

Análisis de la estructura narrativa del discurso amoroso en la ficción audiovisual. Estudio de caso: “Los Serrano” y “Porca Misèria”

Amodioaren diskurtsoaren egitura narratiboaren azterketa ikusentzunezko fikzioan. Kasu azterketa: “Los Serrano” eta “Porca Misèria”

Analysis of Narrative Structure of Love Discourse in Audiovisual Fiction. Case Study: “Los Serrano” and “Porca Misèria”

*Pilar Medina Bravo*¹ y *Miquel Rodrigo Alsina*²

zer

Vol. 14 – Núm. 27

ISSN: 1137-1102

pp. 83-101

2009

Recibido el 24 de abril de 2008, aprobado el 24 de septiembre de 2009.

Resumen

El estudio se centra en el análisis del contenido de las estructuras narrativas del discurso amoroso en la ficción audiovisual. El objetivo es analizar qué modelos de convivencia amorosa se representan y si las tramas están sabiendo captar las nuevas representaciones sociales presentes en nuestra sociedad. Para ello, se analizan los contenidos de las estructuras narrativas y se ejemplifica su aplicación en dos conocidas series: “Los Serrano” y “Porca Misèria”. Finalmente, se relacionan los modelos y representaciones amorosas en la ficción con los cambios sociales y las nuevas realidades en el mundo de la relación de pareja.

¹ Universitat Ramon Llull, pilarmb@blanquerna.url.edu

² Universitat Pompeu Fabra, miquel.rodrido@upf.edu

Palabras clave: Ficción audiovisual · Estructuras narrativas · Estructura del sentimiento · Estereotipos · Modelos amorosos

Laburpena

Ikerketa hau ikus-entzunezko fikzioan ematen diren amodio-diskurtsoaren egitura narratiboen eduki azterketan zentratzen da. Artikulu honen helburua amodioaren elkarbizitzan ematen diren ereduak alde batetik eta argudioek geure gizarteetan ematen diren irudikapen berriak ondo azaltzen dituzten ala ez argitzea da, bestetik. Horretarako, egitura narratiboen edukiak aztertzen dira eta hauen adibideak ezagunak diren bi telebista-saioen bidez egiten da: “Los Serrano” eta “Porca Misèruea”. Azkenik, fikzioan amodioaren eredu eta irudikapenetan ematen ari diren aldaketak eta gizarteetan ematen ari diren harremanak eta bikote-harremanetan ematen diren errealitate berriak harremanetan jartzen dira.

Gako-hitzak: Ikus-entzunezko fikzioa · Egitura narratiboak · Sentimenduaren egitura · Estereotipoa · Amodio-ereduak

Abstract

This study focuses on the content analysis of the narrative structures of love discourses in audiovisual fiction. The main objective is to analyze which love models are being represented and their relationship with new social realities. Traditionally, audiovisual research has been focused on characters and their stereotypes. In the present study, we pay attention to narrative structures of audiovisual love discourses in “Los Serrano” and “Porca Misèruea”. Finally, we offer some conclusions about the relations between audiovisual narrative structures and the new social realities in loving.

Keywords: Audiovisual fiction · Narrative structures · Structure of feeling · Stereotypes · Love models

0. Introducción

El conflicto amoroso ha sido y sigue siendo fuente imparable de historias (reales y de ficción). Con sus discursos, los medios proporcionan tanto un conocimiento sobre el mundo como esquemas para organizarlo y categorizarlo. Estos procesos de sentido retroalimentan, a su vez, los imaginarios colectivos compartidos sobre aspectos de la realidad social. Conviene no olvidar que la ficción televisiva también sirve para sacar a la luz pública temas ante los que la opinión pública puede mantenerse indiferente, ambivalente o contraria (por ejemplo, las relaciones homosexuales). El riesgo que se corre es el de concentrarse en esquemas estereotipados que van consensuando un conjunto de contenidos unitarios y simplificadores. En la línea de otros trabajos que reivindican la importancia de profundizar en un campo de estudio aún por explorar, como es el de la ficción televisiva (Galán, 2006; 2007; García Rubio, 2007; Luengo, 2001; Medina et al., 2005, 2007), nos proponemos analizar las narrativas televisivas sobre el enamoramiento y el amor, y de qué manera 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 o, por el contrario, son capaces de ampliar los esquemas de sentido, ofreciendo nuevos marcos interpretativos.

A partir de este marco de intereses, esta investigación³ tiene como objeto analizar los contenidos y estructuras narrativas de relación amorosa en la ficción televisiva, en concreto en dos títulos emitidos por las cadenas 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”⁴. Mediante el análisis de las estructuras narrativas de ambas series se procede a la observación y al estudio de los estereotipos y representación de las relaciones amorosas. Esto es, de qué manera son representados los cambios en las relaciones amorosas heterosexuales y qué discursos se ofrecen sobre el papel de hombres y mujeres en la relación afectiva. Como conclusión, se observan y especifican las diferencias importantes, entre una y otra serie, en el tipo de

³ Este estudio 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)

⁴ “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).

discursos y estructuras narrativas asociadas no sólo al romanticismo femenino sino a la afectividad masculina. Siguiendo la línea de reflexión de autores como Bauman (2005), Beck & Beck-Gernsheim (1998) o Giddens (2000) sobre los nuevos escenarios de la intimidad amorosa contemporánea, el presente trabajo identifica a qué formatos de escenario amoroso se hace referencia en cada una de las dos series televisivas.

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 las narrativas de 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 tópicas.

1. Marco teórico

Ya nadie cuestiona el papel de los medios de comunicación como mecanismos de reproducción de identidades al ofrecer modelos y esquemas con los 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 determinada realidad social (inmigración, drogadicción, o –en nuestro caso- las relaciones amorosas) sea siempre o mayoritariamente 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, 2007; García Rubio, 2007; Medina et al., 2005, 2007a, 2007b). Con este tipo de trabajo se pretende ahondar en la relevancia del estudio de los formatos de ficción puesto 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).

2. Método

2.1. Modelo de análisis de la estructura del discurso amoroso: tres niveles de análisis.

El análisis de la ficción seriada plantea el reto de adentrarse en el mundo de los sentimientos; de una parte los sentimientos guionizados, de otra, los despertados en el telespectador. Uno de los trabajos pioneros en este

ámbito es el realizado por Ang (1996) y su análisis de la recepción de la teleserie *Dallas*. Para entender el éxito de la serie y los procesos de identificación generados, Ang (1996: 87) llega a la conclusión de 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.” 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.

Esta idea de ‘estructura trágica del sentimiento’ de Ang nos remite al concepto de “estructura del sentimiento” (*structure of feeling*) de Raymond Williams (1975: 64-65), entendida como la cultura de un periodo concreto: “es la consecuencia concreta de cómo 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”. Para Williams, hay un proceso de *feedback* continuo entre los discursos sociales dominantes, las estructuras sentimentales entendidas como prototípicas y las nuevas aportaciones que cada generación, y que da lugar a nuevas formas de interpretar y experimentar la realidad cotidiana.

Es por esta idea de proceso de *feedback* perpetuo por la que Nightingale (1999: 88) sostiene que la ‘estructura del sentimiento’ habla más bien de la “estructura de la sensibilidad” de una época, y que se contempla en un abanico amplio de respuestas sociales, desde, por ejemplo, las diferentes formas de vestirse hasta los diferentes gustos musicales o, en el caso que nos ocupa, gustos mediáticos.

El análisis de la ficción seriada ha contado con diferentes perspectivas: análisis del contenido; análisis del discurso; estudios de la recepción, etc., pero en mucha menor medida se ha englobado en el clima cultural en el que se ofrece el producto mediático. Teniendo todo lo anterior en cuenta, hemos elaborado un modelo teórico de análisis para la ficción seriada en tres niveles, que recoja la sensibilidad de la época o cultura sentimental alrededor de un tema concreto (en el caso que analizamos, las relaciones amorosas), la estructura narrativa de la serie analizada en cuestión y, en un tercer estadio, la recepción del telespectador.

Previo al análisis de la serie de ficción, se requiere entender el marco cultural y las características del momento histórico que engloban y

encuadran el concepto que se pretende analizar en el producto mediático. Así pues, en primer lugar, nuestro modelo de análisis obliga al estudio y reflexión de la “**estructura del sentimiento social**” (ESS). En el caso que nos ocupa, nos hemos centrado en el amor y las relaciones de pareja, es decir, en un primer momento el equipo se ha dedicado a estudiar el conjunto de creencias, expectativas, mitos y comportamientos que caracterizan las relaciones amorosas en la posmodernidad. 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. El resultado de dicha reflexión es lo que denominamos “**estructura del sentimiento social amoroso**” (ESSA), y que consideramos imprescindible para el abordaje del segundo nivel de análisis, centrado en la estructura narrativa de los relatos mediáticos seleccionados en la investigación.

En segundo lugar, pasaríamos al análisis de los discursos narrativos de los relatos mediáticos seleccionados. En nuestro caso concreto, centrado en el estudio del amor y relaciones de pareja, hablamos del análisis de la “**estructura narrativa del sentimiento amoroso**” (ENSA). 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 sentimiento social” (ESSA), y que conforma el primer nivel del modelo de análisis que proponemos. El presente trabajo se centrará, precisamente, en el análisis de las estructuras narrativas de los sentimientos amorosos (ENSA) en las dos series de ficción escogidas (“Los Serrano” y “Porca Miseria”).

El tercer y último nivel del modelo es el que hemos denominado “**estructura del sentimiento amoroso vivido**” (ESAV), es decir, cómo son interpretados los 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 sentimiento social amoroso (ESSA).

Como puede apreciarse, la interrelación continua entre los tres niveles habla de un telespectador activo y con una capacidad siempre abierta a la reinterpretación, tanto del producto mediático como de la realidad social en la que vive. Hay que reconocer, sin embargo, que la

riqueza de datos que ofrece el modelo propuesto convive con la complejidad en el análisis global de los diferentes niveles. Así, por ejemplo, las entrevistas en profundidad, encuestas, cuestionarios, etc. nos pueden ayudar a establecer cómo los miembros de una comunidad dada interiorizan la estructura del sentimiento social amoroso (ESSA) del período histórico estudiado. Ello, a su vez, es material que va a permitir delimitar y aprehender la estructura narrativa del sentimiento amoroso (ENSA) en los productos mediáticos. A su vez, ambos niveles sirven para enfrentarse al estudio de las formas de recepción de cada telespectador sobre la oferta.

Sin embargo, y en coherencia con el carácter interrelacional del modelo, este tercer nivel de análisis desencadena, a su vez, la posibilidad de reiniciar el análisis; para entenderlo mejor, veamos un ejemplo de ello: según sostiene nuestro modelo, la estructura narrativa del sentimiento amoroso (ENSA) de un relato mediático concreto (en nuestro caso “Los Serrano” y “Porca Misèria”) puede servir de desencadenante en un telespectador concreto para la (re)interpretación de su propia experiencia amorosa (ESAV), como se da entre adolescentes que (re)interpretan sus experiencias amorosas a partir de la interpretación que les sugiere la serie de moda. Y ello, implica, a su vez, una modificación (aunque sea inicialmente pequeña) en el marco cultural o estructura del sentimiento social.

Para hacer operativo el análisis, la complejidad de las relaciones entre las distintas estructuras aconseja empezar analizando la Estructura Narrativa del Sentimiento Amoroso (ENSA) que presenta el relato mediático. Además, la centralidad de dicha estructura nos parece, como ya hemos explicado, fundamental para el desarrollo del modelo teórico de análisis. Esta es nuestra propuesta que hemos desarrollado más ampliamente en sendas investigaciones. Como ejemplo de cómo se puede abordar el análisis de la Estructura Narrativa del Sentimiento recogeremos, por un lado, el estudio de los estereotipos en la serie de “Los Serrano” y, por otro lado, la configuración de los tipos de pareja en la serie “Porca Misèria”. En el primer caso recogemos las tramas argumentativas y las distintas construcciones amorosas que aparecen. Es decir, en el análisis de “Los Serrano” que exponemos nos centramos en el concepto de amor que los personajes manifiestan. Esta es una posible aproximación a la Estructura Narrativa del Sentimiento. En el segundo caso, para mostrar otra aproximación, recogemos el estudio de los modelos de parejas que aparecen en “Porca Misèria”, centrándonos en la pareja protagonista de la serie. Consideramos que de esta forma pueden apreciarse dos posibles aproximaciones de análisis: la primera focalizada en el concepto de amor y la segunda en el modelo de pareja. Por supuesto, ambas perspectivas

confluyen en el establecimiento de la Estructura Narrativa del Sentimiento Amoroso de las series analizadas.

2.2. 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 la representación discursiva 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) y qué tipo de modelos de pareja se siguen manteniendo, y qué nuevas formas de estructuras narrativas sobre la relación amorosa aparecen en el texto televisivo.**

2.2.1. 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 femenino⁵.

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

⁵ 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)

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 una mujer quiere cambiar a un hombre es que lo ama...

(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:

(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.

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): ... 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.

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

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...

(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,...

2.1.2. 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, “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. Entre todos escenificarán 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). Esta multiplicidad de relaciones amorosas desarrolladas en el guión es posible, especialmente, porque la serie se aleja del terreno conocido de ‘la guerra de sexos’ y sus diálogos estereotipados, mostrando cuatro posibles tipos de relación amorosa más actualizadas y complejas, como corresponde a los entresijos de la sociedad contemporánea.

Mientras que el análisis de la estructura narrativa de “Los Serrano” nos permitió detectar el campo conceptual del ‘romanticismo’, en el

análisis de la estructura narrativa de 'Porca Misèria' hemos detectado cuatro tipos de configuración amorosa⁶:

1. Amor confluyente: 'Somos un equipo' (Pere y Laia)
2. Amor narcisista: Las relaciones *flip* (Roger y Sonia)
3. Amor-amistad: cariño sin pasión (Natalia y Jordi), y
4. Amor donjuanesco: el zapping amoroso (Alex)

Por razones de espacio, nos vamos a centrar en el análisis de la pareja protagonista en su 'amor confluyente' siguiendo las palabras de Giddens (2000), si bien comenzaremos haciendo un 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 representan la guerra entre el mundo de la feminidad sensible y el rudo mundo masculino, introduciendo una estructura narrativa más creativa (ya que no rupturista), Pere y Laia escenifican una relación amorosa que, como él

⁶ Para ello resultó fundamental el ejercicio de reflexión previa sobre la 'estructura social del sentimiento amoroso' (ESSA), y que no podemos detallar por razones de espacio. Se puede consultar en: MEDINA BRAVO, Pilar et al. (2007a). *Violència simbòlica i models amorosos en la ficció televisiva seriada per al consum adolescent i juvenil. Estudi de cas ("Porca Misèria")*. Informe de Investigación del Proyecto financiado por Consell de l'Audiovisual de Catalunya www.cac.cat

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 supone una variación de las representaciones de género tradicionales, y se presenta como un nuevo prototipo amoroso donde ambos se comprometen en una relación, a la vez que 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 es 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*” de “Los Serrano” los protagonistas masculinos quedan relegados a un distanciamiento e inoperancia emocional, en el romanticismo *actualizado* de la serie “Porca Misèria” se espera que sean capaces 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 “Porca Misèria” 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 de cierto “*maternaje*” como acostumbra a ser la base de las diferentes parejas de “Los Serrano”, en la que las protagonistas femeninas deben hacerse cargo de las limitaciones de sus maridos. En “Porca Misèria”, la pareja protagonista se nos presenta desde un principio implícito entre

ambos por 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, 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 de Pere y 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).

3. 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” no supone una renovación del significado imaginario de las relaciones entre hombres y mujeres, y 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), de las dificultades para compaginar la vida profesional con la vida en pareja, y del intento de establecer relaciones de intimidad emocional más complejas y, en ocasiones, ambiguas y sutiles. En “Porca Misèria” 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 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). Todo ello como reflejo de lo que empieza a denominarse como pareja heterosexual postpatriarcal (Castells y Subirats, 2007) y, en la ficción, como la incorporación a la escena mediática de un nuevo marco interpretativo.

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 escena mediática abre las puertas a la provocación también en la mente adolescente?

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 facilidad narrativa 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, “ficcionalizando” una realidad que, por otra parte, también forma parte (afortunadamente) de nuestras calles y relaciones. Conviene no olvidar la capacidad de los medios de comunicación en general y, en nuestro caso, de la ficción televisiva para generalizar “visiones del mundo y normalizar determinadas representaciones sociales de la(s) diferencia(s) en el contexto de mediación de la cultura de masas” (Sánchez Leyva y Reigada, 2007: 21).

Partiendo de la realidad social que nos envuelve como marco teórico general (a lo que hemos llamado ‘estructura social del sentimiento amoroso, ESSA), el modelo de análisis propuesto nos ha permitido detectar las diferentes estructuras narrativas (ENSA) que subyacen a las series de ficción estudiadas. 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. Queda pendiente establecer la relación de ambos niveles con el último propuesto por el modelo de análisis, esto es: la estructura del sentimiento amoroso vivido (ESAV), con la consiguiente puerta abierta a la reflexión sobre la potencialidad de la ficción televisiva como fuente de legitimación y reconocimiento de las experiencias personales.

Referencias

- ANG, Ien (1996). *Watching Dallas. Soap opera and the melodramatic imagination*. Londres: Routledge.
- BADINTER, Elisabeth. (1993). *XY. La identidad masculina*. Madrid: Alianza Editorial.
- BAUMAN, Zygmunt. (2005). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BECK, Ulrich, y BECK-GERNSHEIM, Elisabeth. (1998). *El normal caos del amor. Las nuevas formas de la relación amorosa*. Barcelona: Paidós.
- BRUCKNER, Pascal. (2005). *La tentación de la inocencia*. Barcelona: Anagrama.
- CASTELLS, Manuel y SUBIRATS, Marina (2007). *Mujeres y hombres. ¿Un amor imposible?* Madrid: Alianza Editorial.
- CONNELL, Robert W. (2003). La organización social de la masculinidad. **En:** LOMAS, Carlos (comp.). *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales*. Barcelona: Paidós, p.31-54.

- COURTIN, Jean. et al. (2004). *La historia más bella del amor*. Barcelona: Anagrama.
- FUENZALIDA, Valerio. (1992). “¿Qué ven los campesinos chilenos en la telenovela? Del reconocimiento a la reivindicación del televidente.”. **En:** OROZCO, Guillermo (comp.). *Hablan los televidentes. Estudios de recepción en varios países*. México: Universidad Iberoamericana, p.131-162.
- GALÁN, Elena. (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>.
- 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^a José y REIGADA, Alicia. (coords.), *Crítica feminista y comunicación*. Sevilla: Comunicación Social, p. 136-148.
- GIDDENS, Anthony. (2000). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra.
- 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.
- LULL, James. (1990). *Inside Family Viewing. Ethnographic Research on Television’s Audiences*. London: Routledge.
- MARKALE, Jean. (2006). *El amor cortés o la pareja infernal*. Palma de Mallorca: José J. De Olañeta.
- MEDINA, Pilar et al. (2007a). 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, Pilar, et al. (2007b). “*ITU, 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.
- MEDINA, Pilar, et al. (2005). “*Estereotips del món de la parella i la seva representació en les sèries de ficció. implicacions per a la construcció*”

de la identitat en la jove pre-adolescent i adolescent". Informe de investigación no publicado. Institut Català de les Dones.

MORLEY, Dave & SILVERSTONE, Roger. (1992). "Domestic communication: technologies and meanings". **En:** MORLEY, Dave. (ed.) *Television, Audiences and Cultural Studies*. London: Routledge.

NIGHTINGALE, Virginia (1999). *El estudio de las audiencias. El impacto de lo real*. Barcelona: Paidós.

SÁNCHEZ LEYVA, M^a José y REIGADA, Alicia. (2007). "Revisitar la comunicación desde la crítica feminista. Notas introductorias". **En:** SÁNCHEZ LEYVA, M^a José y REIGADA, Alicia. (coords.) *Crítica feminista y comunicación*. Sevilla: Comunicación Social, p. 7-28.

STERNBERG, Robert J. (1989). *El triángulo del amor. Intimidad, pasión y compromiso*. Barcelona: Paidós.

STERNBERG, Robert 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.