamente aceptado, es seguramente el más conocido por todos los miembros de la comunidad y actúa como modelo hegemónico. En el caso que nos ocupa y desde el modelo actual de gran parte de los países occidentales, ese modelo hegemónico de parentalidad está identificado con la familia nuclear y con la distribución de roles.

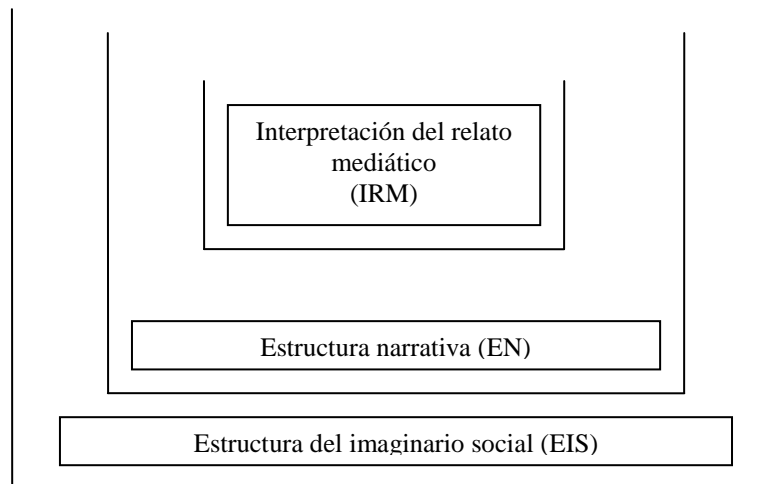
El segundo nivel del modelo propuesto y en el que centramos el presente trabajo, se sitúa en el análisis de las "estructuras narrativas" (EN) de los productos mediáticos a estudiar. Dadas las características de la cultura de masas y la necesidad de que el televidente reconozca con facilidad el discurso mediático, hemos de esperar que las estructuras narrativas estén muy relacionadas con lo que hemos denominado en líneas anteriores la "estructura del imaginario social" (EIS) y que conforma el primer nivel del modelo de análisis que proponemos. Aquí caben múltiples relatos heterogéneos, desde películas hasta novelas o cuentos tradicionales narrados

oralmente y todo un heteróclito grupo de narraciones que entrarían en el género narrativo de la ficción.

Finalmente, el modelo alcanza un tercer nivel de análisis que denominamos "interpretación del relato mediático" (IRM). Partiendo de la idea de que todo telespectador es un agente activo en el proceso de decodificación de los mensajes mediáticos, entendemos que las estructuras narrativas presentada en un relato concreto puede ser un elemento desencadenante para la (re)interpretación de relatos y vivencias personales. En segundo lugar, el contenido del relato mediático ejerce un efecto de modelización en el telespectador, esto es, ofrece modelos de actuación que el telespectador puede (o no) incorporar a su comportamiento cotidiana. Y, en tercer lugar, todo relato se acompaña de un mayor o menor tono de sanción moral sobre lo que se narra, valoración moral que también es incorporada por el telespectador. En resumen, el nivel de "interpretación del relato mediático" (IRM) permite tener en cuenta la interpretación de relatos mediáticos por actores sociales concretos. En la línea de los estudios de recepción, este nivel pretende analizar cómo reaccionan los telespectadores a la estructura narrativa televisiva; pero, yendo más allá y en consonancia con el proceso de feedback defendido por Williams (1975), también es el nivel en el que poder estudiar de qué manera el telespectador utiliza el discurso mediático para reorganizar sus interpretaciones sobre su realidad más próxima, dando lugar, así, a una modificación en la estructura del imaginario social (EIS).

Como puede apreciarse, estos tres niveles están interconectados. Aunque los esquemas son una pobre aproximación a los fenómenos complejos, podríamos establecer algunas de las relaciones entre estos tres niveles. Así, se podría considerar que el primer nivel es el más general y el tercer nivel es el más concreto: la estructura del imaginario social (EIS) acogería a la estructura narrativa (EN) y éste, a la interpretación del relato mediático (IRM). El modelo propuesto, como cualquier sistema abierto, se mueve entre la conservación del sistema y los cambios que modificarán el propio sistema. Es decir, no nos encontramos en un texto social escrito y cercado sino ante un texto que se va escribiendo y reescribiendo permanentemente y que, al mismo tiempo, tiene permanencia.





#### 4. Resultados: Nuevos modelos de mujer en el escenario amoroso y frente a la maternidad.

Nuestro recorrido por la ficción seriada nos ha permitido observar cómo la representación de la mujer en las más actuales series de ficción, sin dejar de participar de un *marketing* de la feminidad, empieza a ofrecer al imaginario social nuevos modelos de mujer, modelos que se visibilizan, bien desde el conflicto –entre las exigencias del espacio privado y el público-, bien desde la desculpabilización. Veremos como estos dos polos, conflicto y desculpabilización, tienen mucho que ver con dos ejes temáticos: la maternidad y la edad. Parece que guionistas y, sobretodo, productores, han sabido reconocer un espacio donde la “rentabilidad social” coincide con la económica en la demanda y el negocio de vender narraciones sobre qué nueva tipología de mujer ‘vende’ en Occidente.

Las dos series analizadas muestran una evolución más adaptada a las nuevas realidades sociales de ciertas mujeres, madres y profesionales. Así, **el ideario romántico tradicional** se ha adaptado a nuevos prototipos de mujer que, sin renunciar a la posibilidad amorosa, tampoco renuncian a la realización profesional. El nivel profesional alcanzado antes de la maternidad conforma de manera muy específica sus expectativas de futuro. El nivel profesional no se contempla como actividad subsidiaria de sus vidas, sino que todas ellas se enfrascan en horarios complicados, viajes y largas jornadas laborales al igual que sus compañeros y parejas sentimentales. En definitiva, parecen tener asumida la relevancia del espacio público en sus

identidades personales. No son mujeres débiles, románticas o vulnerables, y al no necesitar depender económicamente de su pareja, su ejercicio de libertad personal en la relación amorosa no está teñida de dependencias pasivas. Ahora bien, esto no las libera de problemas específicamente derivados de la necesidad continua y, en ocasiones, agotadora, de querer mantener el compromiso en una relación amorosa y, a la vez, gestionar las respectivas agendas profesionales. Hablan del amor y también se llora el desamor, hablan entre ellas, pero también con sus amigos, sin generar círculos cerrados donde se reivindique la exclusividad del mundo femenino.

Sobretudo en *Brothers & Sisters*, y, aunque menos, en *Desperate Housewives* se hace patente la presencia de este nuevo "patriarcado capitalista" (Sánchez Leyva y Reigada, 2007; Castells y Subirats, 2007) y las contradicciones entre las demandas del mundo laboral –que exige independencia y desvinculación- y las demandas del mundo afectivo –que pide codependencia, compromiso emocional y vinculación (Bauman, 2005). En esta codependencia, las protagonistas femeninas se muestran como personas libres y autónomas, con capacidad para (des)enamorarse y para consolidar vínculos afectivos, pero sin renunciar a su identidad personal ni profesional. Tienen poco que ver con el "ideario romántico femenino" y sin que el amor pase a ser un argumento trivial de sus biografías, sí que pasa a compartir un espacio de equilibrio de interés con otras esferas de la propia vida (con las dificultades que eso entraña).

Son relaciones basadas en el compromiso y en el romanticismo, adaptados a los nuevos tiempos, con espacios para el idealismo, pero muy arraigado en la realidad de las demandas cotidianas. Los ideales del amor romántico manifestados, en general, por las protagonistas de *Brothers & Sisters*, y *Desperate Housewives* se entrelazan con los ideales de libertad personal. Incluyen la sexualidad y la pasión, a la vez que las sobrepasan. Los nuevos formatos de mujer pasan por la exigencia de una relación amorosa basada en la *colaboración emocional* mutua. Esta idea de colaboración emocional es una de las grandes transformaciones de la sociedad moderna al representar la incorporación de la intimidad emocional al vínculo matrimonial. En este sentido, los protagonistas dan vida a un concepto renovado de la intimidad emocional entendida como "una negociación transaccional de lazos personales por parte de personas iguales... La intimidad implica una absoluta democratización del dominio interpersonal" (Giddens, 2000, pp. 12-13).

Hemos encontrado las estructuras narrativas más estereotipadas en las expresiones alrededor de la 'maternidad' que deja de vivirse de forma culpabilizante, aunque no por ello exenta de contradicciones y paradojas. Para entender estas nuevas narrativas posmodernas sobre la maternidad nos hemos fijado básicamente en los personajes de Sarah (*Brothers & Sisters*) y de Lynette (*Desperate Housewives*).

Norah (a su hija Sarah- "Estaba y estoy admirándote tanto...**Eres la mujer que yo siempre quise ser y lo has conseguido sin perder tu bondad y tu ternura.** Quiero mucho a todos mis hijos, pero siento muchísimo respeto por ti... además me has dado los dos nietos más bonitos del mundo. Eres la perfección en persona" (*Brothers & Sisters*, capítulo 6, 1ª temporada)

La maternidad parece distinguirse del genérico de la "parentalidad" con un peso específico incuestionable pero en tensión -cuando no en contradicción-, ahora ante una emergencia tanto en su forma (ensalzamiento de la figura de la mujer-madre) como en su fondo (una manera de ejercer la maternidad que requiere atención exclusiva y unas dotes emocionales que se presentan como exclusivas de las mujeres). De alguna manera, parece haber un resurgimiento del valor inherente al espacio privado (frente a las luchas sangrientas que se dan en el espacio público) a través de la idealización de una maternidad entendida como 'dedicación exclusiva e intransferible', lo que puede derivar en una nueva trampa de culpa sutil para muchas mujeres que quieran desempeñarse en el espacio público-profesional, a la vez que quieran ser madres. Hays nos ofrece un análisis contundente:

Y, sin embargo, esta forma de maternidad no es ni natural por sí misma ni, en un sentido absoluto, necesaria; es una construcción social. En otros tiempos y lugares, métodos más sencillos, que consumen menos tiempo y energía, se han considerado adecuados, y la madre no ha sido siempre y en todas partes la principal encargada de cuidar al niño<sup>1</sup>. La idea de que la correcta crianza infantil exige no sólo de grandes cantidades de dinero sino también habilidades de nivel profesional y copiosas cantidades de energía física, moral, mental y emocional por parte de la madre individual es un fenómeno histórico relativamente reciente (Hays, 1998, p.25).

---

<sup>1</sup> "Entre la comunidad puritana de Nueva Inglaterra (finales del XVII, inicios del XVIII), las esposas eran valoradas por su fertilidad pero no por sus capacidades para criar a los hijos. Tener muchos hijos era considerado beneficioso en términos religiosos y económicos, pero cómo se educaba a los hijos dependía más de la autoridad de la Iglesia, la comunidad y la cabeza masculina del hogar que de los métodos particulares de la madre" (Hays, 1998: 57).

De acuerdo con el concepto de maternidad intensiva que presenta Hays (1998), nos parece especialmente **interesante la ironía con la que 'Mujeres Desesperadas' guioniza las trampas de esa maternidad intensiva** en la construcción del personaje de Lynette, quien abandona una prometedora carrera profesional en el mundo de la publicidad para 'ejercer' de madre de cuatro hijos. Un concepto este, el de 'maternidad intensiva', que resulta como uno de los más salientes en nuestro análisis de la serie, y que ejemplifica vívidamente en la ficción el peso de este cliché cultural como culto a la pretendida verdadera condición femenina:

Mary (voz en off)- "Antes (Lynette ) se veía como una ejecutiva de alto nivel y con un éxito tremendo en su profesión, pero renunció a su carrera para asumir un nuevo rol... El maravilloso papel de madre a jornada completa... Pero, por desgracia para Lynette ese nuevo rol se quedaba corto respecto a cómo se veía" (*Desperate Housewives*, capítulo 3, 1ª temporada).

## 5. Conclusiones

La ficción televisiva puede servir para sacar a la luz pública temas ante los que la opinión pública puede mantenerse indiferente, ambivalente o contraria. En esta investigación hemos podido observar cómo las protagonistas femeninas pueden actuar como reflejo en la ficción, de las inquietudes, contradicciones pero también anhelos y realidades de ser mujer desde el difícil equilibrio entre la gestión del espacio privado y el público. Más concretamente, en lo que respecta a las relaciones amorosas hombre-mujer, hemos reconocido lo que empieza a denominarse como pareja heterosexual postpatriarcal (Castells y Subirats, 2007). El riesgo señalado en este trabajo es el de concentrarse en esquemas estereotipados que van consensuando un conjunto de contenidos unitarios y simplificadores. La incorporación de protagonistas femeninas en la escena mediática no ha sido un garante respecto a un rol novedoso de la mujer, pero ello no significa que no pueda serlo, ya que nuevas formas de representar a la mujer pueden colaborar a consolidar un nuevo marco interpretativo.

- a) Se reconoce en la mayoría de las series analizadas la voluntad de construir personajes femeninos que se muestren como personas libres y autónomas, con capacidad para

(des)enamorarse y para consolidar vínculos afectivos, pero sin renunciar a su identidad personal ni profesional.

- b) Se observa una tendencia en las series analizadas a incorporar en las tramas no sólo el tema de la parentalidad, sino la paradoja y la tensión provocadas por el sistema económico en aquellas mujeres que desean ser madres a la vez que desean (o cuestionan) el peso de la realización profesional en la construcción de sus narrativas personales.
- c) En la mayoría de estos casos, se enfatizan en las protagonistas los sentimientos de ambivalencia, así como las reacciones de queja y protesta verbalizadas ante las contradicciones del sistema social. Ello en detrimento de la trama centrada en el sentimiento de culpabilidad, que –aunque no ha desaparecido del todo- aparece de manera más puntual que en series del pasado.
- d) El humor actúa como una barrera en la construcción de personajes complejos, hombres y mujeres, no así la ironía ni siquiera la caricatura ácida. Las convenciones ficcionales basadas en la verosimilitud encajan bien en el género dramático y en las series analizadas más particularmente en el *dramedia* (mezcla de tramas dramáticas con otras de carácter cómico), y favorecen la función de referencialidad –no mimética- en los espectadores.

## BIBLIOGRAFÍA

ARAN, Sue y RODRIGO, Miquel (2009) "Els telespectadors infantils: acords i desacords en l'espai públic". Barcelona: Trípodos, Extra V Congreso Internacional. Comunicación y realidad: recursos y discursos, pp. 67-75.

ARAN RAMSPOTT, Sue; MEDINA BRAVO, Pilar; RODRIGO ALSINA, Miquel; GUILLEN SOLER, Montserrat y MUNTÉ RAMOS, Rosa-Auria (2009) "Estructura narrativa y representación mediática: el modelo de parentalidad en las series de ficción norteamericanas." Comunicación presentada en el International Congreso Communication, Cognition and Media. Universidade Católica Portuguesa, 23 - 25 de septiembre, Braga (Portugal).

ARTHURS, Jane (2003) Sex and the City and Consumer Culture: Remediating Postfeminist Drama. *Feminist Media Studies*, 3, pp.83-98.

BAUMAN, Zygmunt (2005) Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

BECK, Ulrich; BECK-GERNSHEIM, Elisabeth (2001) El normal caos del amor. Barcelona: Paidós.

CASTELLS, Manuel; SUBIRATS, Marina (2007) Mujeres y hombres. ¿Un amor imposible? Madrid: Alianza Editorial.

FERRY, Luc (2008) Familia y amor. Un alegato a favor de la vida privada. Madrid: Santillana.

GALÁN, Elena (2007) La imagen social de la mujer en las series de ficción. Cáceres: Universidad de Extremadura.

GARCÍA RUBIO, Irene (2007) Las mujeres y el trabajo en las series de ficción. Cambio social y narraciones televisivas. En: SÁNCHEZ LEYVA, M<sup>a</sup> José y REIGADA, Alicia. (coords.), *Crítica feminista y comunicación*. Sevilla: Comunicación Social, pp. 136-148.

GERHARD, Jane (2005) Sex and the City. Carrie Bradshaw's queer postfeminism. *Feminist Media Studies*, 5, pp. 37-49.

GIDDENS, Anthony (2000) La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas. Madrid: Cátedra.

GUTIERREZ DELGADO, Ruth (2008) La 'falacia dramática' y representación de la familia en la ficción televisiva. Comparativa poética entre 'Médico de familia', 'Los Serrano' y 'Cuéntame cómo pasó'. En: Mercedes Medina (Coord.). Series de televisión. El caso de 'Médico de familia', 'Cuéntame cómo pasó' y 'Los Serrano'. Madrid: Eiunsa.

GUTIÉRREZ, Ruth; MEDINA, Mercedes (2007) "Ficción televisiva: representación cultural y explotación económica". Barcelona: Trípodos, Extra 2007, pp. 657-669.

HAYS, Sharon (1998) Las contradicciones culturales de la maternidad. Barcelona: Paidós.

HOCHSCHILD, Arlie R. (2008) La mercantilización de la vida íntima. Apuntes de la casa y el trabajo. Madrid: Katz.

ILLOUZ, Eva (2007) Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo. Madrid: Katz.

. Saving the modern soul. Therapy, emotions, and the culture of self-help. London: University of California Press, 2008.

. El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo. Madrid: Katz, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles (2002) La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Barcelona: Anagrama.

LUENGO CRUZ, María (2001) Estereotipos y tipos en la ficción televisiva: un estudio de la comunidad representada en las series "Coronation Street" y "Farmacia de guardia". Tesis

doctoral no publicada, Universidad de Navarra, Navarra, España.

MEDINA BRAVO, Pilar, RODRIGO ALSINA, Miquel, ARAN RAMSPOTT, Sue, MUNTÉ RAMOS, Rosa-Auria i THARRATS PASCUAL, Joan (2008) Els models d'amor en la ficció televisiva seriada. Estudi de cas: "Porca Misèria". Quaderns del CAC, 29, 81-90. ISSN: 1138-9761.

MEDINA BRAVO, Pilar; ARAN RAMSPOTT, Sue, RODRIGO ALSINA, Miquel; MUNTÉ RAMOS, Rosa-Auria, i THARRATS PASCUAL, Joan (2007) Violència simbòlica i models amorosos en la ficció televisiva seriada per al consum adolescent i juvenil. Estudi de cas ("Porca Misèria"). Informe de Recerca del Projecte finançat per Consell de l'Audiovisual de Catalunya [www.cac.cat](http://www.cac.cat)

MEDINA BRAVO, Pilar, RODRIGO ALSINA, Miquel.; ARAN RAMSPOTT, Sue et al. (2006) La representación del discurso amoroso en la ficción audiovisual: creatividad limitada? Las encrucijadas de la comunicación: límites y transgresiones. IV Congrés Internacional Comunicació i Realitat, Barcelona Trípod, Extra 2007, pp. 705-718.

MEDINA BRAVO, Pilar, MUNTÉ RAMOS, Rosa Auria, y ARAN RAMSPOTT, Sue (2006) New girls with new hopes: how does it appear in spanish tv fiction? Presentado en el Congreso "TV FICTION EXCHANGE", Septiembre, 2006, Manchester, Reino Unido.

MORLEY, David (1986) Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure. London: Comedia Publishing Group.

SÁNCHEZ LEYVA, M<sup>a</sup> José y REIGADA, Alicia. (2007) "Revisitar la comunicación desde la crítica feminista. Notas introductorias". EN: SÁNCHEZ LEYVA, M<sup>a</sup> José y REIGADA, Alicia. (coords.) Crítica feminista y comunicación. Sevilla: Comunicación Social, pp. 7-28.

TOUS, Anna (2009). "Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses". Comunicar, 33, v.XVII, pp. 175-183.



