

ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA DEL DISCURSO AMOROSO EN LAS SERIES DE FICCIÓN: ¿REPRODUCCIÓN DE ESTEREOTIPOS O CREATIVIDAD?¹

Ámbito: Estudios del discurso

Pilar MEDINA BRAVO, Sue ARAN RAMSPOTT y Rosa-Auria MUNTÉ RAMOS
Universitat Ramon Llull (Barcelona)

1. INTRODUCCIÓN

El conflicto amoroso ha sido y sigue siendo fuente imparable de historias (reales y de ficción). Los imaginarios colectivos compartidos sobre el enamoramiento y el amor acaban convirtiéndose en una perpetuación de los estereotipos acerca de las maneras (masculinas y femeninas) de abordar los sentimientos amorosos y la relación de pareja/ de amor. Junto a las medidas de igualdad de género, la jurisprudencia por evitar el maltrato y la discriminación, y las políticas de promoción de la coeducación, también es importante analizar el papel que puede jugar una determinada construcción de lo que es el “amor” en la construcción social de la identidad femenina.

A partir de este marco de intereses, esta investigación tiene como objeto de estudio analizar la imagen y modelos de relación amorosa en la ficción televisiva, en concreto en dos títulos emitidos por la cadena *Telecinco* y *TV3*, desarrolladas las tramas en entornos familiares y profesionales, y con excelentes índices de audiencia en los últimos años: *Los Serrano* y *Porca Misèria*². Mediante el análisis de contenido de ambas series, se procede a la observación y al estudio de los estereotipos y representación de las relaciones amorosas. Como conclusión, se observan diferencias importantes entre una y otra serie en el empleo de estereotipos asociados al romanticismo femenino.

Por todo esto, con la elaboración de este trabajo se proponen, en última instancia, nuevas líneas de investigación que analicen las representaciones sociales de las relaciones amorosas, ubicadas en la ficción televisiva contemporánea. Ello ha de contribuir a mostrar cuáles son los esquemas de caracterización y bajo qué estereotipos tradicionales y nuevos modelos de representación se dibujan las relaciones de pareja. La reflexión que se desprenda de este tipo de análisis será el primer paso para eludir las representaciones más tóxicas.

2. MARCO TEÓRICO.

Los medios de comunicación pueden servir de mecanismos de reproducción de identidades al ofrecer imágenes con las que identificarse y procesos de negociación que permiten al receptor reproducir y/o innovar estos modelos recibidos. Además, junto con otros agentes de socialización como son la familia, la escuela, o las tradiciones (transmitidas a través de chistes, refranes, etc.), la televisión resulta un importante transmisor de estereotipos sociales. Ello no debe considerarse desde un enfoque alarmista salvo cuando la representación de una

¹ Este trabajo ha sido posible gracias a la ayuda a la investigación del *Consell de l'Audiovisual de Catalunya* (DOGC. 4479) y de l'*Institut Català de les Dones* (U-75/06)

² “Los Serrano” es una serie española producida por Globomedia y emitida por Telecinco desde su inicio en el 2003. Ha sido adaptada en Italia, Portugal, Serbia, Turquía y República Checa. “Porca Misèria” es una serie de TV3 producida por Arriska Films y dirigida por Joel Joan. Se comenzó a emitir en noviembre del 2004. Ha recibido el Premio Ondas (2006); Premis GAC (2005); Premis Barcelona de Cine (2005); y quedó finalista en el Festival de Televisión de Montecarlo (2005).

determinada realidad social (inmigración, drogadicción, o –en nuestro caso- las relaciones amorosas) sea siempre o mayoritariamente siempre distorsionada.

El concepto de “estereotipo” se acostumbra a valorar de forma negativa (especialmente cuando se confunde con el concepto de “prejuicio”), lo que hace que se olvide una de sus funciones más básicas: que el individuo se pueda manejar en el espacio de la complejidad social reduciendo al “otro” (individual) a un conjunto de detalles y englobándolo en la categoría más amplia del “Otro”. Esta simplificación resulta un ejercicio necesario en la construcción de la ficción, para facilitar al espectador la aprehensión de los personajes que se le están presentando. Desde este punto de vista, parece que el uso de estereotipos por parte de los equipos de guionistas es inevitable; sin embargo, ello no significa que sea la única manera de construir tramas argumentales.

En este contexto, creemos que el análisis del discurso televisivo adquiere un valor añadido por la relevancia de este medio como agente social indirecto e informal. Además, permite aproximarnos al discurso que nuestra sociedad contemporánea mantiene sobre lo que se considera amor y relaciones de pareja: la ficción audiovisual se alimenta de la realidad para facilitar la identificación del espectador y, a la vez, puede acabar siendo fuente de información, retroalimentando así el modelo. No olvidemos la relación entre la cultura mediática y la cultura adolescente como un aspecto más de las actividades y contenidos de las relaciones interpersonales (Llull, 1990; Morley y Silverstone, 1992). Así, chicos y chicas recurren a los marcadores sociales y culturales (en los que incluimos el medio audiovisual) tanto para elaborar aspectos de su propia identidad personal como para indagar sobre lo que deben esperar de una relación amorosa.

Frente a la consolidada tradición de investigación de estereotipos en formatos como por ejemplo la prensa diaria, los análisis de la ficción tienen todavía poca tradición en nuestro país (Galán, 2006). Con este tipo de trabajo se pretende introducir el estudio de los estereotipos en los formatos de ficción que, teniendo en cuenta su amplia aceptación por los espectadores, acaban siendo transmisores de modelos de opinión y socialización.

Por otra parte, en el tema de estudios de género y su representación en los medios de comunicación, lo más habitual son estudios centrados en los estereotipos sobre la mujer y, aunque menos, sobre el hombre, echando de menos el abordaje del análisis de la relación entre ambos, no en el escenario profesional, sino en el terreno amoroso. Así, el objetivo del presente trabajo recae en el análisis de la estructura narrativa del discurso amoroso en la ficción audiovisual. En concreto, la tipología de las relaciones de pareja que aparecen guionizadas, el papel otorgado en la relación amorosa a los personajes femeninos y masculinos, si dichos personajes quedan encorsetados en actuaciones estereotipadas a su género y, finalmente, si acaba reproduciéndose un tipo de “ideario amoroso”, como réplica actualizada del antiguo amor cortés del siglo XII (Courtin, 2004; Markale, 2006) o si la ficción también recoge los planteamientos más contemporáneos sobre el reto de la intimidad amorosa (Bauman, 2005; Beck y Beck-Gernsheim, 1998; Giddens, 2000).

3. MÉTODO.

3.1. – Modelo de análisis de la estructura del discurso amoroso: tres niveles de análisis³.

Un concepto fecundo por estudiar las emociones mediáticas y su construcción intersubjetiva es el de Raymond Williams “estructura del sentimiento” (*structure of feeling*). Como señala Nightingale (1999: 89) “La estructura del sentimiento se convirtió en un medio para conseguir

³ Agradecemos al Dr. Miquel Rodrigo i Alsina (UPF) su participación en la elaboración del modelo de análisis que se presenta en este apartado.

la finalidad de explicar el consumo (por qué consideramos los textos agradables), en lugar de una manera de comprender la cultura”. En esta línea, Ang (1996: *passim*) aplica el concepto de Williams al género del melodrama televisivo y por esto habla de la estructura trágica del sentimiento (*tragic structure of feeling*). Los espectadores de las telenovelas reconocen y comparten la estructura del sentimiento de los melodramas que consumen, y por esto se sienten atraídos y gratificados. Así, Ang (1996:87), en su análisis de la recepción de la teleserie *Dallas*, llega a la conclusión que “al menos lo que gusta a estos fans es el sentido del realismo emocional. Más concretamente, este realismo está relacionado con el reconocimiento de una estructura trágica del sentimiento, que se considera ‘real’ y que tiene sentido para estos televidentes.”

Retomando, en parte, la propuesta de Ang querríamos recuperar, matizar y desarrollar el concepto “estructura del sentimiento” de Williams. Para Williams (1975: 64-65) la estructura del sentimiento es “la cultura de un periodo concreto: es la consecuencia concreta de como son vividos todos los elementos que se dan en la organización general (...) Esto no significa que la estructura del sentimiento, en mayor medida que el carácter social, sea compartida del mismo modo por todos los individuos de una comunidad. Pero considero que constituye una propiedad muy profunda y amplia, en todas las comunidades actuales, precisamente porque de ella depende la comunicación.” Recordemos que para Williams (1975: 63) “el carácter social es un importante sistema de conductos y actitudes que se aprende tanto de manera formal como informal...”. Para este autor el carácter social dominante condiciona la estructura del sentimiento, pero cada nueva generación construirá su propia estructura del sentimiento que obviamente no aparece *ex nihilo* sino que es una forma distinta de interpretar y experimentar las realidades cotidianas. Para Nightingale (1999: 88), por estructura del sentimiento quizás haría falta entender más bien “estructura de sensibilidad” de una época. Así, esta estructura del sentimiento se manifiesta desde las diferentes formas de vestirse hasta los diferentes gustos musicales.

Nuestra propuesta se centra en tres niveles de análisis. En primer lugar, la “**estructura del sentimiento social amoroso**” (ESSA), que es el marco general compartido por la mayoría y que forma parte del sentir dominante. Evidentemente, nos situamos en el nivel sociocultural de una comunidad determinada en la cual puede haber diferentes formas de dar sentido al sentimiento amoroso. Sin embargo, podemos acordar fácilmente que el modelo hegemónico, aunque no sea aceptado, es seguramente el más conocido por todos los miembros de la comunidad.

En segundo lugar, tendríamos el “**estructura narrativa del sentimiento amoroso**” (ENSA), que son los modelos amorosos que aparecen en los relatos mediáticos analizados. Es decir, se trataría de ver cual es la estructura de los sentimientos narrados. En este nivel se situaría el análisis de la representación amorosa que aparece en el relato mediático, en este caso, el análisis de *Los Serrano* y de *Porca Miseria*. La representación de esta estructura amorosa suele ser, dadas las características de la cultura de masas, fácilmente reconocido por los televidentes puesto que, excepto en espacios televisivos muy alternativos, forma parte, a lo grande medida, de la “estructura del sentimiento social amoroso”.

Finalmente, tendríamos el “**estructura del sentimiento amoroso vivido**” (ESAV), es decir, cómo son interpretados los relatos mediáticos por actores sociales concretos. Así, se podría apreciar, en primer lugar, cómo reaccionan estos ante la narrativa televisiva y, en segundo lugar, cómo interpretan creativamente de nuevo la estructura del sentimiento social amoroso.

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. Como si fuera una *matrioska*, una muñeca rusa, la estructura del

sentimiento social amoroso (ESSA) acogería a la estructura narrativa del sentimiento amoroso (ENSA) y este, a la estructura del sentimiento amoroso vivido (ESAV).

La estructura del sentimiento social amoroso (ESSA) conformaría el espíritu de una época, que sancionaría diferentes formas de querer. La estructura del sentimiento social amoroso es un texto social de contornos indefinidos y de contenido, a veces, contradictorio. Esta estructura, 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. Este texto social sería propiamente un palimpsesto.

La estructura del sentimiento social amoroso estaría conformada por diferentes narraciones y autonarraciones. Son relatos de ficción, relatos referidos a la realidad y relatos híbridos que hacen referencia, directa o indirectamente, a las relaciones amorosas. Aquí entrarían 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. Estos relatos establecerían las estructuras narrativas del sentimiento amoroso, que pueden ser diferentes en cada narración.

Por otra parte, hace falta reconocer que a nivel general es difícil establecer la estructura del sentimiento amoroso vivido (ESAV) en cada caso concreto. Es complejo establecer cómo son vividos, en cada persona y en todos sus matices, la estructura del sentimiento social amoroso (ESSA) y la estructura narrativa del sentimiento amoroso (ENSA). Pero también es difícil dilucidar qué relato de la estructura narrativa del sentimiento amoroso tiene mayor influencia en la estructura del sentimiento social amoroso y como interactúan los diferentes relatos en la estructura narrativa del sentimiento amoroso, es decir, sus relaciones intertextuales, y, como lo hacen con los autorrelatos de cada persona, las relaciones extratextuales. Pese a esta dificultad podemos apuntar un par de elementos que consideramos significativos. En primer lugar, la estructura narrativa del sentimiento amoroso de un relato concreto (en nuestro caso las series de ficción *Los Serrano* y *Porca Misèria*) puede ser un elemento desencadenante para la interpretación de los autorrelatos amorosos. De ahí su influencia en la estructura del sentimiento amoroso vivido. En segundo lugar, las obras de ficción tienen un efecto de modelización. Ofrecen, en su estructura narrativa del sentimiento amoroso, modelos de relaciones amorosas, frecuentemente sancionables positiva o negativamente.

3.2. Muestra y proceso de análisis

La muestra analizada comprende la primera temporada de la serie *Los Serrano* –se analizaron un total de 9 capítulos- y las dos primeras temporadas de *Porca Misèria* –un total de 18 capítulos-. Para efectuar el estudio, hubo de confeccionarse sendas plantillas específicas para cada una de las series, que permitieran el análisis de contenido de los diálogos alrededor del tema de la pareja, el sexo, el amor, el matrimonio, etc. Ello ha permitido **analizar la diferente representación de los personajes femeninos, qué tipo de estereotipos amorosos (para hombres y para mujeres) se siguen manteniendo y qué nuevas formas de representación de la relación amorosa aparecen en el texto televisivo.**

3.2.1. Resultados de la estructura narrativa en “Los Serrano”

De todos es sabido el peso de la “guerra de sexos” como eje argumental en “Los Serrano”. La división estereotipada que esta “guerra” presupone (mujeres sensibles y complejas frente a hombres rudos y simples) acaba configurando una visión de la relación amorosa entre hombres

y mujeres igualmente estereotipada. En concreto, este apartado se centra en el campo conceptual del “romanticismo” como ideario femenino⁴.

- El romanticismo femenino: ejes del discurso en *Los Serrano*.

a) Relevancia del mito platónico de la media “naranja”, es decir, la idea implícita de que toda mujer tiene un hombre a ella predestinado. La mujer se enamora por efecto del destino y la razón no puede hacer nada.

(Lucía): Qué, qué, qué!!! Pero, qué estás diciendo??!! Lo que tienes que hacer, Eva, es encontrar las dos cosas en la misma persona... Tú siempre has sido muy romántica.. tienes que encontrar tu media naranja...

b) La fuerza del amor femenino “mejora” al hombre. Normalmente entendido como que la pretendida mayor madurez emocional de la chica o mujer proporcionará mayor equilibrio al chico u hombre, lo hará crecer y madurar y favorecerá un aspecto de mayor sensibilidad y preparación para las relaciones interpersonales.

(Valdano): Viste! Ahí está! Es la prueba irrefutable que está enamorada de vos. Oídme: si un mujer quiere cambiar a un hombre es que lo ama...

(Guille): Aquí hay una mano negra y es Lucía... Es que Lucía les está cambiando...Desde que hay mujeres en esta casa todo va mal... Papá está abducido...

(Guille): De tener un padre como Dios manda a tener un moñas que te cagas!... Es que te casas con una tía y acabas dando besos sin ton ni son...

c) Las chicas y las mujeres *buscan* el romanticismo: se quedarán seducidas por cualquier chico/hombre que demuestre sensibilidad hacia ellas, las haga sentir importantes, diferentes. Ellos seducen y ellas se dejan seducir.

(Eva): Qué majo Raúl, no? Se le ve sensible... Sabe tratar a las chicas...

Joan Manuel (a Marcos).- Tienes mano con las tías... Tienes labia....

(Raúl): Porque los tíos que sufrimos en silencio les pone mogollón!

La pasión erótico-sexual –más propia de chicos y hombres- no necesita de palabras, sobra con las imágenes... La pasión romántica es fundamentalmente femenina, se debe verbalizar, expresar a través del lenguaje: son las canciones de amor, los poemas, las dudas, las preguntas...

(se escucha la canción): “... Te odio y te amo... Soy tan cobarde.. Me pierdo en ti... Dime que yo soy para ti lo primero..”

Eva.- Es preciosa, Marcos!....

Como no puede ser de otra manera, se trata de un romanticismo basado en la idealización:

⁴ En el estudio más amplio dedicado a esta serie en cuestión, el equipo de investigación articuló otras 4 categorías de la estructura narrativa de *Los Serrano*: a) *Dónde empieza todo?: el físico como reclamo*; b) *La gestión de la sexualidad : el sexo y la necesidad de sentirse querido*; c) *El juego entre el chico cazador y la chica cazada*, y d) *El matrimonio: la última frontera* (Trabajo no publicado)

(Lucía): Ahora tengo lo que quiero y lo demás me importa un rábano: tengo una familia, un trabajo y alguien a mi lado... Y no necesito más...

(Lurditas): Pero es que yo creo que el estar solo no es una razón suficiente... Pero, vamos a ver, tú tienes un sentimiento verdadero y profundo hacia mí?.... Yo busco el amor puro y verdadero.. Sé que es muy difícil de encontrar, pero... es lo que quiero..

(Lucía): Lo que está claro es que si estás con el hombre adecuado no necesitas referencias...

(Eva): Me dijo cosas muy bonitas... Que le hacía ser mejor persona y por primera vez creí que me hablaba de verdad...

Quizás como (aparente) novedad, las protagonistas femeninas de la serie no tienen vergüenza al reivindicar el derecho al placer sexual, siempre y cuando –y aquí continuamos en el mito del romanticismo- éste se enmarque dentro de una relación amorosa (más o menos comprometida). Las madres son las encargadas de recordar a la adolescente que no debe olvidar las normas implícitas, connaturales a su sexo por las que el ideal de un amor verdadero y romántico es el auténtico objetivo. Es un tema de mujeres y se debe hablar en la intimidad del mundo femenino.

(Eva): Es que desde que sé que viene Joan Manuel, es que no puedo ni comer...

(Lucía): (cómplice y contenta).- Ay! Hija mía!

(Teté): Y todo esto por un chico que sólo conoces desde hace 2 meses?!...

(Lucía): Es que cuando te enamoras, se te quitan las ganas de comer, de dormir...

(Lucía): Qué, qué, qué!!! Pero, qué estás diciendo??! Lo que tienes que hacer, Eva, es encontrar las dos cosas en la misma persona... Tú siempre has sido muy romántica.. tienes que encontrar tu media naranja... Eva! No te vas a acostar con Joan Manuel y punto!

(Lucía): Oye, Eva cariño... Raúl y tú, estáis saliendo?... Por lo menos te gustará, no?... No lo sabes y te estaba comiendo el morro!!... Pues me dejas mucho más tranquila, oye! (cínica)

(Lucía): ... Conozco a Eva y está pasando ese momento romántico y , además, que ella nunca ha tenido relaciones sexuales... Es más, en el momento en que las tenga, estoy segura que me pide consejo.

(Candela): Vamos! Ni te cuento lo que me tuvo que decir Fiti para llevarme a la cama!...

La función paterna resulta sensiblemente diferente: los padres de la serie –con mayor o menor fortuna- acaban transmiten al adolescente varón el peso de mostrarse sexualmente potente como marca de masculinidad.

Diego (a Marcos).-.... Ha estado bien el partido, no? (intentando voz de coleguilla que pone en aviso al hijo).... Y, ahora a celebrarlo con los amigos... o con tu novia, no?... Hoy te toca, eh?... Marcos, verás, entiendo que te cuesta hablar conmigo... (...). Y también quería preguntarte otra cosa... Oye.... Tú.... Tú.... Tú, ya has hecho el amor?... Me refiero...

(Marcos, apuradísimo, se va corriendo del vestidor pensando que su padre se ha vuelto loco)

Diego a su hijo Marcos al enterarse de que su primogénito ha sido capaz de ligarse a una profesora: Dame un abrazo!... No está mal, nada mal... Cómo!? Que ya lo has dejado!? ...Es que... Es que eres un inconstante y un play-boy...

Y así, el mensaje al adolescente (varón) es que se espera de él que acumule una cartera visible de conquistas sexuales como marca de virilidad garantizada

(Raúl): O sea, que tiene el cartel de libre, ¿no?...La tengo rota... En dos días, comiendo en mi mano está, ya lo verás...

(Marcos): Quieres aprender, eh!! Del maestro... Lo primero es elegir bien la presa...

(Curro): ... Marcos es mi hermano mayor... A él sólo le importan dos cosas en la vida: llegar a ser futbolista y tener muchas novias... Y dice que si eres futbolista las chicas vienen solas...

(Raúl): Vamos a hacer las paces tío! ... No vamos a estar así por una tía! ... Será por tías!!

d) Importancia de los celos como termómetro de la cantidad de amor que hay en la relación. Aunque era previsible encontrar el tema de los celos como hilo argumental de alguna escena, nos ha sorprendido el peso otorgado a este sentimiento como aspecto ineludible de cualquier relación amorosa que se quiera considerar. Y no sólo entre los protagonistas adolescentes de la serie sino, y más especialmente, entre los adultos.

(Candela): Es que tú, celosa, das un susto!

(Lucía): Que no es eso!... Yo es que la traición no la soporto, por ahí no paso... Esa guarra que se ha llevado al descampado... Que todavía no sé quién es...

(Candela): ¿Mover pieza? ¿Que me busque un amante?

(Lucía): No, tampoco es eso,... Que parezca que lo puedes tener, eso sí,...

(Eva): Pareces un novio celoso!!....

(Andrés, director del colegio donde trabaja Lucía, la llama para preguntarle cómo ha sido la gamberrada que la han hecho los alumnos en clase)

(Diego, con tono de estar molesto al saber que quien ha llamado es Andrés): Pues sí que se preocupa, sí... Vaya horas de llamar....!

3.1.2. Resultados de la estructura narrativa en “Porca Misèria”.

En un tono de comedia en la primera entrega y de mayor carga dramática en la segunda entrega, *Porca Misèria* gira alrededor de las peripecias de una pareja protagonista: Pere (guionista de televisión) y Laia (bióloga dedicada a la investigación), y sus amigos, escenificándose cuatro relaciones amorosas (la de Pere y Laia, la de Roger –hermano de Pere- y Sònia, la de Natàlia y Jordi, y la de Alex con diferentes mujeres). En el presente trabajo nos centraremos en el análisis de la pareja protagonista, si bien comenzaremos haciendo un forzosamente breve apunte sobre la representación de las protagonistas femeninas de la serie.

Todas ellas son mujeres con formación universitaria y trabajan en perfiles profesionales para los cuales se han formado académicamente. Lo que forma parte de su pasado (nivel de estudios alcanzado) conforma de manera muy específica sus expectativas de futuro: estudios y profesión no se contemplan como actividades subsidiarias 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 exclusivos donde se reivindique la exclusividad del mundo femenino.

Tras este brevísimo comentario acerca de los personajes femeninos de la serie, ofrecemos una pincelada sobre las características de la relación de la pareja protagonista: Pere y Laia. Si Diego y Lucía escenifican la guerra entre el mundo de la feminidad sensible y el rudo mundo masculino, Pere y Laia escenifican una relación amorosa que, como él dirá en el segundo capítulo, se basa en la idea de formar parte “de un equipo emocional”.

Además de resultar los protagonistas centrales de la serie, el estilo amoroso de la relación entre Pere y Laia aparece como un nuevo prototipo amoroso donde ambos se comprometen en una relación a la vez que ambos pretenden la propia realización profesional (Beck y Beck-Gernsheim, 1998). Es una relación basada 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 por los protagonistas se entrelazan con los ideales de libertad personal. Incluyen la sexualidad y la pasión, a la vez que las sobrepasan. Partiendo del estadio de un enamoramiento inicial, Pere y Laia llegan a una relación amorosa de compromiso real con el otro en una línea que nos hace pensar en el concepto de relaciones “puras” o amor “confluyente” del que nos habla Giddens (2000): “En la pura relación, la confianza no tiene soportes externos y debe desarrollarse en base a la intimidad. La confianza se fiarse del otro y también creer en la capacidad de los lazos mutuos para resistir futuros traumas. (...) Confiar en el otro es también apostar por la capacidad del individuo de *actuar con integridad*” (Giddens, 2000: 128, la cursiva es nuestra). De esta manera, la pareja de Pere y Laia ofrecen al espectador otra forma de romanticismo, ya no como el anhelo de toda mujer ni como la unión entre dos seres incompletos (el mito de la media naranja) sino como el proceso de generar un espacio de intimidad cómplice entre dos individuos (Sternberg, 1989, 2000).

Mientras que en el “*ideario romántico femenino*” el hombre queda relegado a un distanciamiento e inoperancia emocional, en este romanticismo *actualizado* se espera que sea capaz de mostrar y hablar de sus emociones, así como su capacidad para comprometerse y dar afecto. En este sentido y salvo algunas excepciones puntuales, los diferentes personajes masculinos de la serie se alejan del modelo de “*masculinidad hegemónica*” (Badinter, 1993; Connell, 2003), centrada en la virilidad como eje central de la propia identidad de género; aspecto que tanto peso tiene entre los personajes masculinos de *Los Serrano*.

La pareja de Pere y Laia muestra la relación amorosa no como una guerra de sexos sino como una tarea de *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, p: 12-13). Bauman se refiere a esto mismo de una manera más poética que nos gusta: “Sin humildad ni coraje no hay amor” (Bauman, 2005b: 22), y el personaje de Pere de una manera más directa y sencilla: “*Eh! Que yo sepa somos un equipo*”. No se trata de un regreso al pasado de las tradiciones sino la escenificación en una serie de ficción de los elementos de riesgo que comporta una creciente sociedad individualista en las demandas economicistas del mercado laboral. Como ya se ha apuntado antes, una de las preguntas implícitas en la pareja de Pere y Laia tendrá que ver con la dificultad para unir dos biografías autoplanificadas (Beck y Beck-Gernsheim, 1998).

A manera de conclusión, despedimos la relación del Pere y la Laia con unas palabras de Pascal Bruckner, quien no parece excesivamente idealizador del discurso amoroso: “...el amor verdadero es el que se arriesga a lo cotidiano, se atreve a desafiarlo y no resulta vencido ni echado a perder demasiado pronto. Lo cotidiano está desprovisto del atractivo emocional por excelencia: el suspense” (Bruckner, 2002:182).

4. CONCLUSIONES.

Sin conflicto no hay relato, y la trama amorosa sigue resultando un excelente proveedor de conflictos dramáticos en los guiones televisivos. Retomando las palabras de Fuenzalida (1992: 161), “aparece también la pareja y la familia como lugar social en que se valora la emoción, pues allí se expresan los conflictos de sentimientos y las reacciones afectivas ante el acontecer de la vida”.

Partiendo como parten de objetivos de público bien diferentes, resulta difícil establecer puentes de relación entre las estructuras narrativas del discurso amoroso en *Los Serrano* y en *Porca Misèria*. Mientras que *Los Serrano* nos hace reír a partir de los tópicos ya conocidos sobre la guerra de sexos, *Porca Misèria* nos divierte presentando hombres, mujeres y relaciones amorosas más complejas y, por tanto, menos sujetas a la estereotipia. El único tópico que parecen compartir es, curiosamente, el papel que ambas series otorgan a los celos como un ingrediente característico de toda relación de amor. A partir de aquí, las diferencias son obvias: frente al mundo de *Los Serrano* dividido entre “hombres masculinos” y “mujeres femeninas”, la ficción presentada en *Porca Misèria* nos habla del miedo al *compromiso* (tanto en los personajes femeninos como en los masculinos) y de las complejidades para compaginar la vida profesional con la vida en pareja. En *Porca Misèria* se hace patente 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 no se sitúan en un romanticismo estereotipado ni en un pedestal de “esencialidad emocional” (a la manera que hemos comprobado en *Los Serrano*): 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).

En la confección de las tramas de *Los Serrano*, está muy presente el objetivo de captar la atención del público adolescente. Y aquí quisiéramos lanzar un toque de atención, extensible a otras series claramente pensadas para el consumo adolescente: ¿por qué se sigue presentando a los/las adolescentes un mundo donde los hombres y las mujeres se relacionan de forma tan tópica siguiendo las pautas clásicas de los estereotipos de género?, ¿por qué el amor sigue siendo ficcionado de manera tan tópica?, ¿dónde están los guiones (para consumo adulto, pero especialmente para consumo adolescente) con una creatividad más vanguardista?, ¿dónde la provocación?

Resulta evidente que las dos series analizadas parten de supuestos e intereses bien distintos lo que puede llevar a la imposibilidad de cualquier ejercicio de comparación. Por la simplicidad de su mensaje y por la interiorización del mismo en el imaginario colectivo, es más que evidente que los tópicos sobre la diferencia entre la “cultura” femenina y la “tribu” masculina van a seguir generando productos en el mundo de la ficción audiovisual. Sin embargo, vale la pena no olvidar la posibilidad que abre la elaboración de guiones para (re)presentar realidades sociales más abiertas y plurales en la relación entre hombres y mujeres, “ficcionalando” una realidad que, por otra parte, también forma parte (afortunadamente) de nuestras calles y relaciones.

Asimismo y aumentando el número de series de ficción en análisis, creemos que este tipo de análisis del texto televisivo abre las puertas a profundizar, en las respuestas y modelos de los guionistas a la hora de afrontar la construcción de una relación amorosa entre personajes. Y ello con el fin de constatar si las imágenes ofrecidas refuerzan modelos preexistentes en la sociedad o sirven de plataforma de normalización de nuevos modelos de relación íntima.

BIBLIOGRAFIA:

ANG, Ien (1996) *Watching Dallas. Soap opera and the melodramatic imagination*. Londres: Routledge.

BADINTER, E. (1993). XY. *La identidad masculina*. Madrid: Alianza Editorial.

- BAUMAN, Z. (2005). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BECK, U., y BECK-GERNISHEIM, E. (1998). *El normal caos del amor. Las nuevas formas de la relación amorosa*. Barcelona: Paidós.
- BRUCKNER, P. (2005). *La tentación de la inocencia*. Barcelona: Anagrama.
- CONNELL, R.W. (2003). La organización social de la masculinidad. En C. LOMAS (Comp.). *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales*. Barcelona: Paidós.
- COURTIN, J. et al. (2004). *La historia más bella del amor*. Barcelona: Anagrama.
- FUENZALIDA, V. (1992). “¿Qué ven los campesinos chilenos en la telenovela? Del reconocimiento a la reivindicación del televidente.”. En: Orozco, G. comp. *Hablan los televidentes. Estudios de recepción en varios países*. México: Universidad Iberoamericana, p.131-162.
- GALÁN, E. (2006). La representación de los inmigrantes en la ficción televisiva en España. Propuesta para un análisis de contenido. *El Comisario y Hospital Central. Revista Latina de Comunicación Social*, 61. La Laguna (Tenerife). Recuperado el 13 de septiembre de 2007, de <http://www.ull.es/publicaciones/latina/200608galan.htm>
- GIDDENS, A. (2000). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra.
- LULL, J. (1990). *Inside Family Viewing. Ethnographic Research on Television's Audiences*. London: Routledge.
- MARKALE, J. (2006). *El amor cortés o la pareja infernal*. Palma de Mallorca: José J. De Olañeta.
- MEDINA, P., RODRIGO, M., ARAN, S., MUNTÉ, R.A. y THARRATS, J. (2007). Violència simbòlica i models amorosos en la ficció televisiva seriada per al consum adolescent i juvenil. Estudi de cas (“Porca Misèria”). www.cac.cat
- MEDINA, P., RODRIGO, M., ARAN, S., MUNTÉ, R.A., THARRATS, J., ESTRADA, A., y MEDINA, A. (2007). “*I TU, DE QUÈ VAS?*” La perspectiva de gènere en la relació de parella. Projecte formatiu per a la coeducació. Investigación financiada por el Institut Català de les Dones (expediente U75/06). Trabajo no publicado.
- MORLEY, D. and SILVERSTONE, R. (1992). “Domestic communication: technologies and meanings”, in MORLEY, D. (ed.) *Television, Audiences and Cultural Studies*. London: Routledge.
- NIGHTINGALE, Virginia (1999) *El estudio de las audiencias. El impacto de lo real*. Barcelona: Paidós.
- STERNBERG, R.J. (1989). *El triángulo del amor. Intimidad, pasión y compromiso*. Barcelona: Paidós.

STERNBERG, R.J. (2000). *La experiencia del amor. La evolución de la relación amorosa a lo largo del tiempo*. Barcelona: Paidós.

WILLIAMS, Raymond (1975) *The Long Revolution*. Penguin: Harmondsworth.