LA "INGENIERÍA EMOCIONAL INTER GÉNEROS" EN LAS SERIES CON MAYOR AUDIENCIA EN LA CAE

Beca EMAKUNDE para trabajos de investigación tipo 3. AÑO 2012:
La presencia, influencia y representación de las mujeres en los medios de información y comunicación. Análisis de los contenidos mediáticos desde la perspectiva de la igualdad de mujeres y hombres

EQUIPO:

Blanca Fernández Viguera

Patricia Amigot Leache

Rut Iturbide Rodrigo

Amaia Barandica Ortíz de Zárate

Patricia Oloriz Espinal

ÍNDICE:

PRESENTACIÓN 5

MARCO TEÓRICO 7
I. La perspectiva de género base epistemológica del estudio 7
II. Las series como marcos culturales y de socialización: significados, normas y valores 11
1. Medios audiovisuales y socialización 11
2. Medios de comunicación y sistemas sociales normativos: las relaciones de género 14
3. Transformaciones actuales y género en la ficción audiovisual: compensación, recuperación y retradicionalización 17
4. Por qué y cómo influyen las series: inmersión y punto de vista, identificación y modelado 19
III. Representaciones de género en las series actuales 26
1. Temáticas, géneros y características de la ficción televisiva actual 26
2. Representación y tratamiento de mujeres y hombres 28
3. La edad y las generaciones 31
4. Nupcialidad, natalidad, parentalidad 32
5. La antigua y nueva división del trabajo 35
6. El control de los cuerpos y la sexualidad 39
7. Modelos, actitudes y atributos estereotipados 42
IV. Las series como narrativa audiovisual 48
1. El pensamiento narrativo y el aprendizaje práctico 48
2. Saberes prácticos y normativas de género 50
3. Acción y conciencia a los dos niveles del registro normativo 53
4. El relato como enseñanza: los desenlaces 61
5. Formas de mirar y de interpretar: la mirada masculina, la objetualización femenina y los escenarios de deseo 62
V. La ingeniería emocional en las series 66
1. Análisis de las emociones con perspectiva de género 66
2. Contexto social actual en relación con el género: el ejercicio de la modernidad legitimador de las desigualdades 66
3. Relaciones emocionales: la estructuración de las emociones 72
4. La cuestión del amor 80

METODOLOGÍA 104
I. Introducción 104
II. Herramientas metodológicas 104
1. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA 104
2. LAS TÉCNICAS CUANTITATIVAS 105
3. LAS TÉCNICAS CUALITATIVAS 108

ANÁLISIS DE LAS SERIES 120
I. El barco 120
1. PRESENTACIÓN DE LA SERIE: EL BARCO 120
2. ANÁLISIS DE LA SERIE: EL BARCO 133
3. CONCLUSIONES DE LA SERIE: EL BARCO 167
II. Los misterios de laura 170
1. PRESENTACIÓN DE LA SERIE: LOS MISTERIOS DE LAURA 170
2. ANÁLISIS DE LA SERIE: LOS MISTERIOS DE LAURA 175
3. CONCLUSIONES DE LA SERIE: LOS MISTERIOS DE LAURA 209
III. 14 de abril, la república 212
1. PRESENTACIÓN DE LA SERIE: 14 DE ABRIL. LA REPÚBLICA 212
2. ANÁLISIS DE LA SERIE: 14 DE ABRIL. LA REPÚBLICA 219
3. CONCLUSIONES DE LA SERIE: 14 DE ABRIL. LA REPÚBLICA 259
IV. Mi querido klikowsky 262
1. PRESENTACIÓN DE LA SERIE: MI QUERIDO KLIKOWSKY 262
2. ANÁLISIS DE LA SERIE: MI QUERIDO KLIKOWSKY 270
3. CONCLUSIONES DE LA SERIE: MI QUERIDO KLIKOWSKY 313

CONCLUSIONES 317
I. Conclusiones y contraste entre las series 317
Conclusiones y contraste entre las series 317
II. Retradicionalización y rupturas 324
Síntesis: retradicionalización y ruptura 324
III. Reflexiones y recomendaciones 325
Reflexiones y recomendaciones 325

BIBLIOGRAFÍA 330

ANEXOS 338
ANEXO 1: CUADROS DE TIEMPOS DE APARICIÓN DE PERSONAJES FEMENINOS Y MASCULINOS EN LAS SERIES ANALIZADAS 338

PRESENTACIÓN

PRESENTACIÓN

Presentamos a continuación el estudio realizado sobre "La ingeniería emocional inter géneros" en las series con mayor audiencia en la CAE. El objetivo general del estudio es la detección en los relatos audiovisuales de patrones de afecto y conducta en las relaciones de género y, por tanto, la visibilización de la operatividad del sistema de género en relación con las características y modos de acción específicos de mujeres y hombres.

Las series de televisión fomentan la construcción en el imaginario social de "una determinada ingeniería de los sentimientos" (estructuración emocional basada y promotora de los mandatos de género) y dicha construcción no es neutra, sino que la misma es una herramienta clave para el mantenimiento del sistema social actual.

El concepto de ingeniería emocional inter géneros hace alusión a una articulación compleja de la dimensión subjetiva, las identidades, los mandatos y prácticas mediante pautas normativas de género, para construir y modelar las emociones. La ingeniería emocional consta por tanto de varios elementos: La existencia de una estructura desigual de géneros, las subjetividades de género, los mandatos de género y las prácticas de género.

La aportación principal de este estudio ha sido analizar:

1) La representación y características de género haciendo una foto descriptiva de cada serie (características generales de los protagonistas, espacios de desarrollo de los personajes, relaciones entre los personajes, relación de los protagonistas principales con los factores clave del sistema sexo-género, y normativas de género)

2) La acción narrativa y análisis de la historia (tramas de la serie en relación al género, motivos e intenciones de la acción, visibilidad, centralidad, protagonismo y densidad de los personajes en función del género y consecuencias y desenlace)

3) El mundo subjetivo de las emociones y su relación con el género (tipos de emociones y causas, reglas expresivas y direccionalidad de las emociones)

4) Y las relaciones afectivas de pareja (presencia, ausencia de pareja, amor, relaciones afectivas-sexuales, mitos amorosos y construcción del deseo)

Con este fin se han seleccionado las cuatro series de mas audiencia en la CAE en 2011 para su visionado y análisis, siendo estas : El Barco, Los misterios de Laura, 14 de abril Republica y Mi Querido Klikowsky. Sin tener la pretensión de representatividad del conjunto de las series de la CAE este estudio supone una propuesta de modelo de análisis para el conjunto de las series y una aportación en si misma de la aplicación de este modelo al análisis de las cuatro series elegidas, con sus resultados y evaluación del mismo.

MARCO TEÓRICO

MARCO TEÓRICO

I. LA PERSPECTIVA DE GÉNERO BASE EPISTEMOLÓGICA DEL ESTUDIO

La perspectiva de género va a recorrer el estudio tanto en su marco teórico, dando las claves para el análisis posterior de los resultados, como en la metodología y en todos los instrumentos de carácter técnico que se diseñen para los objetivos propuestos.

La perspectiva de género ha supuesto para las ciencias sociales un nuevo paradigma que implica un cambio epistemológico comprometido en analizar críticamente las construcciones teóricas patriarcales, es decir, en revisar las teorías existentes que entraban en contradicción con las nuevas investigaciones que tenían en cuenta al colectivo femenino, ya que las previas tenían validez generalizando a partir del colectivo masculino. Además, como perspectiva de nuevas prácticas epistémicas, implica la revisión de hipótesis de trabajo derivadas de supuestos y rasgos patriarcales en las sociedades, de las metodologías e instrumentos de análisis existentes y de las fuentes de datos que siguen planteamientos sexistas.

Supone también una nueva forma de interrogar a la realidad, de desvelar por lo menos la otra parte de la realidad y con ello modificar la ya conocida, plantear nuevos problemas y nuevas alternativas. Esta perspectiva permite analizar a las mujeres y a los hombres de manera específica, así como sus semejanzas, sus diferencias, y para ello establece nuevas categorías de análisis.

Los géneros van a ser objeto de investigación pero no desde un planteamiento estático y fijo sino que la perspectiva de género incluye **el análisis de las relaciones sociales inter genéricas** (entre personas de géneros diferentes) **e intra genéricas** (entre personas del mismo género) teniendo en cuenta toda su diversidad de generación, etnia, origen geográfico, etc. .

Desde esta perspectiva se **estudian las Instituciones encargadas de la normatividad del género y de generar mecanismos pedagógicos y socializadores de género.** Entre ellas, en nuestro estudio tienen una especial relevancia como institución socializadora los medios de comunicación y dentro de ellos la televisión, más en concreto las series televisivas.
Se estudiarán aspectos de la realidad que antes no se habían tenido en cuenta (espacios privado /público, trabajo productivo y reproductivo, división sexual del trabajo, roles masculinos y femeninos…).

Las mujeres estamos produciendo discursos nuevos y este poner palabras a la vida, a lo que hasta ahora se consideraba el ámbito de lo privado o de lo naturalizado, sacarlo a la esfera de lo público, que pueda ser estudiado, analizado críticamente, es empezar a cambiar las cosas. Nombrar de otra manera a las cosas conocidas pone de manifiesto hechos ocultos y da otros significados (Izquierdo,1998).

Por todo ello, tener en cuenta el sistema de género en la investigación no supone sólo introducir la variable sexo en los estudios realizados. No cabe duda de que este es un primer paso importante y que nos facilita el conocimiento de muchas variables que inciden en las mujeres, pero no sólo estamos hablando del sexo como variable influyente en la realidad

social sino que estamos hablando de un sistema de géneros sociales que se entrelaza con el sistema de clases y que conforman estructuras sociales complejas e inciden en su evolución. Podemos encontrarnos con investigaciones sobre las mujeres, sus roles, los ámbitos donde realiza sus actividades, sus identidades, sus relaciones, etc., que pueden no tener perspectiva de género ni ser estudios feministas.

Nos proponemos estudiar los géneros como base de nuestra organización social actual. Géneros que en interrelación, constituyendo un sistema social que funciona perfectamente y que en la actualidad se enlaza e integra a la perfección con el sistema capitalista. En este sentido, nuestra propuesta es estudiar la operatividad de género en el ámbito de la ficción televisiva.

El **sistema de sexo/ género tiene las siguientes características** :

Hace que se **identifiquen y homogeneicen los individuos** de un mismo sexo y que se produzcan **desigualdades** entre un sexo y otro.

Organiza la sociedad en una jerarquía de géneros sociales con roles claramente diferenciados. La socialización que se desarrolla en un proceso que dura toda la vida en base a la familia de origen, la escolarización, la educación, los medios de comunicación y todas las instituciones de carácter ideológico que refuerzan esta socialización primaria, orientan a hombres y mujeres en "trayectoria sexuales" que Martine Chaudron (1984) define como: "el conjunto de itinerarios posibles, probables en una época dada ,para las mujeres y los hombres, de una misma generación, de su clase social de origen, y su clase social de llegada".

Configura las expectativas que se tiene respecto a los individuos. Lo que se espera de los individuos/as está predeterminado desde la cuna. Los procesos de socialización orientarán a hombres y a mujeres a roles diferentes y a interiorizaciones diferentes de su proceso vital. Por ejemplo, la elección de pareja es interiorizada de forma distinta. Las mujeres la relacionan con el trabajo doméstico y la reproducción por una parte y, por otra, con la consecución del estatus social. También la noción de sucesivos empleos a tiempo parcial no entra en la socialización de los chicos mientras es omnipresente en la socialización de las chicas. La calendarización de la vida compaginando el trabajo reproductivo con el productivo entra también en el proceso de socialización de las mujeres y no de los hombres. La propia elección de los estudios y de las profesiones están condicionadas por lo dicho hasta ahora y también por la consideración de estudios y profesiones típicamente femeninos o masculinos.

Establece la distribución del poder. La socialización para los espacios del poder y del no poder de la que hablará Teresa del Valle (1985) consigue que la orientación educativa, formativa en valores y de elección de trayectorias laborales y profesionales, oriente a las mujeres mayoritariamente hacia los espacios de no poder: situados en la esfera de la reproducción o los que aún estando situados en la esfera pública, son la proyección en la esfera pública de la esfera privada, no tomando valor en este sistema de género patriarcal, y a los hombres hacia los espacios de poder situados en las esfera de la producción o esfera pública.

Establece prohibiciones y sanciona las transgresiones normativas. Regula las prohibiciones como sistema jerárquico que es, así las mujeres desde bien niñas saben lo que les está permitido o lo que no (salir solas, ir a los bares solas, caminar en la oscuridad) y también a los varones (llorar en público, abandonar el trabajo para dedicarse a los afectos etc.). La violencia de género es un instrumento para garantizar las prohibiciones.

Es un sistema que se basa en una desigual distribución de responsabilidades en la producción social de la existencia. Las mujeres dedicadas a las tareas de reproducción y cuidados y los hombres a las de producción (desarrollo y crecimiento). A esta división sexual del trabajo corresponde modelos de comportamiento mutuamente excluyentes, para ello se produce un hiperdesarrollo de unas potencialidades y atrofia de otras (Izquierdo 1998).

Es un sistema jerárquico patriarcal, en el que lo masculino no es sólo diferente a lo femenino sino que es superior a lo femenino. Como todo sistema jerárquico da lugar a relaciones de dominación/ sumisión, relaciones de poder y llegando al extremo de relaciones de violencia. La masculinidad está asociada a la mayor parte de las cosas valoradas positivamente en la sociedad: creatividad, progreso, competencia, independencia, y es lógico que las personas pretendan alcanzar esos valores del modelo. Así podemos presenciar una progresiva masculinización de la sociedad. La esfera de la transcendencia cada vez menos valor a expensas del valor de la esfera pública. Las mujeres también se han movido en este sentido sin presenciar en igual medida movimientos por parte de los varones hacia la esfera de la reproducción.

Para realizar estudios con perspectiva de género debemos partir de las distintas construcciones de género, de los espacios asignados, la socialización diferenciada, los roles asignados por género, las responsabilidades sociales asignadas según los mandatos de género, habilidades desarrolladas a tal fin, rasgos de carácter y personalidad esperados o desarrollados (haciendo referencia a la parte psicológica que configura el género) y un largo etcétera que seguimos desarrollando las investigadoras en esta ardua tarea de crear conocimiento crítico . Todos los distintos aspectos que configuran la construcción social de género deben ser trabajados metodológicamente y desarrollar técnicas de medición o interpretación.

Por todo ello es necesario **profundizar en el estudio de las relaciones de poder entre los géneros** en los distintos espacios sociales: público y privado, en las formaciones de identidades colectivas de género, en la movilidad social de género, en las trayectorias sociales diferentes. Y como es nuestro caso, en la construcción de modelos e imaginarios jerárquicos de género en la ficción televisiva.

De todo ello se deducen **algunas de las líneas de análisis de nuestro estudio**:

1) ***Situar los problemas sociales en el sistema de géneros*** teniendo en cuenta las relaciones sociales entre los géneros, el sistema de jerarquías y el lugar que ocupa cada uno en la estructura social es vital para comprender mejor la complejidad de la realidad social en la que no sólo se diferencian las clases sociales sino que, en relación con ellas, interactúan los géneros estableciéndose sistemas complejos. Los personajes de las series pertenecen a una clase social, a una etnia y a una determinada construcción de género, así que tener en cuenta todas las dimensiones estructurales hacen el análisis mas complejo y explicativo de lo que acontece y de lo que supone como trasmisor de valores y modelos de género.

2) En la etapa de análisis e interpretación de resultados, es necesario ***situar la variable sexo en la perspectiva de la evolución que supone la emergencia de las mujeres*** y en el sentido igualitario que se ha ido abriendo paso en la sociedad occidental. La investigación de las mujeres debe realizarse teniendo en cuenta todas las últimas tendencias y los cambios sociales experimentados en el último período. La investigación de las mujeres debe ser reubicada en el contexto de la relación hombre-mujer y por ello la importancia también de los estudios comparativos. En el estudio de las series televisivas la emergencia de nuevos roles masculinos y femeninos, y el análisis de si suponen ruptura o continuidad será una línea de análisis prioritaria.

3) ***Evitar la interpretación de una diferencia sociocultural como una diferencia innata o biológica.*** Atribuir a la diferencia sexual lo que es explicable por el status social inferior de las mujeres es un error epistemológico muy serio, tanto en cuanto, durante muchísimo tiempo, las mujeres y los hombres no gozaron de todos los derechos igualmente, ni tuvieron las mismas ventajas educativas, económicas y políticas en la sociedad.

4) ***No se puede generalizar a una población a partir de los resultados de estudio de un solo sexo.*** El diagnóstico corresponderá solo a un género y también de forma parcial porque se perderá la parte de relación y de lugar en la jerarquía de géneros.

5) Tener en cuenta ***no solo las diferencias de género sino también las coincidencias*** lo que nos une y no sólo lo que nos separa. Las coincidencias inter géneros en todos los ámbitos estudiados ayudará a superar la esterotipia del sistema de géneros y su pretensión homogeneizadora intra géneros.

6) ***Estudio de "la degeneración".*** Es decir investigar aquellos aspectos psico/sociales en los que hombres y mujeres están desprendiéndose del género asignado así como aquellos que están construyendo nuevos o adquiriendo otros más propios del género no asignado. Describir y analizar en este sentido los cambios detectados en las construcciones de género de los personajes de las series servirá de indicadores del cambio en la estructura de géneros.

7) ***Analizar no solo las ausencias de las mujeres sino también las presencias y lo mismo de los hombres***. Las mujeres tradicionalmente no visibles en la Historia y en las ciencias sociales es preocupante que ahora se hagan visibles sólo como responsables del bienestar de la familia (si ellas están bien también sus hijos y esposos), Protagonistas culpabilizadas ("la ausencia de la mujer empleada"), Protagonistas como victimas (madres solteras, maltratadas…). El estudio de las series va a visibilizar a las mujeres en ámbitos , espacios y roles en positivo como sujetos que aportan ética, social y políticamente a la sociedad a la que pertenecen. Mujeres protagonistas que tienen agencia y desarrollan funciones diversas y también mujeres que desempeñan roles tradicionales y siguen muy presentes en el trabajo doméstico y de cuidados
Los hombres tradicionalmente presentes en las CC sociales y la Historia, están ausentes como objeto de estudio en la responsabilidad reproductiva, como clientes prostitución, maltratadores/ torturadores /asesinos de mujeres , padres ausentes /hijos abandonados. Es necesario visibilizar estas ausencias de los personajes en las series como forma de generar conocimiento sobre los déficits masculinos que sirvan para el posible cambio de los varones.
No cabe duda de que si el diagnóstico social es sesgado la programación posterior será incompleta y no tendrá en cuenta todas las necesidades sociales, ni todas las situaciones presentes en una realidad social sexuada. Mientras ha permanecido oculta la desigualdad de las mujeres no ha habido intervenciones ni sociales, ni políticas que incidieran en la misma.

II. LAS SERIES COMO MARCOS CULTURALES Y DE SOCIALIZACIÓN: SIGNIFICADOS, NORMAS Y VALORES

En este punto abordaremos la operatividad de la ficción audiovisual, en concreto de las series televisivas, en la reproducción y producción de significados de la vida social. Nos centraremos en su dimensión de representación de lo social, una representación que aporta versiones de las relaciones sociales y establece referentes de identidad. En este sentido, destacamos el papel que tienen, como toda institución social y cultural, en la transmisión de normas y valores que regulan significativamente la vida cotidiana. El sistema de género organiza la ficción y, a su vez, es reproducido parcialmente por ella, puesto que las historias audiovisuales nos presentan modelos, ideales y prácticas marcadas por el género.

Las historias de ficción tienen un efecto descriptivo **naturalizador** de determinadas características de género y, simultáneamente, normativo, en el sentido de articular personajes y pautas de acción adecuados e inadecuados. No obstante, también pueden introducir elementos transformadores que contribuyan desdibujar estereotipos y a problematizar la desigualdad de género. Además, aunque no lo abordemos específicamente, la recepción de tales productos culturales no es siempre previsible ni homogénea y, en última instancia, también está afectada por las características de la audiencia y otros elementos singulares subjetivos.

1. MEDIOS AUDIOVISUALES Y SOCIALIZACIÓN

La socialización hace referencia a procesos mediante los cuales las personas se conforman y se desarrollan de acuerdo a los valores y normas compartidos socialmente, es decir, se integran en los sistemas sociales y asumen los sistemas simbólicos que constituyen su cultura. Los agentes y mecanismos de transmisión de estos sistemas normativos y simbólicos varían históricamente, de la misma forma que varían los contenidos concretos que dan sentido al mundo social y subjetivo. En la actualidad, además de las instituciones sociales que han funcionado como agentes socializadores básicos, fundamentalmente la escuela o la familia, **los medios de comunicación tienen un papel muy relevante en esa transmisión de marcos de sentido** que sirve para la reproducción del orden social y para hacer inteligible la experiencia.

Todas las instituciones culturales sirven para inculcar determinados valores y normas que estructuran las relaciones sociales y, como un ingrediente de esto, lo que Jerome Bruner (1990) denomina *psicología popular*, es decir, ***la comprensión que tenemos los miembros de una cultura acerca de las intenciones y de las acciones humanas***. La psicología popular sería una denominación para el sistema de creencias y juicios que utilizamos de manera

"espontánea" para interpretar y comprender las acciones de otras personas y las propias. Las instituciones culturales, por tanto, inculcarían ciertas maneras concretas de *pensar acerca de, sentir y evaluar* los comportamientos y relaciones sociales. Es decir, de construir significados en torno a las acciones humanas. El conocimiento psicosocial, por ejemplo las ***categorizaciones*** de grupos sociales –en términos de sexo, clase o raza– y sus contenidos –***estereotipos***–, son marcos que organizan la percepción, el sentido y los juicios. Y, lo que es muy relevante, tales sistemas de conocimiento generan expectativas, permiten la anticipación de formas de ser y actuar –también en relación con una/o misma/o–[1] y actúan como referencias para interpretar y evaluar las interacciones sociales.

En este sentido, y a pesar de los discursos individualizadores que imperan en la actualidad, es importante subrayar sentido que también el significado atribuido a *nuestra* propia experiencia es establecido recurriendo a los marcos simbólicos que compartimos socialmente. Para que la experiencia resulte inteligible, tal como Illouz (2012) afirma, debe respetar ciertos patrones culturales previamente establecidos.

El género es una categoría que opera otorgando significado al hecho de ser mujer u hombre[2] y regulando las posiciones y las relaciones entre personas en función de su adscripción a uno u otro género. Por tanto, el sistema de género funciona atribuyendo características y pautas de acción diferenciales, que alcanzan desde el ámbito estructural hasta lo más íntimo de los sujetos. Las personas se socializan en multitud de prácticas, normas y valores que regulan los mandatos e ideales de género y desde las que aprendemos a atribuir sentido a nuestra experiencia.

La trasmisión cultural que implica el mantenimiento de determinadas prácticas y representaciones sociales, como es el caso del sistema de género con su atribución de características y jerarquización de lo masculino y lo femenino, se produce mediante modalidades de comunicación y de pensamiento diversas y entrelazadas. Si hablamos de medios de comunicación y, por tanto, de su influencia en la configuración de determinada representación de mujeres y hombres y de sus relaciones, podríamos referirnos a diferentes modalidades de trasmisión, que generalmente operan entrelazadas. La influencia en la trasmisión de determinado orden simbólico puede responder a una lógica ***descriptiva explícita*** (*los hombre son… las mujeres son…), a los procesos de sanción o recompensa en las prácticas sociales o* ***aprendizaje social,*** mediante el ***modelado*** o aprendizaje vicario –aprendizaje por observación[3]– y ***mediante la narración*** de historias que construyen versiones complejas –descriptivas y normativas– de cómo y qué hacen varones y mujeres, modalidad en la que encontramos sobre todo elementos culturales como los cuentos, las canciones, el cine o la ficción audiovisual.

En general, la trasmisión de contenidos y significados sociales puede seguir, por tanto, la lógica de una instrucción expositiva y/o explícita de significados culturales, pero, sobre todo en relación con la ficción audiovisual que aquí nos ocupa, se dará de **forma narrativa**, más o menos ficcional, construyendo imaginarios y marcos simbólicos acerca de la realidad. Particularmente importante, la narración audiovisual se centra en re-crear el mundo a través de la composición de historias en las que los elementos fundamentales son las *intenciones y*

[1] Que a su vez influyen en nuestra propia conducta, tal como señala el fenómeno de la profecía autocumplida, tan relevante en las interacciones y la reproducción del género.

[2] Aunque el establecimiento de la propia diferencia sexual pueda considerarse un efecto del sistema de género, tal como Butler señala (1990)

[3] La presentación de ***modelos a imitar*** y la regulación de las consecuencias de las acciones lo que genera la interiorización de significados y hábitos (sancionar o premiar la misma conducta en función del género)

las acciones humanas: las formas de conducirse y las complejas secuencias de motivos, acciones y consecuencias. Permite un aprendizaje práctico de ese **conocimiento colectivo acerca del cómo, quién y por qué la gente actúa de determinada manera y cuál es la manera adecuada de hacerlo**. Como veremos más adelante, a pesar de que la recepción por parte de la audiencia no es pasiva, la ficción audiovisual y sus contenidos tienen la capacidad de dibujar los mapas de los repertorios conductuales, de los sentimientos, así como las problemáticas sociales (Martín Barbero, 1999).

Es importante señalar que los significados culturales no son fijos ni unívocos, y que tienen más que ver con la comprensión que con la explicación, o con una interpretación condicionada más que con datos simples y pretendidamente objetivos. Tanto la complejidad de los fenómenos sociales como de las acciones humanas, ajenas y propias, abre permanentemente la posibilidad y la necesidad de la interpretación.

Los medios de comunicación, y en concreto la ficción, generan aprendizajes prácticos y significativos, muestran posibilidades e imposibilidades de ser, modos adecuados e inadecuados de actuar, sentimientos e intenciones reguladas en función del género y de otras categorías sociales. Más que un discurso *explícito* acerca de cómo son o deben ser varones y mujeres, la ficción audiovisual muestra modelos de identidad de género vinculados a repertorios de acción (o no acción) y sentimientos, lo que permite aprender los significados culturales de ser varón o mujer *en* las situaciones y experiencias relevantes para unos y para otras.

LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y LA INCERTIDUMBRE CONTEMPORÁNEA

En relación con lo anterior, se podría plantear que el contexto actual intensifica la búsqueda de referencias, normas y valores, que otorguen significado a la experiencia. En la modernidad tardía, la pérdida de influencia social de instancias tradicionalmente estructuradoras de la vida social, así como la creciente incertidumbre y fluidificación de las posiciones e identidades, hace que se incremente de alguna manera la búsqueda de elementos culturales que orienten y permitan comprender, interpretar y adecuarnos a los ritmos y papeles sociales.

Efectivamente, como muchos análisis señalan, el desarrollo tecnológico y la transformación de las formas de vida en el capitalismo actual *ha acentuado los procesos de individualización característicos de los dos últimos siglos, generando mayor atomización y pérdida de lazos sociales*, además del debilitamiento de las instituciones tradicionalmente socializadoras. Las formulaciones realizadas en los últimos años caracterizando estos contextos sociales como *fluidos o líquidos* (Bauman, 2005), del *riesgo* (Beck, 1998), de la *dominación a través de la gestión del cambio* (Boltanski, 2008) y del *nuevo espíritu creativo del capitalismo* (Boltanski y Chiapello, 1999) implican el ascenso de los referentes mediáticos como espacios de construcción del sentido social, de una influencia normativa-descriptiva y de provisión de claves para el ajuste social-emocional. **Los cambios y la incertidumbre hacen que los discursos mediáticos se fortalezcan como nicho de identificaciones y de valores para la integración social**. Por tanto, aunque siempre la ficción ha sido un proveedor de modelos de identificación idealizados, el contexto actual marcado por una mayor incertidumbre incrementa esa función orientadora y de referencia que cumplen los medios audiovisuales. Podemos considerar que **los medios de comunicación han incrementado su papel socializador y de agentes decisivos para la elaboración de significados culturales** imprescindibles para la comprensión e interacción en el mundo social.

Según señala Thompson (2003), la proliferación de los productos mediáticos enriquece y ayuda a la organización reflexiva de la identidad pero, por eso mismo, esa organización se vuelve cada vez más dependiente de ese tipo de productos sobre los que el sujeto no tiene control ninguno. A su vez, la mayor disponibilidad de materiales simbólicos también tendrá el efecto de desorientar. Probablemente, a nuestro entender, esta desorientación generará una mayor dependencia o, como puede ocurrir en el ámbito del mercado, un reforzamiento de la idea de "elección" personal como elemento clave ideológico de la forma de ser y de la actuación personal.

Considerando la relevancia actual de los medios audiovisuales es importante analizar la ficción televisiva, puesto que las series son el género preferido por las personas espectadoras, por ejemplo en el Estado. Esto introduce una diferencia en relación con el cine, ya que los personajes de las series, en general, muestran una mayor proximidad cultural y social con las y los espectadores. La valoración de esta proximidad, que puede permitir un mayor reconocimiento e identificación, parece confirmarse con el dato de que son las series estatales de producción propia las preferidas (Sánchez Aranda et al., 2010). Por ejemplo, como señala Cristina Peñamarín, el público juvenil utiliza las tramas e historias de las series juveniles para re-elaborar el significado de acontecimientos de su propia vida (Peñamarín, 2001). Esto hace referencia a un margen de resignificación en la recepción de los contenidos trasmitidos por parte de la audiencia, pero también muestra un impacto indirecto e intensificado de la ficción audiovisual como guía orientadora para la inserción social.

2. MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y SISTEMAS SOCIALES NORMATIVOS: LAS RELACIONES DE GÉNERO

Gran parte de los significados que constituyen una cultura y dotan de sentido determinado a un orden social son trasmitidos mediante instituciones que **ordenan jerárquicamente esos contenidos y los articulan mediante normas** que establecen qué es adecuado y qué no, qué es deseable y qué no, qué es censurable y qué no, qué es *normal* y qué no. La socialización tiene una clara **dimensión normativa** que se sustenta en el ejercicio del **poder social**. En este sentido, no debemos entender norma como sinónimo de prohibición:

> Fuera de la sociología se tiende a concebir las normas como algo que sirve para limitar, pero en sociología **las normas también sirven para habilitar: son el medio que permite a los actores sociales relacionarse entre sí, generarse expectativas con respecto a los demás y transitar con otras personas, conocidas o desconocidas, ciertos caminos que sí son conocidos**. (Illouz, 2012, p. 45)

La configuración subjetiva y las relaciones humanas no se dan en un entramado en el que el sujeto recibe y elabora *libremente* su sentido del mundo, sino que se desarrollan en escenarios condicionados por instituciones sociales y a través de prácticas reguladas por normas, sean estas explícitas o implícitas. En el caso del género, aunque variable y con efectos diversos, las personas son alentadas a adecuarse y a acercarse a los estándares e ideales femeninos y masculinos, así como a actuar y sentir –como analizaremos más adelante– asumiendo normativas que guían sus conductas y expresiones. Tal como los estudios sobre el poder

llevados a cabo desde una óptica feminista y foucaultiana destacan, el sistema sexo/género también funciona como un dispositivo de poder que produce y regula tanto identidades como formas de vida en las que la diferencia sexual se dota de contenidos, funciones específicas e (im)posibilidades. (Amigot y Pujal, 2009; Butler, 1990; De Lauretis, 1987).

Los medios audiovisuales gozan de una "indiscutible parcela de poder en la configuración de la realidad social, en concreto, en los denominados procesos de estructuración y distribución del capital simbólico" (Arranz, 2010, p. 22). Las relaciones de poder operan generando **versiones hegemónicas** de la vida social, sentidos evidentes y compartidos, y excluyendo o relegando otros sistemas simbólicos u otras formas de vida alternativas. Asimismo, operan regulando de manera práctica la forma de conducirse socialmente. La trasmisión de construcciones simbólicas concretas y la regulación y control de la vida de la gente se da mediante procesos diversos, pero no cabe duda de que los medios de comunicación, aunque pueden a veces denunciar y cuestionar formas normalizadas, son agentes que responden a una lógica de reproducción del orden social.

Estando la vida social atravesada por antagonismos, siempre existen tensiones entre diferentes discursos sociales, versiones diferentes e incluso discrepantes en torno a la realidad. Sin embargo, los medios de comunicación mayoritarios, así como los discursos mediáticos vinculados a instancias de poder, suelen reproducir una **visión naturalizada y normalizada** de las desigualdades sociales, **invisivilizando la producción de tales desigualdades y excluyendo los discursos alternativos**. Según Pierre Bourdieu (1998), cuando esas construcciones de sentido de la vida social naturalizan las condiciones de inferioridad de colectivos determinados y presentan esquemas de percepción, de sentimiento y de juicio favorables a otros, estaríamos frente al ejercicio de una *violencia simbólica* que restringe las posibilidades y desvaloriza simbólicamente a determinados grupos. Tal como el feminismo teórico ha señalado, la reproducción de las relaciones de dominación en la actualidad no se da ya en nuestros contextos de una forma explícita: se trata más bien de una violencia simbólica "invisible" que **opera mediante las formas de comunicación y de conocimiento y que atraviesa a los sujetos (**Butler, 2001; De Lauretis, 1987).

En el caso del sistema sexo/género, siendo éste un marco de sentido y acción generalizado –aunque no uniforme–, su reproducción responde a la presencia de estereotipos, roles, configuraciones simbólicas de la masculinidad y de la feminidad, visibilidades e invisibilidades que naturalizan la diferencia y la jerarquización. Que tales pautas o reglas normativas operen la mayoría de las veces de manera *naturalizada*, quiere decir que invisibilizan su propio carácter prescriptivo y presentan la diferente posición estructural de mujeres y hombres como consecuencia de su naturaleza o esencia. Los contenidos televisivos, por ejemplo, no presentan ya ejemplos de sumisión o dominación claros y explícitos, sino que manejan referentes esencialistas más tolerados. Esta **esencialización** "lleva a una visión esquemática y reductora de los roles de género que, a su vez, puede engendrar una jerarquización latente de los mismos" (Deschausnau-Guay, 2006).

La naturalización es uno de los mecanismos más eficaces mediante los que operan los dispositivos de poder. En términos de representación, tal como señala Arranz (2010), la naturalización se consigue a través de dos elementos: la constancia y la invisibilización de la huella de las relaciones sociales e históricas que sustentan tales apariencias; es decir, la reiteración de modelos estereotipados y su presentación desligada de los procesos que generan diferencias y desigualdades.

Los medios de comunicación muestran cómo las relaciones de género son dinámicas y cambiantes, pero siguen construyendo representaciones y relatos en los que se muestran

relaciones "correctas" o "adecuadas" de género para cada contexto histórico (Nicholson, 2002). Por ello, consideramos imprescindible analizar qué elementos de la masculinidad y de la feminidad, así como de las relaciones entre géneros han ido modificándose en los discursos mediáticos y, a su vez, qué elementos permanecen vinculados a una visión tradicional de la división sexual del trabajo, de las cualidades "masculinas" y "femeninas" y de las pautas de acción posibles para uno y para otras.

Los medios audiovisuales, dada su presencia intensiva y su creciente papel socializador, contribuyen a conformar la dimensión normativa de género, tanto en su sentido descriptivo de "lo normal", como propiamente prescriptivo en relación con lo "adecuado" y "correcto". Así mismo, las normas sociales en la ficción suelen adquirir un carácter idealizado, puesto que la ficción suele o puede presentar modelos y experiencias configuradas como ideales deseables.

Por tanto, los medios audiovisuales constituyen un inmenso espacio cultural para el aprendizaje y reproducción de las **relaciones, prácticas e identidades de género**. Esto implica que, con el trasfondo de unos valores y normas generales concretas, nos proveen de referencias y modelos que implican:

- Pautas corporales, de movimiento, comunicación no verbal y apariencia física.
- Procesos emocionales vinculados con identidades y situaciones.
- Marcos de sentido para la comprensión de las intereses, los anhelos y la naturaleza humana y atravesada por el género.
- Pautas de expresión y pautas que regulan las interacciones.
- Repertorios de acción significativa, es decir, comportamientos cuya interpretación se presenta ya realizada, de manera simultánea: por ejemplo, que una agresión *sea* o se presente como un ataque de celos.
- Articulación de cadenas de acontecimientos establecidos como causas/consecuencias. *Si haces esto, te podrá suceder esto otro, sea negativo o positivo*.

A modo de síntesis, recogemos de Arranz (2010) su apuesta por la necesidad de atender críticamente a la influencia de la ficción audiovisual, puesto que más allá del puro entretenimiento, es decisiva en la configuración del imaginario social, destacándose **dos aspectos formativos (o socializadores)** en relación con las **desigualdades de género**:

1. La influencia de la ficción audiovisual para establecer formas de actuación en relación con la familia, el amor, el sexo, el trabajo, la ciencia.
2. La contribución descriptiva y normativa a la configuración de las identidades y procesos subjetivos.

No obstante, de la misma forma que tienden a reproducir prácticas y discursos marcados por una operatividad del sistema de género asimétrico, también pueden establecer rupturas y convertirse en material potencialmente útil para reflejar y denunciar desigualdades entre hombres y mujeres (Fernández Morales, 2010).

3. TRANSFORMACIONES ACTUALES Y GÉNERO EN LA FICCIÓN AUDIOVISUAL: COMPENSACIÓN, RECUPERACIÓN Y RETRADICIONALIZACIÓN

Los contenidos relativos al sistema de género –significados asociados a la masculinidad y la feminidad, dispositivos normativos que regulan acciones y formas de ser de varones y mujeres, pautas de interacción, etc.– han evolucionado en las últimas décadas al hilo de transformaciones socioeconómicas de gran alcance.

Estas transformaciones y los cambios en las vidas de mujeres y varones, junto con un discurso extendido que sostiene el valor de la igualdad, han influido en una reproducción del sistema de género articulada en formas más implícitas y sofisticadas, e, incluso, en la reactivación de procesos de re-naturalización de las actividades y funciones femeninas (Cobo, 2011).

Siendo éste un tiempo de "***desigualdades en tiempo de igualdad***" (Pujal y García Dauder, 2010), expresión que subraya tanto la persistencia de asimetrías de género como de discursos políticamente correctos, el aprendizaje del género se realiza en un contexto ambivalente que demanda igualdad y diferencia, que plantea muchas veces demandas contrapuestas enlazadas en un ***doble vínculo*** en el caso de las mujeres (Rodríguez Magda, 1999). El doble vínculo hace referencia a una situación en las que las demandas de feminidad pueden ser contradictorias con las demandas de éxito y desempeño profesional, puesto que los estereotipos sociales de la feminidad no casan bien con el estereotipo de eficacia y autoridad, conformado en términos masculinos (racionalidad, frialdad emocional, asertividad, dedicación intensiva al empleo, etc). Los estándares pretendidamente neutros de expectativa y valoración de las personas en espacios públicos institucionalizados chocan con las demandas simultáneas de cumplimiento de expectativas y papeles de género, más intensos en los espacios privados. Pero esta contraposición de demandas y de criterios de valoración suele ser implícita y en general se encuentra invisibilizada por la constatación acrítica de una situación de igualdad en términos de género.

El contexto actual de la modernidad tardía, tal como hemos señalado arriba, ha sido caracterizado como una "modernización reflexiva" en la que las personas se sienten más libres para construirse a sí mismas y para hacerlo en función de elecciones personales. Autores como Beck y Giddens han hablado de *procesos de des-tradicionalización* y de *individualización* que han desestabilizado categorías colectivas tradicionales como género, clase o raza.

Dentro de esta situación, la búsqueda de referencias sociales para conducirse como un hombre o una mujer adecuadas se intensifican, sobre todo en épocas de mayor complejidad como la adolescencia. Y las series de televisión, así como determinadas revistas o elementos virtuales, se convierten en fuente privilegiada de modelos influyentes de género.

La modernidad tardía, por tanto, parece haber abierto una situación de **libertad y de elección personal** en la que la agencia, o capacidad de actuar de las personas, se desvincula, aparentemente, de las estructuras. Sin embargo, diversas autoras cuestionan esta primacía de las elecciones personales y analizan este proceso de manera más compleja. Más que una disolución de los mandatos de género y una apertura a las elecciones individuales, consideran que se está produciendo una **re-articulación de las relaciones e identidades de género** en la

que, sobre un fondo ideológico neo-liberal que ensalza el individualismo y la elección, siguen reproduciéndose desigualdades profundas que condicionan las posibilidades de vida de los grupos sociales, especialmente en términos de clase social, género y sexualidad (Adkins, 2000).

Diferentes estudios acerca de la evolución de las representaciones de género en los medios señalan las transformaciones evidentes que se han producido en ellos, como veremos en el apartado dedicado a tal evolución. Pero esta transformación es cuestionada por autoras que se interrogan más allá de la obviedad constatable, por ejemplo, de mayor presencia femenina en los medios de comunicación, sobre todo en relación con la ficción televisiva.

Por un lado, los estudios señalan, efectivamente, que en las últimas décadas se ha dado un proceso de ***recuperación*** de la representación femenina; frente a la menor presencia de personajes mujeres, las series recientes han ido equilibrando el número de personajes masculinos y femeninos. Por ejemplo, la infrarrepresentación señalada por autoras como Graydon en su análisis de la ficción estadounidense, no se cumple en la ficción española (Sánchez, Aranda, 2010).

Este proceso de recuperación, no obstante, no tiene el efecto de diversificar y transformar de manera decisiva las características y las relaciones de género, pues se constata asimismo un proceso de ***compensación*** en tanto las diferencias de género siguen representándose restaurando un statu-quo con características patriarcales:

> Se trataría, mediante la puesta en primer plano del género femenino, de presentar un conjunto de valores y situaciones […] en un plano de igualdad real con los varones, hasta ahora en clara posición de privilegio en todos los ámbitos. […] Después, mediante tramas discursivas y juegos dialécticos, pero conservando su apariencia de progresismo, se retomaría el statu quo original, sin llegar a llevarse a cabo una transformación real de los papeles, los discursos y el trasfondo político y social (Fernández Morales, 2010, p.)

Otras autoras aluden a esta estrategia de recuperación con el término de ***retradicionalización***, señalando que, si bien la presencia femenina y masculina es paritaria, la configuración de las relaciones de género sigue una lógica de rearticulación novedosa o actual: incluye rasgos no tradicionales, pero que estos siguen insertados en una lógica normativa del sistema sexo-género. Por ejemplo, presentadas como teniendo habilidad, elección e igualdad, las representaciones de las mujeres siguen vinculadas a prácticas culturales asociadas con lo femenino como el matrimonio, las compras, la belleza, pero ahora desde una afirmación y supuesta elección personal (Ball, 2012).

Los análisis sobre la ***retradicionalización*** coinciden en vincular estos cambios con el contexto socioeconómico actual, cuyos rasgos más relevantes serían la individualización, la primacía de la cultura del consumo y las estrategias neoliberales de organización del trabajo. Esto da como resultado una mayor y aparente diversificación de roles y características y una menor representación explícita de la subordinación femenina. No obstante, a su vez, aparece una mayor ***esencialización*** de la feminidad y la masculinidad, así como una nueva rearticulación de la diferencia sexual que implica complejas estrategias de ***subordinación*** de las mujeres, fundamentalmente de las más jóvenes, presentadas en muchas ocasiones como "**eligiendo"** su feminidad, tanto en términos físicos como actitudinales o de roles (Deschesnau-Guay, 2006; McRobbit, 2007; Ball, 2012)

En este sentido, es especialmente sugerente el análisis de la representación de personajes jóvenes, sobre todo en relación con la presencia de mujeres activas que eligen y afirman sus

prioridades, un imaginario que ha sido denominado como *girl-power*. Sin embargo, este imaginario reactualizado y presentado ahora como "elección personal", sigue otorgando especial importancia de la belleza, la seducción, junto con la capacidad laboral, siempre en consonancia con la importancia del amor y de la maternidad y con un nuevo ejercicio de acentuación de la feminidad, fundamentalmente en términos corporales y físicos, tal como señala McRobbie (2007) con su teorización de la ***mascarada post-feminista***.

McRobbie indica que, en un contexto de igualdad aparente, las mujeres pasan a ser representadas como capaces pero femeninas, una feminidad elegida y marcada, que les demanda un doble trabajo (productivo, reproductivo) y una posición compleja de subordinación en relación con demandas de belleza, de consumo como fuente de identidad y de desempeño profesional ambivalente o de doble vínculo.

Los análisis más recientes ponen en relación esta retradicionalización con la despolitización de la manera de pensar las relaciones entre géneros en un marco social que oculta la dimensión conflictiva de las relaciones sociales, de las relaciones de dominación y de las desigualdades estructurales, creando un aparente consenso en el que **los conflictos se remiten a conflictos personales y, en el caso de los géneros, a diferencias cada vez más esencializadas o renaturalizadas** (Deschesnau-Guay, 2006).

A su vez, esto confluye con una aparente emancipación femenina funcional al principio de rendimiento y de productividad intensiva y flexible que tiene su otra cara en la intensificación del consumo. Tal como se señala por ejemplo en el análisis de series juveniles:

> La ideología del Girl Power se presenta como una expresión de esta utilización de la emancipación femenina poniendo el acento en la afirmación individual mediante el consumo que llevaría a la libertad. Esta ideología no es ajena al ethos neoliberal que privilegia una acción y búsqueda individual frente a la colectiva. […] Asistimos pues a la producción de un modelo de sujeto femenino apolítico, que no cuestiona las relaciones antagonistas que estructuran lo social, entre ellas las relaciones sociales de sexo (Deschesnau-Guay, 2006).

El análisis que realizamos tiene en cuenta los elementos tradicionales y los re-tradicionalizados –asumiendo por tanto su interacción con algún rasgo nuevo–, los elementos en transición o ambivalentes, y los elementos que implican una transgresión de los mandatos actuales de género.

4. POR QUÉ Y CÓMO INFLUYEN LAS SERIES: INMERSIÓN Y PUNTO DE VISTA, IDENTIFICACIÓN Y MODELADO

La ficción audiovisual genera la implicación de las personas espectadoras, porque busca que éstas se enganchen y se involucren en las historias narradas. Tanto el cine como las series provocan la inmersión gracias a la recreación de historias verosímiles, aunque sean, por ejemplo, de ciencia ficción, gracias a lo que se ha llamado diégesis, o elementos que construyen una historia internamente coherente y verosímil.

La inmersión se sustenta en proceso de recepción de la información tanto cognitivos como afectivos, muchos de ellos no explícitamente conscientes. Las identificaciones con los personajes, a su vez, está directamente relacionada con los efectos de interiorización de valores, normas y de pautas de conducta y emoción expuestas en las historias audiovisuales. Describiremos brevemente estos procesos.

4. 1. INMERSIÓN Y PUNTO DE VISTA

El relato audiovisual se despliega a través de la mirada que muestra las imágenes. Hay una posición desde la que se teje el texto narrativo y que funciona como punto de vista:

> […] la representación audiovisual nos constriñe mucho más que cualquier otra para que ocupemos determinado lugar en el mundo que fabrica y, por consiguiente, "veamos" desde ese otro lugar. […] En el cine, miramos desde dentro, estamos dentro. […] De modo que los espectadores no somos meros observadores, no estamos fuera del lugar de la representación, ni siquiera estamos fuera del lugar emocional y "físico" que ocupan los personajes. Es decir, no podemos mirar con una mirada independiente del dispositivo que crea la representación. […] Solo podemos mirar en las circunstancias y con los condicionantes que el film fabrica: desde un lugar y a una distancia muy definidos (tipos de planos, posición de la cámara), en quietud o en movimiento, con características establecidas (luz, color, maquillaje, vestuario, etc.), en contexto, sucesión, tiempo y tempo (montaje) determinados. Todos esos elementos conforman las emociones y las líneas de proyección/identificación. (Arranz, 2010, pp. 214-15)

La inmersión genera una experiencia vicaria pero, en cierto grado, experimentada como propia, como si estuviéramos ahí, como si nos estuviera pasando a nosotros/as. La inmersión es efecto de la verosimilitud del relato, o diégesis.

Sumergirnos en una historia supone suspender en cierto grado la recepción racional o analítica de lo narrado y participar activamente en el desarrollo de la misma. Esta participación tiene una base fundamentalmente afectiva y emocional, una proximidad que nos permite vivenciar y sentir lo que ocurre en el relato. La inmersión nos facilita cierto grado de identificación con los personajes, y, a su vez, esta identificación profundiza la sensación de implicación en la historia.

Tal como se ha señalado, todo relato se construye desde un punto de vista que tendemos a compartir, a pesar del margen para el distanciamiento que siempre existe. Generalmente, este punto de vista tiene que ver con los propios elementos fílmicos que pueden acoplar la mirada del espectador y espectadora a la de algún personaje (Arranz, 2010). Generalmente, estas miradas son las de los personajes protagonistas con los que solemos identificarnos asumiendo su mirada y estableciendo un vínculo emocional y cognitivo con ellos, es decir, compartimos sus sentimientos, comprendemos sus motivos, intenciones y anhelos:

> Comúnmente se cree que nos proyectamos en un personaje porque lo encontramos simpático y nos cae bien. **Pero el proceso ocurre justamente al contrario: primero nos proyectamos porque ocupamos su lugar (vemos el mundo ficcional desde sus ojos) y luego –por eso mismo– nos cae bien y nos resulta simpático** (Aguilar, 2010, p. 217).

Podría considerarse que la inmersión en la historia se produce mediante las características específicas del medio audiovisual y que la construcción de una mirada que *hace ver* se vincula

con personajes en los que nos proyectamos porque son quienes muestran la historia, lo que facilita procesos de identificación emocionales e inconscientes. No obstante, estos procesos también tienen que ver con las características que presenten los personajes y con las experiencias de cada espectador/a en relación con ellas. Esto es especialmente relevante para el análisis de las series, puesto que suelen distribuir el protagonismo y no ceñirlo a un personaje, probablemente en mayor medida que en los relatos cinematográficos.

La mayoría de las películas se narran desde el punto de vista de los personajes masculinos (Bernárdez, García y González, 2008). Tal como señalan estas autoras en su análisis de las películas españolas, esto sucede incluso en aquellas en las que el protagonismo está más repartido; los personajes femeninos suelen estar marginados del punto de vista, también cuando estos personajes son más inteligentes, maduros y preparados que sus contrapartes masculinos.

4. 2. PROCESOS DE IDENTIFICACIÓN

Una de las características fundamentales de la ficción cinematográfica es su capacidad para crear mecanismos de identificación con las y los espectadores (Morales y Menéndez, 2006). La verosimilitud de la historia así como los elementos reconocibles tanto en los personajes como las situaciones presentadas, facilitan los procesos de identificación. Sin profundizar en exceso podemos decir que las identificaciones son procesos inconscientes en los que no solo ponemos en juego algún elemento en el que nos reconocemos, sino también dinámicas complejas vinculadas con nuestros deseos. Por eso, las identificaciones pueden ser más o menos idealizadas. Somos observadoras de la historia pero, simultáneamente, participamos temporalmente en los avatares, padecimientos o alegrías de los y las protagonistas de las ficciones. El relato, la representación y sus características, así como el punto de vista incitado por la cámara, activan "procesos identitarios profundos que no son tanto racionales y discursivos como emocionales y, por lo mismo, difícilmente cuestionables" (Aguilar, 2010, p. 216).

Se pueden distinguir **modalidades diferentes de identificación**. En primer lugar, se adopta el punto de vista de la narración audiovisual, nos identificamos con la mirada que muestra aquello que debe observarse. Esta sería una ***identificación primaria*** que permite, una vez adoptada la mirada fílmica como mirada propia, la **identificación *secundaria***, es decir, la que se puede producir con algunos de los personajes. La estructura narrativa, mediante este nuevo mecanismo, logra la alineación con unos/as y el enfrentamiento con otros/as.

La identificación, es, desde luego, un poderoso mecanismo para **interiorizar** posiciones, cualidades y repertorios de acción de aquellos personajes con los que nos hemos identificado. Desde un punto de vista de género, las cuestiones más interesantes consisten en interrogarse, en primer lugar, acerca de cómo la identidad sexuada y otras categorizaciones sociales organizan las identificaciones posibles; y, en segundo lugar, qué ocurre con las identificaciones de las espectadoras en relación con los personajes, puesto que tanto el protagonismo como las experiencias narradas tienden a ser masculinos, lo que aporta un plus de reconocimiento simbólico a la esfera masculina y la invisibilización de ámbitos de experiencia femenina. Estos, cuando aparecen, y al contrario de lo que sucede con elementos de la experiencia masculina presentados como universales, son generalmente percibidos como particulares y no generalizables a toda la audiencia.

De todas formas, en la consideración de los procesos imaginarios que sostienen estas identificaciones es importante subrayar que siempre serán relativos a las experiencias

singulares de cada espectador y espectadora. Es decir, no están nunca determinados en exclusiva por las categorizaciones sociales y más teniendo en cuenta que los procesos identificatorios no son esquemáticos o exclusivos, que la ficción puede generar identificaciones simultáneas y cruzadas.

Para la comprensión de tales procesos de identificación es importante señalar los factores psicosociales que influyen en ellos. Además de la construcción de un punto de vista y de los elementos fílmicos que guían la mirada de la audiencia mediante movimientos de la cámara, tiempos, ritmo, etc., destacaremos dos factores, habitualmente subrayados en los estudios sobre influencia social:

- ***La similitud con algún personaje***: siempre es más probable que nos identifiquemos con alguien similar a nosotros, y en como elemento de similitud primordial aparecen la pertenencia categorial, o identidad social: la identificación se dará más fácilmente con aquellas y aquellos que forman parte de nuestros propios grupos, siendo la primera (auto)categorización la de género, pero también lo son los grupos de edad, la clase social, la raza, la adscripción profesional o la ideología.

- ***Atracción y protagonismo***: El atractivo de los personajes, sea físico, psicológico, moral, facilita identificaciones idealizadas y que puedan operar como modelos a seguir, aunque esa identificación está mediada por procesos de identidad social antes señalados. Las forma de construir la narración guiará identificaciones sostenidas en procesos de satisfacción narcisista: nos identificamos con "héroes y heroínas" de la historia, con los personajes "atractivos", incluso si se comportan de manera moralmente cuestionable en términos objetivos (Sanmartín et. al, 1998).

Ambos factores, similitud y atractivo de los personajes, son elementos construidos en la creación audiovisual y los guiones. Siendo la base fundamental de la publicidad, cuyo objetivo es la influencia, también son elementos decisivos en la escritura de guiones de cine y, sobre todo de las series. **La similitud y el atractivo son garantizados parcialmente por la creación de personajes en los que la audiencia puede reconocerse y proyectarse**. Según Galán, muchas series se alimentan de las noticias de actualidad y "no hacen más que reiterar temas ya estereotipados previamente en otros formatos y medios, que seleccionan de la realidad aquellos aspectos que más les interesan según sus objetivos, dramatizándolos, con el fin de obtener el interés de los y las espectadoras" (Galán, 2006, p. 59).

Se aprecia aquí la dinámica compleja que representan las series: reflejan la realidad, pero lo hacen seleccionado determinados tipos y situaciones, lo que tiene el efecto, a su vez, de crear versiones de la realidad que luego la audiencia utilizará para dotar de significado a su vida cotidiana. Las series, por tanto, podrán fortalecer la visión estereotipada de las relaciones de género o, por el contrario, introducir elementos de transformación o ruptura de la misma, en función de su construcción narrativa.

En este sentido, es fácil que los personajes oscilen entre una mayor o menor estereotipia, en función de su densidad e importancia en el relato. Podemos señalar, asimismo, que las series de humor o de situación, utilizan más explícitamente los estereotipos, como veremos en el análisis. Los efectos de esta estereotipia explícita de los personajes, variará en función de la posible distancia irónica o la problematización que de los mismos haga el relato, lo que de alguna manera también puede implicar su desestabilización.

LAS IDENTIFICACIONES FEMENINAS

Como analizaremos más adelante en el punto 4, la teoría fílmica feminista ha señalado que el punto de vista que construye la historia suele ser masculino en la medida en que los productos culturales reproducen las posiciones sociales asignadas a varones y mujeres y la centralidad y privilegios de aquéllos. El **androcentrismo cultural** se refleja en la sobrerrepresentación de lo masculino y en su posición privilegiada para estructurar y protagonizar las historias relatadas.

Esto implica, por un lado, que las espectadoras tienden a identificarse (*identificación primaria*) con un punto de vista que suele marginar lo femenino; en segundo lugar, que esto se combinará con *identificaciones secundarias* que tenderán a darse con los personajes femeninos, en función de procesos de reconocimiento de similitud en términos de identidad sexual. Pero, tal como hemos dicho, no de manera automática ni como regla general, pues las identificaciones son procesos imaginarios llevados a cabo de manera inconsciente y singular y no tienen por qué seguir estrictamente las reglas sociales en relación con la identidad sexual.[4]

Los elementos de reconocimiento en función de la identidad sexual y de atracción, en términos narcisistas, pueden entrar en *complejas tensiones y ambivalencias*. Si los personajes más interesantes y atractivos son masculinos, es lógico que se den simultáneamente identificaciones con ellos, en tanto tendemos a identificarnos con aquello que resulta valorado y reconocido, pero también con personajes menos interesantes o caracterizados por su secundariedad e incluso su subordinación en términos de identidad sexual.

La relación entre el reconocimiento de elementos cotidianos e identificables en las historias narradas y el efecto que estas tienen en el reforzamiento de normativas de género es muy complejo:

- Por un lado, es lógico el reflejo de la especificidad de género y de la desigualdad en las historias contadas y en los personajes, lo que permite el reconocimiento de experiencias de malestar o de tensión, por ejemplo en relación con la doble jornada, la dificultad con superiores o en el ejercicio de autoridad, o temas como el aborto. También, más sencillamente, ciertos grados estereotipados en relación con el ámbito emocional o corporal permite percibir a los personajes femeninos como mujeres corrientes (Menéndez, 2006).

- Pero, por otro, esto puede operar como un reforzamiento de intereses y experiencias estereotipadas y presentadas como relevantes para las mujeres, como el amor, la maternidad o lo doméstico.

Creemos que en la resolución de esta tensión es fundamental el punto de vista del relato, en el sentido de si profundiza en las contradicciones y problematiza determinados procesos de desigualdad, o, por el contrario, los naturaliza y esencializa.
Como señala Kaplan, el género femenino por excelencia es el melodrama, un discurso en el que se les hace participar en una fantasía masoquista (Kaplan, 1998). Para ellas se reserva el puesto de víctima, de criatura desamparada, una lectura que refuerza la idea de inutilidad femenina ya existente en nuestra cultura (Fernández y Menéndez, 2009). No obstante, podría matizarse que esto puede generar la experiencia del reconocimiento en el malestar de otras

[4] En el punto 4 abordaremos el debate feminista en torno a los efectos de la pornografía en la estructuración del deseo y de la acción a través de la fantasía, siempre mediada por procesos de identificación.

mujeres y, según se construya el relato, su remisión a causas estructurales que abren la posibilidad de combatirlas.

4. 3. MODELADO

El efecto de aprendizaje que implica el visionado de la actuación de los personajes se ha estudiado profusamente desde la Psicología (Bandura, 1987). El modelado o aprendizaje vicario consiste en aprender repertorios de conductas mediante la observación y en función de las consecuencias (positivas) que tienen para los personajes de las historias. Este aprendizaje está mediado, asimismo, por una cierta identificación con esos personajes. Por ejemplo, si no son construidos como atractivos por la narración, es más difícil que se dé.

Si el relato compone tramas de acciones, el modelado se sustentará en la ejemplificación de situaciones y de secuencias de comportamiento que nos muestra la historia (Peñamarín y Vega, 2001). Es decir, se podrán aprender **esquemas de acción vinculadas a escenarios o situaciones concretas**, vinculados, simultáneamente, a **constelaciones emotivas y éticas**. Los esquemas de acción no tienen por qué ponerse en práctica de manera inmediata, pero operan como referentes que se activarán en situaciones reales que presenten cierta semejanza con las observadas en la ficción.

Las constelaciones emotivas y las constelaciones éticas hacen referencia a la articulación de emociones con determinadas acciones –emociones que mueven a acciones concretas así como acciones que desencadenan emociones concretas– y a su dimensión normativa y ética, es decir, a la consideración del ajuste y de la adecuación de las acciones y emociones. De hecho, la narración de ficción nos presenta acciones no adecuadas y éticamente reprobables cuyo enjuiciamiento no es tanto racional sino emocional, es decir, mediante las emociones y consecuencias negativas que provocan. Y al revés: las acciones adecuadas lo son porque tienen relación con consecuencias emocionales positivas.

El modelado se sostiene en los refuerzos que determinadas acciones reciben en la historia, en su consecución de resultados positivos o logros. Por tanto, los desenlaces y las consecuencias que las formas de actuar presentadas tengan serán decisivas para naturalizar y valorar el comportamiento de determinados personajes, generando una mayor imitación de ellos o, por el contrario, disuadiendo su imitación al presentarlas como formas de actuar que llevan a la pérdida, a la soledad, al fracaso social.

II) LAS SERIES COMO MARCOS CULTURALES Y DE SOCIALIZACIÓN: SIGNIFICADOS, NORMAS Y VALORES

En este punto nos referimos a la operatividad de la ficción audiovisual en la producción y reproducción de significados de la vida social, las relaciones y las identidades. Los medios de comunicación, en el contexto actual, aportan **marcos de sentido para la reproducción del orden social y para hacer inteligible la experiencia.**

En este sentido, las ficciones audiovisuales tienen tanto un efecto descriptivo como prescriptivo, en el sentido de que aportan versiones de ***cómo son y cómo deben*** ser los procesos y las relaciones sociales. El efecto configurador y socializador se fundamenta en la **naturalización** de las características de género y de las pautas de acción y emoción adecuados e inadecuados.

La consideración de los medios de comunicación y de la ficción audiovisual como un agente de socialización debe profundizarse aludiendo al contexto actual en el que se ha acentuado e incrementado tal papel socializador. Por un lado, porque los cambios sociales de las últimas décadas, interpretados y analizados por la sociología, implican un debilitamiento del efecto de agentes tradicionales de socialización y una creciente **incertidumbre** para las personas. Por otro, por el **desarrollo tecnológico** que, además, se da en un contexto de **ideología neoliberal que genera un imaginario individualista e individualizador**; según este, las circunstancias vitales y subjetivas de las personas está más relacionada con sus elecciones individuales que con la influencia de marcos normativos, de género por ejemplo, que puedan ser objeto de cuestionamiento y conflicto social. La incertidumbre y la ficción de una individualidad autodeterminada estimula la búsqueda de referencias de identidad, de acción y de interpretación de la experiencia. Como consecuencia de todo ello, los medios de comunicación suponen un **marco que provee de referencias normativas pero que son naturalizadas y utilizadas como trasfondo para las elecciones individuales.**

El **carácter normativo** de la socialización y de sus agentes ha sido subrayado por los estudios de género. Las normas de género pautan identidades y formas de relación pero, no obstante, tienden a percibirse como naturales y relacionadas con esencias no problematizadas de lo femenino y lo masculino.

Las normas deben pensarse no sólo en su aspecto limitante, sino como configuradoras de identidades y relaciones. Por tanto, las normas de género, que pautan las características adecuadas de ser varón o mujer y las esferas y cursos de acción respectivos, se convierten en referentes que pautan identidades e interacciones. Los medios de comunicación **presentan versiones naturalizadas y normalizadas** de las mismas, suelen excluir versiones alternativas, y raramente muestran los procesos sociales que crean desigualdades presentando estas como diferencias espontáneas y esencializadas.

La influencia y el efecto socializador se sostiene en procesos diversos: en una descripción explícita de hombres y mujeres, en el modelado y en la provisión de narraciones que implican referentes para los cursos de acción y sus consecuencias.

Las **transformaciones en el sistema de género** de las últimas décadas tiene su reflejo en la ficción audiovisual. Esto ha sido abordado mediante categorías analíticas muy relevantes para observar tanto las rupturas y transgresiones en relación con las representaciones tradicionales de género como la rearticulación de tales representaciones en nuevos mandatos normativos de género. Algunas autoras utilizan los términos de **Recuperación y Compensación**: el primero hace referencia a una representación equilibrada en términos de sexo, es decir, al número de mujeres y varones que aparecen en las series. Ha habido una recuperación de la presencia femenina en la ficción televisiva en términos numéricos. El segundo, a que, a pesar de la igualdad numérica, su representación actualiza las desigualdades de género.

Otras autoras utilizan el término de **retradicionalización** para subrayar una nueva articulación de los mandatos de género en el contexto actual que consagra la Libertad elección personal; de esta forma, antiguas desigualdades son reactualizadas con nuevos rostros y aparentemente de manera elegida y voluntaria.

El efecto socializador y la influencia que tiene la ficción audiovisual se sustentan en procesos más o menos particulares que tienen que ver con los mecanismos materiales y afectivos implicados en la construcción de historias audiovisuales y en su recepción: la narración audiovisual siempre se constituye estableciendo un **punto de vista** que nos hace ver y mirar lo que ocurre desde una posición determinada. A su vez, este proceso que nos sumerge en una historia, siempre contada desde un determinado lugar, facilita una **inmersión** que nos hace experimentar emocionalmente lo que ocurre. Esta inmersión facilita y a la vez se ve acentuada por las **identificaciones**, un mecanismo muy poderoso de interiorización de modelos y pautas.

III. REPRESENTACIONES DE GÉNERO EN LAS SERIES ACTUALES

En este punto trataremos las representaciones de género en las series televisivas actuales. En primer lugar, nos adentraremos en la descripción de los rasgos sociodemográficos más importantes a partir de los cuales se visibiliza a los y las protagonistas principales (sexo, edad, orientación sexual, clase social...) y en el análisis comparativo entre géneros que se desprende de esta primera radiografía. Seguiremos con la ubicación y relación de los personajes construidos con elementos clave del sistema sexo-género como es la división sexual del trabajo, los modelos familiares y reproductivos. Otros elementos clave del análisis en este capítulo serán los correspondientes a la representación del modelo y normatividad predominante de la sexualidad en mujeres y hombres, así como la representación y el tratamiento de los cuerpos, los cánones estéticos y de belleza imperantes; por último, nos acercaremos al análisis de categorías sociales como son los modelos, identidades, y estereotipos de género.

A la hora de abordar el estudio de género en la ficción televisiva actual tendremos como elementos analíticos clave los cambios y las permanencias. Por un lado, será preciso desvelar qué transformaciones y qué elementos de compensación se estarían introduciendo que contrarresten las carencias más evidentes y los antiguos clichés más sexistas y patriarcales y, por otro, en dónde se descubren continuidades. Continuidades que en unos casos (los menos) consistirán en el mantenimiento de roles tradicionales sin fisuras y en otros (los más), en la recuperación de modelos, roles y estereotipos de género que siguen reforzando la desigualdad y la discriminación hacia las mujeres pero con nuevos rostros (retradicionalización). También puede que nos encontremos con personajes que cuestionen o realicen rupturas de la normativa de género, o experimenten e interpreten de forma novedosa y alternativa determinadas situaciones. Lo decisorio, será analizar las sanciones y las consecuencias que tienen estas rupturas especialmente para las mujeres

1. TEMÁTICAS, GÉNEROS Y CARACTERÍSTICAS DE LA FICCIÓN TELEVISIVA ACTUAL

Las series de ficción han ido abriéndose camino en la producción televisiva de los últimos años, hasta constituirse como uno de sus productos de mayor éxito y audiencia, y aunque todavía poco estudiado, su análisis resulta especialmente reducido cuando se introduce la perspectiva de género.

Los medios de comunicación, y entre ellos **la televisión**, se han constituido en una de las **instancias socializadoras** más potentes en nuestra sociedad, y las series, como uno de sus productos estelares, tienen un interés particular para el análisis de sus contenidos, que en la presente investigación tendrá al género como perspectiva trasversal del objeto de estudio. El que sean productos dirigidos a entretener y divertir no menoscaba su papel socializador y de modelaje tal como hemos señalado, y lo mismo pueden constituirse en instrumentos de

mantenimiento o, por el contrario, de crítica del orden establecido. Además, como producciones de ficción que son, tienen la capacidad de generar nuevas posibilidades, de ir más allá de lo que sucede, y aunque, a veces, la realidad supere a la ficción, ambas tendencias coexisten en los productos actuales (Torras, 2006).

La construcción social de género afecta al conjunto de la vida y las series presentan unas **temáticas** variadas y diversas y, por tanto, fecundas para el análisis de género. Buena parte de ellas giran alrededor de la **vida cotidiana**; algunas más centradas en **tramas amorosas**, **sentimentales, sexuales o de pareja,** como por ejemplo *Mujeres desesperadas, Sexo en Nueva York*, otras de tipo costumbrista, donde además también son importantes **las relaciones de amistad, familiares, vecinales**, como *La que se avecina, Aquí no hay quién viva, Aida, Goenkale, Los Serrano, Ana y los siete, Mi querido Klikowsky, Modern Family, Thebigbangtherory, Dos hombres y medio,* etc. y una minoría más especializada en la **combinación de vida profesional, sexual y amorosa** (*Infidels, Porca Miseria)*. La mayoría clasificadas bajo el gran género de la **comedia**, aunque en algunas como *Mujeres Desesperadas* se mezcla los géneros (comedia y drama), de tal manera que son designadas como ***"*dramedia***"* (Fernández, 2006). Una parte de ellas, y especialmente las producciones nacionales seguramente debido al éxito que cosechan, realizadas en clave de humor, donde la exageración, lo extremo y la ironía son recursos centrales, las denominadas **comedias de situación**.

Las **"series profesionales"** se consolidan en nuestro país en la década de los noventa, se ubican en espacios laborales tales como hospitales, comisarías, periódicos, juzgados, centros de investigación criminal (Galán,2007). Como representantes de este gran grupo, tendríamos a *Anatomía de Grey, House, Doctoras en Filadelfia, Medium, C.S.I.* (en sus distintas versiones de Las Vegas, Miami, Nueva York) *NCSI-Los Ángeles, El mentalista, Bones, Mentes Criminales, Los hombres de Paco, Yo soy Bea,* entre otras.

Entre ellas, se destacarían dos grandes grupos: el subgénero de las **series médicas,** de notable éxito y las **policiales o de investigación**. Habitualmente las series médicas han construido sus tramas alrededor de la vida profesional y personal de sus protagonistas, de las relaciones que se establecen entre ellos y ellas, de sus vivencias personales. Entre las series policiales y de investigación, el argumento descansa más en el suspense, la acción, la resolución del caso y están más centradas en el desempeño profesional. Una de sus contribuciones más relevantes ha sido la introducción de temas como el aborto, la drogadicción, el acoso, el abuso sexual, la violación, la violencia de género, la natalidad, la conciliación de la vida profesional y familiar, la homosexualidad, el VIH, la anorexia, las problemáticas de ciertas enfermedades poco conocidas, entre otros.

Además de las series costumbristas y de las denominadas profesionales o de procedimiento, en los últimos años están apareciendo otras donde se mezcla realidad con lo **apocalíptico, futurista** (*El Barco*), **la ciencia ficción** (*Almacén 13*), el género de terror (*La Luna, El misterio de Calenda*… que como *Crepúsculo* recogen el mito del hombre-lobo) o las que mezclan fantasía, mundo onírico y realidad (*Erase una vez*). Pero sobre todo las producciones estatales que están teniendo relevancia en los últimos años son las **series de época e históricas** (*14 abril República, Cuéntame, Amar en tiempos revueltos, Águila Roja, Toledo, La Fuga, Gran Hotel, Isabel…).* En relación a su calidad, hay gran variación entre ellas pero una parte de las mismas (*14 abril República y Amar en tiempos, Gran Hotel, Isabel*) están bien construidas con personajes mejor definidos, más actuales y con los que el público es más capaz de identificarse que con algunas de las producciones españolas que se contextualizan en la actualidad. En la investigación que aquí se presenta, *el Barco y 14 abril República* serán dos de las de este tipo, elegidas para el análisis.

En cuanto a la ciencia ficción, las series se basan en lo extra-ordinario: entre los thrillers sobrenaturales e historias que figuran en el futuro, los nuevos formatos de principios de 2012 llevará a los espectadores fuera de lo cotidiano. En los EE.UU., la serie *Touch* (Fox) sigue a un grupo de personas sin vínculos aparentes pero con algún tipo de influencia sobre la vida del otro. Touch ha sido el lanzamiento ficción top del año hasta ahora. La serie ya está en el aire en otros cuatro países (Israel, Reino Unido, Alemania y Australia) (…) la historia, sobre todo de la década de 1960, es también muy evidente entre las series iniciadas en lo que va del año. Entre estos, *Magic City* nos da la oportunidad de redescubrir la historia de América como experiencia en la ciudad de Miami (…) En *White Heat* (BBC2) en el Reino Unido, el espectador se sumerge en la historia política británica desde 1965, que abarca cuatro décadas en las vidas de un grupo de amigos (EURODATA TV. WORLDWIDE, *Las tendencias internacionales de TV*, 5/06/2012).

Por último, un breve apunte sobre algunas de las **características de la ficción televisiva en la actualidad**. Es un mundo en el que el poder de control y decisión lo ostentan los hombres y que además, tienen perfiles de gestores más que de artistas (Murillo, 2008). Priman las audiencia, los números y que las cuentas salgan, en el inestable equilibrio entre costos, ganancias y esto muchas veces por encima de la calidad de los guiones. Otra de sus características es la de la inmediatez, la prisa, los guiones de los nuevos capítulos se van construyendo sobre la marcha, mientras se emiten, con lo que no hay tiempo para la reflexión. Apostar por creaciones nuevas que tienen que probar su grado de éxito no es tan cómodo y comercial como seguir usando los mismos registros que ya han funcionado. (Murillo, 2008). Lo nuevo siempre supone un riesgo que solo una minoría emprende, por eso resulta difícil que las representaciones de género se acerquen a la polivalente realidad o incluso la superen en un ejercicio de mayor igualdad. Son estos hombres gestores quienes deciden, son los que tienen la capacidad de juzgar y rechazar qué guiones, qué historias, qué modelos de mujeres y hombres son objeto de su gusto o deseo, o simplemente que potencialidad comercial tienen. Si a todo ello se añade que la utilización de estereotipos facilita la comprensión de los mensajes y la identificación con los personajes, y que la exageración y la desmesura de atributos y características es un recurso habitual en las series realizadas en clave de humor, será más comprensible este abuso de los estereotipos y en particular, de los de género. Estas representaciones estereotipadas constituyen un campo fértil para la carcajada, y esto, quizá explique en parte su éxito. Por último, señalar que resulta problemático distinguir cuándo la ponderación extrema de cualquier rasgo puede convertirse en parodia y por tanto en crítica, o cuándo resulta ser un elemento reproductor del machismo y la desigualdad.

2. REPRESENTACIÓN Y TRATAMIENTO DE MUJERES Y HOMBRES

Generalizar sobre los contenidos, temáticas y representaciones de mujeres y hombres que se hace en las series actuales es complejo ya que es un **producto en efervescencia** y su producción **crece año a año** en todo el mundo.

> "Estados Unidos sigue siendo la fábrica número uno de series en el planeta y su capacidad exportadora de este formato sigue siendo incontestable, pero las producciones nacionales y las coproducciones cada vez atraen más a los públicos locales de los cinco continentes y su porción de cuota de audiencia se está agrandando de forma paulatina (…) así se desprende del último informe anual de series elaborado por Eurodata TV Worldwide, que

> refleja que más de un tercio (36%) de las novedades con más éxito que se estrenaron la temporada pasada fueron series, siete puntos más que el curso anterior. Italia encabeza el ranking con 13 series nuevas entre los 15 programas de más tirón, seguido por Australia, Corea del Sur, España, Suecia y Turquía."(Servimedia.es, 19/10/2012)

La **ficción televisiva** que ocupa la programación de las distintas cadenas en el Estado, **es** tan **extensa** que es preciso recordar que hay productos novedosos, actuales y comprometidos que, o bien tienen una vida fugaz y permanecen poco tiempo o, aún manteniéndose con audiencias minoritarias fuera del *prime time*, no tienen el impacto de los productos de mayor audiencia que tienen otras características.

Lo habitual en los **estudios que hay sobre las series de televisión**, es que se refieran a **muestras reducidas** y limitadas a las que han tenido mayor audiencia, con lo cual muchas de sus producciones, por lo minoritario de su público, la escasa duración, el horario de emisión, quedan fuera de los análisis o son grandes desconocidas. Si a esto se le añade que **los estudios con perspectiva de género que hay sobre ellas son aún más escasos**, se entenderá las limitaciones desde donde se parte, y la **necesidad de seguir investigando sobre este objeto de estudio**. Es frecuente que en los análisis sobre la construcción y representación de género en la ficción audiovisual, se incline la balanza hacia un mayor retrato de las mujeres que de los hombres. Por ello, se ha considerado de especial interés introducir el análisis comparativo entre géneros de las series elegidas para nuestra muestra.

En la bibliografía consultada lo más habitual ha sido encontrar análisis fragmentados donde o bien se analiza una serie concreta (*Mujeres Desesperadas,* (Fernández, 2006) y (Flores y Sánchez, 2008); *Sexo en Nueva York* (Menéndez, 2006); *La que se Avecina (*Folgueras p. 2011)*; Infidels* (Alexanian, Andras y Montesinos, 2009) o se realiza un estudio comparativo como mucho entre dos o tres de ellas: *Comisario y Hospital Central* (Galán, 2007); *Los Serrano y Porca Miseria* (Medina y Rodrigo, 2009); *Anatomía de Grey, House y Doctoras en Filadelfia* (Menéndez, 2006); Las muestras más amplias corresponden a un estudio donde se analizan las series más vistas en España, en los años 2006: *Yo soy Bea, Ana y los siete, Aquí no hay quién viva, El Comisario, Los Serrano, Hospital Central, House, C.S.I. Miami, Prision Break* (Red2red consultores, 2007) y 2010: *Los Protegidos, Aida, Gran Reserva, Águila Roja* (Sanchez, Fernández, Gil, Segado, 2010) y a otro que compara cinco series de las televisiones vasca y catalana: *Vent del Plà, Infidels, Goenkale, Martín y MiqueridoKlikowsky* (Tous y Simelio, 2000).
La mayoría de los estudios consultados coinciden en afirmar que aproximadamente con el comienzo del nuevo milenio, **la representación de las mujeres en las series televisivas en cuanto a su presencia numérica se presenta como más igualitaria que en décadas anteriores y este ha sido una cuestión que se ha visto modificada con relación a los productos de la década de los 90 y anteriores** (Galán, 2007). Quizá no sea siempre equilibrada al 50%, pero la razón de este desequilibrio es más probable que sea fruto de las temáticas que de estrategias difuminadoras. Así, las series con un componente de aventura tienen mayor número de personajes masculinos; sin embargo, las dramáticas o el género de comedia está más equilibrado entre los sexos o incluso hay mayor número de mujeres (Sánchez, Fernández, Gil, Segado, 2010).

Respecto a los contenidos asociados a las representaciones de género, **poca de esta producción consigue reflejar la diversa y variada realidad de mujeres**, siendo lo más frecuente que se recurra a las representaciones más tradicionales y estereotipadas donde la familia y el ámbito doméstico son predominantes (Galán, 2007).

Por otro, la mayoría de la producción televisiva de ficción realizada en la última década no es ajena a los cambios sociales protagonizados por las mujeres en las últimas décadas. Los más

notorios son los ocurridos en el ámbito de la educación, en el laboral y en el modelo reproductivo. La transformación del ámbito laboral con la presencia continuada y creciente de mujeres en el mercado de trabajo y la emergencia de técnicas y profesionales cualificadas fruto de la alta formación conseguida por las más jóvenes, unido a una estrategia de reducción de natalidad para permanecer en el empleo, son elementos emergentes en mayor o menor medida en las series producidas en la última década.

En el análisis comparativo más amplio sobre el tratamiento y la representación de mujeres y hombres en las nueve series más vistas en España en el año 2005[5], **son las denominadas series profesionales las valoradas como más igualitarias si se tiene en cuenta el desempeño de roles profesionales de mujeres y hombres**. Son este tipo de series las que más están contribuyendo a visibilizar modelos de mujeres con una vida laboral, en oficios y profesiones que responden a su formación e inserción real, por así decirlo, el campo profesional sería uno en los que la variabilidad de imágenes de mujeres es mayor. Así encontramos médicas, abogadas, forenses, investigadoras, directivas, incluso mujeres en cargos políticos o puestos de poder (Red2red consultores, 2007). Sin embargo se trata de una igualdad un tanto relativa si se atiende a un indicador cuantitativo como es el de la representación proporcional de los sexos, ya que se constata que hay un predominio masculino. Si nos adentramos en el análisis cualitativo y se observa qué papeles representan las mujeres, las desigualdades con los hombres en relación con la autoridad que detentan son evidentes, ya que los puestos de poder y más altos en la jerarquía laboral son ocupados por hombres. En relación con desempeño laboral, aunque se aprecia una tendencia creciente a representar a las mujeres como buenas profesionales, tienen más posibilidades de ser cuestionadas que los hombres. A veces, por "exceso" de ambición o competitividad presentando personajes femeninos discapacitados emocionalmente; en otras, por un "exceso" de preocupación y emocionalidad, que menoscaba una cierta profesionalidad.

Otro aspecto de desigualdad aún en las "más igualitarias", sería **la excesiva representación de las mujeres como víctimas** y digámoslo así, con la necesidad de ser salvadas y rescatadas, habitualmente por un varón.

En el resto de series, podemos encontrarnos con un abanico mayor de modelos de mujeres: desde las que representan el rol tradicional sin fisuras como amas de casa o mujeres de…, a mujeres con rasgos de modernidad encarnadas en aquellas que desarrollan una profesión con éxito, autónomas económicamente, empoderadas, activas sexualmente, en principio, en las mismas condiciones que los hombres para sentirse completas.

Las que más abusan de los estereotipos más tradicionales y discriminatorios para las mujeres, son las series de carácter más costumbrista y familiar (*La que se avecina, Aquí no hay quién viva, Los Serrano, Ana y los siete*). En la mayoría de ellas hay mucho que avanzar en las imágenes, modelos y representación mujeres pero también de hombres en lo relativo a la edad, la apariencia física, la ocupación, el estatus, la toma decisiones y las posiciones de poder. Lo mismo habría que decir respecto a la atribución estereotipada de rasgos y cualidades y su distinta valoración según el sexo de las personas, el mantenimiento de mandatos de género en lo relativo al amor, la sexualidad, los cuidados, las relaciones familiares, de amistad, la construcción de feminidades y masculinidades. (Red2red consultores, 2007).

[5] RED2RED CONSULTORES (2007): *Tratamiento y representación de las Mujeres en las teleseries emitidas por las cadenas de televisión de ámbito nacional*, nº 99, Instituto de la Mujer (Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales), Madrid. Las series analizadas son: *La que se avecina, Yo soy Bea, Ana y los siete, Aquí no hay quién viva, El Comisario, Los Serrano, Hospital Central, House, C.S.I. Miami, Prision Break.*

Si bien los avances señalados son claros, también es cierto que **los modelos de mujeres que presenta la ficción televisiva no son tan variados como lo son las mujeres reales** situadas en distintos contextos, circunstancias o atravesadas por factores como la clase social, el origen, las diferencias generacionales, de orientación sexual, la centralidad o no del matrimonio y la maternidad en sus vidas, la centralidad o no del empleo, por señalar algunos de los más significativos. En concreto, si observamos la ficción televisiva procedente de EE.UU., comprobamos que adolece de una sobrerrepresentación de personajes femeninos de ascendencia caucásica, de piel blanca, de clases medias o medias-altas. La edad joven-adulta coloniza el abanico generacional, lo mismo que la opción heterosexual, el matrimonio y la maternidad como indiscutibles y mejores modelos de vida. Es verdad que en los últimos años, y sobre todo entre las procedentes de EE.UU., se está produciendo una emergencia de series gays o la introducción de parejas gays en series dentro del género de la *sitcom* (*Modern Family*) pero que adolece de una representación equivalente en el caso de las mujeres lesbianas.

3. LA EDAD Y LAS GENERACIONES

Si en la representación de las mujeres en el ámbito profesional se observa una evolución, en lo relativo a la edad no se puede afirmar lo mismo. Lejos de una realidad que tiene ya un 22% de población mayor que 60 años[6], la ficción televisiva centra sus representaciones en la población joven-adulta, que por otro lado es mayoritaria puesto que, el 40% de la población española actual tiene entre 25 y 49 años. **El perfil mayoritario de las mujeres y hombres protagonistas en las series analizadas se sitúa entre los 25 y los 50 años** (Galán, 2007; Menéndez, 2006; Sánchez, Fernández, Gil, Segado, 2010) o rondando los 40 años, como se señala en el análisis de *Mujeres desesperadas*, (Flores y Sánchez, 2008). En el cine se produce la misma tendencia. El 34,8% de los papeles en el cine español del año 2003 fueron femeninos y entre ellos el 60% de los personajes se situaban entre los 21 y los 40 años y como recoge Marta Fernández: "*queda poca oferta para las actrices maduras*" (Fernández, 2009, p.15).

Las comedias costumbristas y las de tipo familiar, recogen una mayor variedad de edades entre sus personajes: adolescentes y jóvenes entre los 18 y 20 años, mujeres y hombres en la cincuentena y unos pocos de más de 60 años (*Los serrano, Ana y los siete, Aquí no hay quién viva, Aida…*). Menor variedad aún tienen las series de tipo profesional donde prácticamente desaparece cualquier personaje fuera de estas edades jóvenes e intermedias. Por otro lado, no es únicamente la cuestión de la invisibilización, sino también del grado de protagonismo de quienes escapan a este perfil mayoritario y los temas a los que se les asocia. En las comedias de situación y especialmente las españolas que se enmarcan en entornos vecinales y comunitarios, a las mujeres partir de los 50 se las presenta tratando de asumir la madurez y el acercamiento a la vejez, o en su papel de amas de casa, esposas-parejas o madres como contrapunto tradicional frente a problemas y vivencias de sus hijos e hijas. A partir de los 60 años, todavía con menos presencia y si la tienen, habitualmente asociadas a imágenes negativas (mujeres solteras mojigatas, separadas excéntricas, viudas con caracteres amargados, quisquillosos y maniáticos, suegras o madres controladoras, amas de casa sin ocupación aparente más que entrar y salir, fiscalizar y hacer chismes sobre la vida de las demás personas (Folgueras, 2011; Red2red consultores, 2007). No podríamos dejar de mencionar las excepciones, en las que se construyen personajes femeninos que sobrepasan la cincuentena

[6] Datos del Padrón del 2011 y correspondientes al conjunto del Estado. Instituto Nacional de Estadística (INE)

enérgicos, con iniciativa, activos, empoderados e independientes como es el caso de algunas de las series históricas actuales (*Gran Hotel, 14 de Abril República*).

Si bien es verdad que en la realidad social las generaciones, marcan distintos modelos de mujeres respecto a la educación alcanzada, a la centralidad del empleo, a la natalidad y el modelo reproductivo, a la vivencia de la sexualidad - entre otras - y es lógico que así se represente, los perfiles de mujeres, las personalidades, el poder, el estatus adquirido, son más monocordes y negativos que los asociados a los hombres de estas edades. Habitualmente la ficción y sobre todo el cine, **ha presentado a hombres mayores en papeles complejos y variados, asociados con elementos positivos como el dinero, el poder, el estatus, la fama, el prestigio, la sabiduría, la experiencia, la comprensión**… que los hacía atractivos para mujeres más jóvenes a las que salvar y proteger, dictar normas y señalar cómo comportarse. **En contraste con ello, la sabiduría, la experiencia, el empoderamiento de las mujeres de edad pocas veces es mostrado.**

> "Faltan muchos tipos de representaciones. Empezando por los personajes femeninos que no tienen la riqueza de registros y los matices que tienen los personajes masculinos. Héroes masculinos los tenemos de diferentes tipologías. Desde Indiana Jones, John McClane, a Harry Potter o Edward Cullen. Las heroínas femeninas son heroínas cotidianas que luchan contra una realidad injusta como el personaje de Ana García ('Las mujeres de verdad tienen curvas' de Patricia Cardoso, EEUU, 2001) o heroínas sangrientas y vengativas como las heroínas tarantinianas… (…) el tema de la vejez está infrarrepresentado, como lo están las personas discapacitadas o la infancia (…) respecto a los personajes homosexuales van por delante las series, especialmente las norteamericanas…" (Castejón, 2011).

4. NUPCIALIDAD, NATALIDAD, PARENTALIDAD

Respecto al estado civil y los modelos familiares, la institución familiar, el matrimonio y la maternidad siguen siendo representaciones centrales de la ficción televisiva. De hecho, **el ejercicio de la maternidad sigue siendo el tema-estrella de presentación de los personajes femeninos** (Sánchez, Fernández, Gil, Segado, 2010). Pese a que esto es así**, los productos más numerosos** o que marcan las últimas tendencias en la ficción televisiva actual, **están sobre utilizando la representación de los personajes principales en uniones de pareja inestables, en situaciones de separación y divorcio** (Galán, 2007; Menéndez, 2006), **en familias recompuestas o reconstituidas, hogares monoparentales y más recientemente en parejas gays**. La representación decae si se trata de personajes solteros y solitarios, inclusive si se trata de la familia tradicional estable con hijos e hijas. Sin embargo, esto no significa que las series que presentan estos nuevos perfiles en sus personajes sean las de mayor nivel de público. De hecho, en el Estado español, se proyectan series para toda la familia porque son las que suben los puntos de audiencia. Es el caso de la serie *Cuéntame*, con 12 años en la programación y un alto índice de audiencia que desarrolla sus tramas alrededor de los componentes de una gran familia y precisamente por ello recoge, o esa es su pretensión, un público de todas las edades.

La estabilidad matrimonial no proporciona tanto juego para el establecimiento de argumentos y tramas como los conflictos alrededor de las rupturas de parejas, y los enredos ante las nuevas uniones. Lo cierto es que la mayoría de las parejas acuden a la institución matrimonial y esto demuestra su fortaleza, aunque los datos más actuales evidencian también la

importancia de las separaciones y divorcios en el Estado. En el año 2011, se registraron 163.085 matrimonios y 110.651 disoluciones matrimoniales, el 68% de las uniones habidas en el año[7].

En este sentido, es frecuente (al menos en las series norteamericanas que llegan aquí) que se represente sobre todo a mujeres separadas y divorciadas o con parejas temporales y algo menos mujeres que viven solas (*Sexo en Nueva York, CSI Miami, Anatomía de Grey, House, Erase una vez…*). En estas series la mayoría de los personajes no tienen descendencia y cuando la hay, el perfil habitual es el de una madre pasando la treintena ya que el retraso de la edad de acceso a la maternidad se ve reflejado en ellas. La maternidad adolescente o en la juventud más temprana se presenta como problema o al menos, como freno en el desarrollo sobre todo formativo y profesional de las chicas.

Las formas de parentalidad están íntimamente relacionadas con la división sexual del trabajo y por eso también se hará referencia a ellas en el siguiente apartado. Sin embargo, se considera relevante introducirlas aquí, ya que también tienen relación con los procesos de separación y divorcio y el establecimiento de nuevas formas familiares.
Los nuevos modelos de parentalidad reflejan sobre todo otras formas de ejercer la maternidad más allá de la unión en pareja, como lo es el más minoritario de las madres solteras y, el más frecuente, el de mujeres criando solas a consecuencia de una ruptura matrimonial (*Aida*), aunque también hacen su aparición series en clave de humor en las que los personajes centrales son un padre separado y su hijo comenzando una nueva vida (*Dos hombres y medio*). En las escasas producciones en las que se refleja una inversión de roles en el ejercicio de la parentalidad entre parejas heterosexuales (*Mi querido Klikowsky*), el guión que se desarrolla habitualmente, salvo excepciones (*Medium*), será para hacer ver que su desempeño no es el correcto y colocar a las mujeres en la difícil situación de la doble jornada o de renuncia a parte de su carrera profesional (Galán, 2007) (Fernández, 2006).

Entre las series de producción española coexisten las que se encuadrarían dentro de estas tendencias más modernas (personas solas, solteras, separadas) junto con otras cuyo eje central es la propia familia, a veces numerosa y extensa como en el caso de *Cuéntame* o la de un viudo rico con una gran prole siendo que la trama central de la serie gira alrededor de su relación sentimental con la mujer que ha contratado para cuidar de sus criaturas (*Ana y los siete*).

Los temas que se desarrollan alrededor del ejercicio de la parentalidad giran casi exclusivamente alrededor de la maternidad y son las mujeres sus protagonistas. Es el papel más recurrente, tanto en la ficción que proviene de EE.UU. como la de origen nacional (Sánchez, Fernández, Gil, Segado, 2010). En torno al ejercicio de la maternidad sigue existiendo una mística y una idealización del rol que constriñe y perjudica la vivencia real. Aparecen madres cuyo papel es representado como uno de los logros mayores y de especial realización en sus vidas. El modelo y la imagen a imitar se corresponde con "super madres" mujeres estéticamente bien conservadas, atractivas, para quienes no hay dificultad que no pueda ser resuelta, madres con grandes dosis de paciencia y abnegación, cuidadoras indiscutibles, madres enseñantes, madres con el gesto siempre amable (*los Serrano, Física y Química, Ana y los siete, Cuéntame, Hospital Central…*).

En el extremo opuesto del binarismo reductor estaría el otro modelo estereotipado del ejercicio de la maternidad, que ha sido sobre todo desarrollado en el cine, en el que se nos

[7] Elaboración propia a partir de los datos, Movimiento Natural de la Población y Estadísticas de Disolución matrimonial del INE.

presenta a unas madres castrantes en lenguaje freudiano, excesivamente posesivas, represoras, con poder, pero ejercido de forma abusiva, autoritaria, que impiden el desarrollo de hijos e hijas ante las que solo cabe la rebelión o la sumisión. En la ficción televisiva, es más habitual que se recurra al modelo de madre educada en los valores más tradicionales y que el personaje así definido sirva como contrapunto en la relación con hijos e hijas que rompen los antiguos moldes, que tienen comportamientos más modernos (sexualidad adolescente, orientación sexual no heterosexual…) que chocan con creencias religiosas y tradicionales encarnadas en las madres.

La escasa visibilidad de los hombres en el ejercicio de la paternidad en la ficción televisiva, está en consonancia con lo que desde el punto de vista simbólico y psicológico se ha denominado "padres ausentes", ya que solo tangencialmente se les presentará o ejerciendo el rol de padres y esto ha ido de la mano del rol de "ganador de pan". El padre desconocido o ausente en el sentido literal será otro de los estereotipos masculinos utilizados en la ficción audiovisual y particularmente en las series de televisión procedentes de Latinoamérica. Habitualmente un hombre rico o de estatus social alto que no acepta la paternidad de una criatura fruto de una relación no reconocida socialmente, bien por su carácter extraconyugal y adúltero, o por diferencias de clase, estatus y riqueza. Representaciones que son reflejo de una realidad social y que frecuentemente retratan con cierta fidelidad las experiencias de hombres y mujeres. La cuestión relevante desde nuestro punto de vista, es la del abordaje y el tratamiento que de estas paternidades ausentes se hace, si se problematizan y cuestionan o, por el contrario, se hacen pasar como necesarias, se naturalizan o se banalizan.

La paternidad, como construcción cultural que es en una sociedad cambiante, mantiene las formas más tradicionales en coexistencia con nuevas formas de paternidad (Bonino, 2002). Además de los padres ausentes, estarán los presentes, los abdicantes, huidizos, irresponsables, desinteresados, reaparecidos, tradicionales, ambivalentes e igualitarios (Bonino, 2002).
Cuando las protagonistas son mujeres criando solas, suele ser frecuente que se presenten problemáticas más agudas de sus hijos o hijas: malas notas, absentismo, o alguna otra forma de conflicto escolar, consumo de drogas, conductas que se asocian al ejercicio de la maternidad, siendo su ejercicio mucho más cuestionado que si se trata de un hogar tradicional con una pareja heterosexual a la cabeza. El 10% de los hogares españoles son monoparentales, y habían crecido un 50% en entre el año 1991 y el 2001. El 80% de ellos, estaban encabezados por mujeres donde las posibilidades de caer en la pobreza y las dificultades para compatibilizar vida laboral y familiar que tienen estos hogares de jefatura femenina son mucho mayores que las del resto de hogares[8].

Existen producciones en la ficción audiovisual que han diseñado, perfilado y matizado personajes femeninos ejerciendo de madres que se han caracterizado por presentar una variedad de mujeres, de experiencias y sentimientos respecto a la maternidad que conectan mejor con las mujeres de carne y hueso como en el caso de *Mujeres Desesperadas*. Así a través de una de sus protagonistas principales se deja traslucir una **vivencia de la maternidad difícil y frustrante.** Aparece un conflicto que es habitual especialmente para las madres de criaturas en edades tempranas, y es una cierta incompatibilidad entre la energía que hay que desplegar para recrear una feminidad que sea atractiva y sexual para su pareja y las necesidades de la crianza. Otra de las realidades que presenta la serie es el de las mujeres que han conocido el éxito profesional pero abandonan esta trayectoria por el cuidado de hijos e hijas, decisión que no es vivida con placidez, sino con altas dosis de frustración. En esta misma serie se presenta

[8] Flaquer, Almeda y Navarro: *Monoparentalidad e Infancia*, sobre datos del Censo 2001, Fundación La Caixa.

una vivencia de la maternidad extrema e inhabitual como lo es que una de las protagonistas, en momento dado, no puede ver a su hijo más que una vez al año.

Más difícil es encontrar personajes femeninos que no cumplan con los mandatos de género, que defiendan el ser seres para sí, que se enfaden, que pongan límites a los excesos de demandas pero que a la vez se los presente con personalidades centradas y estables, en situaciones económicas y laborales normalizadas, en hogares tradicionales. Así pues, aunque en *Mujeres Desesperadas* la negación de la maternidad como proyecto y el deseo de una vida dedicada a sí misma se presenta a través de otra de sus protagonistas principales, ésta es uno de los personajes femeninos sobre el que recaen de forma indirecta los estereotipos más negativos. El estigma de mujer-objeto, mujer-florero, su origen étnico latino, una posición económica y social asociada a las actividades ilícitas del esposo y un sentimiento indefinido de carencia que se va desarrollando a lo largo de la serie, no son cartas de presentación en positivo (Fernández, 2006).

5. LA ANTIGUA Y NUEVA DIVISIÓN DEL TRABAJO

La división sexual del trabajo constituye uno de los pilares básicos de las desigualdades de género, de forma que la denominada esfera productiva se asigna prioritariamente a los varones mediante el rol de "ganador de pan" y la esfera reproductiva a las mujeres asignándoles el rol de "ama de casa" y cuidadora. Esto coloca a las mujeres en una posición de dependencia económica del salario del cabeza de familia y significa menor libertad, menor poder y menor acceso a los derechos y recursos que van de la mano del empleo.
Sin embargo, también es cierto que en las últimas décadas las mujeres han protagonizado cambios sociales muy relevantes particularmente en lo demográfico, educativo y laboral de forma que este espacio de la vida pública, está en pleno proceso de transformación con la presencia continuada y creciente de mujeres en el mercado de trabajo.

En las series actuales, **el rol tradicional sin fisuras** asignado a las mujeres, es decir, el papel de "amas de casa" a tiempo completo, sigue siendo una imagen que representa a las mujeres y que recorre clases sociales y edades. "La señora o la hija de…" es una variante, en la que las mujeres no realizan directamente las tareas domésticas o de cuidados aunque sí son las que supervisan la organización de unos hogares pertenecientes a las clase medias altas o altas, donde el orden y la limpieza es tan permanentemente perfecto que parece carente de vida (Fernández, 2006). Es también habitual que una ruptura con este orden ideal, y un cierto relajo en la imagen del hogar se presente asociado a las clases bajas, a cierto tipo de familias como los hogares monoparentales (Red2red consultores, 2007), o a los espacios donde solo viven hombres.

Asimismo, el rol de ama de casa se presenta también asociado a mujeres de más edad, representantes de generaciones que fueron socializadas en este modelo (Red2red consultores, 2007), pero no únicamente, porque también se visibiliza entre mujeres más jóvenes o en la edad adulta (Fernández, 2006). En nuestro entorno, no parece que los datos confirmen la incidencia del rol de mujeres "amas de casa" entre las nuevas generaciones. Sus tasas de

actividad siguen creciendo los últimos años, y entre los 25 y 44 años son las más altas (entre un 86% y un 89%)[9] y donde la brecha con los hombres es menor.

Aunque la realidad confirme que este modelo en su versión tradicional ha variado, **aparecen nuevos rostros y formas que perpetúan la desigualdad entre mujeres y hombres**. El modelo económico actual necesita de la existencia de dos salarios en el hogar para poder mantener el nivel de consumo y endeudamiento que, hasta el momento, los núcleos familiares tenían. Pero **el salario de las mujeres sigue siendo un salario complementario del principal, cuyo proveedor es el hombre**. En unos casos, porque los empleos que mayoritariamente desempeñan las mujeres tienen menor valor social, se realizan en condiciones más precarias, con menores salarios, con mayores niveles de parcialidad, con menor presencia en los puestos más altos de la jerarquía ocupacional (segregación vertical), por lo que aún empleadas, en ocasiones, ni garantiza la autonomía económica. **El concepto de ayuda nos sirve tanto para definir la subsidiaridad del empleo de las mujeres con respecto al de los hombres, como la dedicación de los hombres al trabajo doméstico y de cuidados**, "ayuda" que es prestada siempre y cuando no entre en conflicto con sus responsabilidades laborales.

Reflejo de esta realidad, y con excepción de las denominadas series profesionales, es la escasa centralidad de los empleos de los y las protagonistas, pero especialmente de las mujeres, sobre todo en algunas series de corte costumbrista, en las familiares y podríamos añadir que también entre las marcan nuevas tendencias: ciencia ficción, futuristas, fantásticas y de los mundos extraordinarios. En unos casos, en algún momento de la serie se menciona que las mujeres tienen alguna ocupación pero no se sabe exactamente a qué se dedican, casi nunca es visibilizado ese espacio laboral o el desempeño de la profesión, incluso a veces con connotaciones de poca profesionalidad (Folgueras, 2011; Red2red consultores, 2007). En otros, el guión y el hilo argumental se desarrolla más allá de la vida real, del desempeño de empleos, incluso de los hogares y de la vida cotidiana.

Esta nueva división sexual del trabajo es una cuestión sobre la que no se dialoga, no aparece en el discurso como tal, no se visibiliza, pero sí se naturaliza, siendo también más habitual que, aunque las mujeres tengan una ocupación, se refleje una mayor dependencia económica hacia los hombres. La aparición en las series de hombres en trabajos domésticos y de cuidados se valora como muy escasa y cuando se hace, sobre todo en las comedias de situación, es un recurso habitual utilizarlo para ridiculizar las situaciones que provocan los hombres en su desempeño.

La asignación de la función de cuidadoras - "seres para otros"- para las mujeres es tan determinante que también se reproduce en la esfera productiva y es una cuestión que refleja una parte importante de las series televisivas actuales. En el caso de los hombres, "el ser para sí" les aleja de oficios y profesiones donde prima el cuidado y la relación con las personas y les acerca a profesiones que tienen más que ver con el funcionamiento de las cosas. Así el mercado de trabajo sigue atravesado por la **segregación horizontal** de los géneros y tiene su reflejo en empleos y profesiones que desempeñan mujeres y hombres. Ellas, maestras, enfermeras, trabajadoras sociales, camareras, dependientas, secretarias, cocineras, cuidadoras y trabajadoras domésticas. Los hombres de las clases sociales más bajas se presentan asociados a los oficios manuales tales como construcción, automoción, electricidad, en profesiones de mantenimiento, transporte y es en las series que se ubican en ambientes populares y de clase baja (*Aquí no hay quién viva, La que se avecina),* que se observa esta segregación horizontal con más fuerza. (Red2red consultores, 2007).

[9] Instituto Nacional de Estadística (INE). Encuesta de Población Activa, datos correspondientes al año 2011 (media anual) para el conjunto del Estado.

Reflejo de la alta formación conseguida y de su deseo de permanecer en el mercado con un empleo remunerado, y en aras de mantener un proyecto de vida autónomo e independiente económicamente, **las mujeres** se van visibilizando en su función de **técnicas y especialistas en las más variadas profesiones**. Es en el empleo de calidad donde se están produciendo más rupturas con el rol tradicional y en el nivel familiar. Estaría representado por los denominados hogares de doble carrera, con ambos miembros adultos en empleos cualificados y una mayor igualdad salarial y de estatus. Reflejo de esta realidad, la ficción televisiva más actual (las series profesionales) lleva ya décadas presentando mujeres modernas asentadas en el espacio público a través de sus empleos, no dependientes económicamente de sus parejas varones, habitualmente presentadas como buenas profesionales en funciones que han sido ejercidas típicamente por hombres (policías, médicas, forenses, juezas, abogadas, investigadoras, periodistas) y con atributos de fuerza, realismo, seguridad e independencia. Eso sí, habitualmente más preocupadas que los hombres de los asuntos personales y familiares y también más cuestionadas por ellos (*Anatomía de Grey, C.S.I.* en sus distintas versiones de Las Vegas, Miami, Nueva York, *NCSI-Los Ángeles, El mentalista, Bones, Mentes Criminales, Los hombres de Paco…)*.
El rol de madre a la par que el de mujer profesional tiene cada vez más representación en los relatos audiovisuales, pero la **conciliación de la vida profesional y familiar** al igual que en la vida real, **parece ser una cuestión que compete y sobre la que conversan sobre todo mujeres**. En las denominadas series profesionales (*Anatomía de Grey, Hospital Central, C.S.I., NCSI-Los Ángeles*…) son sobre todo las mujeres las que abordan entre ellas temas de su vida familiar o privada, cuestiones relacionadas con las necesidades de compatibilizar cuidados de criaturas con sus empleos, todo ello casi siempre ubicado en los espacios laborales (Galán, 2007; Menéndez, 2006; Fernández, 2006). Los espacios o recursos a través de los que resuelven esta necesidad se aproximan a la realidad: guarderías, escuelas y familiares. Otros temas que aparecen alrededor de la crianza son enfermedades, gastos, problemas con cuidadoras, colegios, guarderías (Red2red consultores, 2007). Por otro lado, no es raro que la ficción televisiva nos presente mujeres insertas en el mercado laboral en empleos que sean compatibles con sus responsabilidades en el ámbito doméstico, la denominada **doble presencia y doble jornada**, dos esferas que están en íntima relación para las mujeres. Así es más fácil que ellas tengan algún tipo de actividad artística o profesional que realizan de forma independiente en el domicilio (*freelance*).

Tampoco nos extraña encontrar que **las posibilidades de promoción laboral en los personajes femeninos se vean frenadas por los deberes familiares**, historias femeninas que nos muestran itinerarios discontinuos de entrada y salida del mercado o incluso el abandono definitivo del empleo, realidades que en absoluto aparecen asociadas a la inserción laboral de los hombres. Así pues en las series en las que las mujeres ejercen junto a los hombres similares profesiones, ellos son los que habitualmente ostentan los rangos superiores en la jerarquía ocupacional (comandantes de avión o capitanes de barco, jefes de hospitales, o de comisarías, empresarios…) como en *Los misterios de Laura, Mi querido Klikowsky, El Barco.* Coexistiendo con ello se encuentran **rupturas de género, ya que en las series de última generación cada vez más emergen personajes femeninos en puestos de poder y autoridad** *(Wallander, Erase una vez).*

Otra nueva tendencia que representa a mujeres ocupando un lugar central en espacios anteriormente masculinos como la política y la policía (en *Veep* de la HBO en los EE.UU)., sigue al alza. Además, las mujeres se convierten en modelos en entornos más comunes. En Dinamarca, Rita, una profesora que crea controversia debido a sus maneras y métodos poco ortodoxos de educación. (Eurodata Tv. Worldwide, *Las tendencias internacionales de TV*, 5/06/2012).

Las rupturas y emergencias, las mayores similitudes y acercamientos inter géneros se dan sobre todo entre las personas de nivel cultural y formativo más alto. En las cualificaciones inferiores (formaciones profesionales) la segregación ocupacional por géneros en mucho mayor que en los puestos técnicos y profesionales de cualificación superior. Los estereotipos de género resisten más en la base que en la cúspide (Lipovetsky, 2002).

En el actual contexto social de crisis, la realidad se está modificando a tal velocidad que la elaboración de guiones o historias que la reflejen, al menos en los productos de ficción televisivos, queda lejos. Para entretener, quizá sea mejor recurrir a los guiones históricos o de época, humorísticos o incluso a las producciones más actuales que marcan las nuevas tendencias en las que se mezcla lo fantástico, futurista, onírico, apocalíptico, de terror… que a temas que se acerquen a una realidad económica, social y política en franca crisis.

Los cambios que se están produciendo en el tradicional reparto de roles entre las parejas, la búsqueda prioritaria de jornadas completas por parte de las mujeres e incluso la vuelta al mercado de aquellas que habían salido de él y eran "amas de casa" a tiempo completo, está teniendo mucho que ver con el desempleo del "ganador de pan" de la familia junto con el nivel de consumo y sobre todo, de endeudamiento de las familias. Si los hombres están haciendo trayectorias laborales discontinuas está siendo resultado de los vaivenes del propio mercado, no por responsabilidades en el ámbito privado. Si los hombres parados son los que más tiempo dedican al trabajo doméstico y de cuidados resulta ser una situación transitoria y desigual con respecto a las mujeres en su misma condición, que en la práctica se convierten en amas de casa. En la ficción televisiva, **las mujeres se presentan en mayor medida como paradas o en trabajos de escasa cualificación**, lo que por otro lado se sigue correspondiendo con la realidad (Red2red consultores, 2007). La tasa de paro de las mujeres en el año 2011 para el conjunto del estado fue de 22,2% y la de los hombres del 21,2% y el 9,2% de los hombres ocupados lo hacían en los puestos menos cualificados mientras que eran un 18,2% de las mujeres ocupadas quienes lo hacían en los empleos menos valorados en la escala profesional.

Los **escenarios domésticos son los prioritarios y el segundo en importancia es el laboral**. Excepto en las series que se desarrollan en hospitales, comisarias, centros de investigación o en la propia calle, y en las que hombres y mujeres son presentados a la par en estos escenarios, la ubicación de las mujeres ocupadas es frecuente en empleos típicamente femeninos (hostelería, servicio doméstico, enseñanza, trabajo administrativo, azafatas). Menos frecuentemente, pero casi siempre asociado con mujeres, se presentan personajes femeninos que realizan actividades remuneradas relacionadas con el cuerpo tales como modelos, bailarinas y streapers, actrices porno (Red2red consultores, 2007).

Más allá de los productos contextualizados en épocas pasadas, en las series ubicadas en la actualidad -particularmente las de tipo familiar y costumbrista-, se siguen representando con relativa asiduidad a los hombres como "ganadores de pan" o proveedores principales de las familias. Además de los hombres que desarrollan sus profesiones a la par y junto con su compañeras mujeres, hay un modelo de hombre "fracasado" que también tiene relevancia en este tipo de series, que no tiene una ocupación clara, que se busca la vida con "chapuzas" o sobrevive de las mujeres que tiene en el entorno (hermanas, madres, parejas).

Respecto a la **representación de los hombres en tareas domésticas y de cuidados**, ésta sigue siendo muy excepcional (*Los protegidos, Medium*). **Podemos decir que las mujeres han ganado en matices en sus representaciones mientras que la de los hombres sigue siendo más limitada y monocolor.** Entre las nuevas formas de paternidad, es verdad que emerge una figura paternal que decide, ama y cuida a sus criaturas, pero no podemos hablar todavía de

padres igualitarios, es más un padre-ayuda y padre participante más que padre compartiendo y responsabilizándose en la misma medida que las mujeres (Bonino, 2002).

Son minoría las series que presentan un intercambio de roles entre la pareja de tal modo que sea el hombre el que habitualmente o por las exigencias laborales de ella se ocupe de las criaturas compaginando su actividad profesional a la par que la de padre y esposo cariñoso y amable (*Medium*). Utilizar la emergencia de nuevos roles en hombres y mujeres y en concreto la de padre cuidador de su prole es un recurso que se observa en alguna de las comedias de situación actuales, utilizando la clave de humor para convertirlo en un imposible para el padre ante lo que la madre acaba cediendo o el desenlace es la ruptura de la pareja (*Mi querido Klikowsky*). Lo cierto es que en la realidad este constituye uno de los temas más resistentes al cambio. En el año 2011, en la C.A.V., el 15,7% de los cuidados diarios realizados en los hogares a menores de 15 años fuera del horario de trabajo se realizaron en solitario por la madre, frente a un escaso 1,6% de padres, desigualdad patente que indica una importante incidencia del tradicional rol de cuidadora asignado a las mujeres, y lo incipiente la emergencia de nuevos roles.

6. EL CONTROL DE LOS CUERPOS Y LA SEXUALIDAD

La representación de los cuerpos y el canon de belleza que coloniza la ficción audiovisual y también la televisiva, resulta ser de lo más uniforme, un estándar irreal, inalcanzable y altamente estereotipado. Sus protagonistas principales son mujeres bellas, atractivas, guapas y relativamente jóvenes, aunque de forma creciente los modelos masculinos también tienen estas características. Curiosamente, el mito del cuerpo esbelto y delgado es un modelo cada vez más lejos de la realidad en las sociedades occidentales donde el sobrepeso y la obesidad aumentan rápidamente.

Frente al modelo estético de mujeres guapas pero aburridas y con pocas luces, ha sido frecuente la utilización de mujeres chispeantes e interesantes. Cada vez menos utilizado, toda vez que las bellas, guapas y delgadas han colonizado las imágenes de las mujeres, ya sean presentadas como aburridas o inteligentes, atrevidas o pacatas, dependientes y sumisas o activas e independientes. **La belleza se ha convertido en prescripción de obligado cumplimiento en las mujeres.**

La representación de modelos de mujeres y hombres bellos y atractivos se ha estudiado también en función de la clase social y de la etnia. Así, las mujeres y los hombres que ocupan rangos superiores se presentan más hermosas que las que están en escalafones inferiores y lo mismo si pensamos en mujeres blancas frente a mujeres afroamericanas o chicanas (Flores y Sánchez, 2008). Las mujeres de clases bajas tienen más probabilidades de ser, por ejemplo, feas y/o gordas, o con apariencias menos cuidadas, salvo que se trate de un personaje femenino que simbolice el modelo de Cenicienta y vaya a ser salvada y rescatada por el Príncipe azul.

Las series van por delante del cine en la **exposición y tratamiento de algunos temas**. Series como *Sexo en Nuevo York* se han acercado a temas que tienen que ver con el cuerpo de "carne, sangre y huesos" de las mujeres y quizá parte de su éxito estribe en su **acercamiento a las experiencias de las mujeres de verdad, o a que las mujeres reales se hayan visto retratadas con sus dificultades y ansiedades**. La presentación de anorexia y la bulimia como

problemas, la visibilización y el retrato de las exigencias para mantener el canon estético y sexual que se espera de las mujeres deseables (depilación, cosmética, maquillaje, ropa, peinado, ejercicio, deporte y dietas ligadas a lo estético) junto con un cierto cuestionamiento de tan naturalizadas esclavitudes y servidumbres ha provocado la complicidad de las telespectadoras (Menéndez, 2006).

La lucha contra los cuerpos de las mujeres y las huellas que en ellos deja el paso del tiempo, se ha visto reflejada en algunas series de corte médico especializadas en la cirugía estética que no han tenido demasiada audiencia en nuestro país (*Nip/Tuck*). En esta serie se mostraba lo extendido y normalizado de la cirugía estética como resultado de la naturalización de la belleza como imperativo obligatorio para las mujeres. Los cuerpos femeninos son tratados como meros instrumentos al servicio de esta normatividad asfixiante, sin ningún tipo de cuestionamiento.

Otro de los grandes tabúes es el de la visibilidad de todo lo que tiene que ver con el cuerpo y sus necesidades orgánicas o sus productos (asepsia respecto a olores, sudor, orina, excrementos,…) y muy particularmente de los cuerpos femeninos. Podría verse a un hombre sentado en la taza del W.C. o eructando pero nunca, a una mujer.

En la representación de los cuerpos, la edad es una variable crucial. A medida que aumenta, va desapareciendo la exposición de los cuerpos y la invisibilización de los cuerpos desnudos es común a hombres y mujeres, pero especialmente tabú, en el caso de las mujeres. Lo mismo sucede respecto a las tramas en torno al amor romántico, la sensualidad, el deseo. Las mujeres más mayores no tienen sexualidad, no hay alusiones a la posibilidad de vivir un romance, una aventura, y si las hay, es ridiculizando tal posibilidad; las alusiones al cuerpo se centran en disfunciones y enfermedades y desaparece como fuente y sede de placer.

> "[…] tenemos unos cuerpos ancianos ignorados, cuerpos maduros que han de cambiar para rejuvenecer y unos cuerpos jóvenes poco realistas que son casualmente los más expuestos…" (Folgueras, 2011).

A los hombres no se les exige este estándar estético, los modelos son más variados, no hay un rechazo a las imperfecciones estéticas o a la edad avanzada como en el caso de las mujeres. Si bien es cierto que el modelo hombre-objeto, cada vez más, va ganando terreno.

Con respecto a la **orientación sexual**, el modelo predominante es el heterosexual aunque las representaciones de personas con otras opciones sexuales (homosexuales y bisexuales) van en aumento compensando la invisibilidad anterior y proporcionando diversidad al relato y a la serie. Según un reciente informe realizado por la asociación GLAAD (Alianza de Gays y Lesbianas contra la Difamación), el número de personajes homosexuales en las ficciones estadounidenses se ha duplicado respecto a pasadas temporadas[10].

Cuando se presentan otras opciones sexuales como las de gays y lesbianas, la realidad gay gozará de una mayor visibilidad, aunque se siga abusando de retratos simplificadores y estereotipados. Sobre las mujeres lesbianas hay menor representación y la imagen de una "bollera" agresiva y masculina que odia a los hombres y que, incluso es presentada con rasgos de peligrosidad, maldad y deshonestidad como señala Folgueras (2011) en el análisis de *La que*

[10] Se calcula que alrededor de 40 personajes que representan a lesbianas, gays, bisexuales y transexuales hacen su aparición regularmente en los guiones que se exhiben en la televisión por cable en la nueva temporada 2009-2010. La asociación considera que esto ayudará a los norteamericanos a "aceptar y comprender" más al colectivo de gays y lesbianas.

se avecina, no responde a la mayoría de representaciones de mujeres en relaciones lésbicas con imágenes ampliamente feminizadas. Es más, parece que tiene prioridad la adscripción a los cánones de belleza y moda que rigen para la representación de las mujeres heterosexuales (*Siete vidas, Los hombres de Paco, Anatomía de Grey, Física y Química, Al salir de clase, Hospital Central*).

Desde el modelo heterosexual, la vivencia de la sexualidad femenina ha sido construida desde la mirada patriarcal en torno al eterno oscilante binarismo de la virgen y la puta. Se podría pensar que todo esto está más que superado, pero si encontramos cambios, también continuidades. Para la sociedad española de sólo medio siglo atrás, la mujer pura e inocente tenía en la virginidad su icono representativo, pero también es una realidad que esto se ha visto modificado en las últimas décadas. La secularización de la sociedad en su conjunto, la extensión y uso de los medios anticonceptivos, el inicio más precoz y la normalización de las relaciones sexuales en los y las jóvenes, hace que la identificación de virginidad y decencia haya quedado obsoleta. Según los datos de la última encuesta nacional sobre salud sexual realizada en el año 2009[11] en el Estado el 92% de los chicos y el 90% de las chicas menores de 26 años ya habían tenido algún tipo de relación sexual y a los 18 años más de la mitad de las chicas y el 70% de los chicos.

Es más, en esta sociedad hipersexualizada resulta extraño si a una determinada edad no se han tenido relaciones sexuales (especialmente en el caso de los hombres), pudiéndose convertir este hecho en un motivo de vergüenza y mofa. De hecho, la utilización de personajes con estas características en la ficción televisiva, se presenta asociado a una imagen pacata, atrasada, tradicional. **La representación de mujeres como sujetos que reivindican el derecho a una sexualidad abierta y al placer sexual, va ganando terreno. Eso sí, asociado positivamente a que vaya acompañado de un interés sentimental y romántico en una relación estable** (Medina y Rodrigo, 2009). Frente a ello, los varones, a los que se les atribuye más la pasión erótico-sexual, hasta que no se casan, tienen vía abierta para coleccionar conquistas sexuales (Medina y Rodrigo, 2009). La promiscuidad femenina no es aceptada de la misma manera y o bien de alguna forma reciben su castigo, como en *Sexo en Nueva York,* donde a la protagonista con relaciones más abiertas se le presenta una enfermedad como el cáncer, o son las mujeres a las que se presenta con los atributos más negativos como en *Mujeres Desesperadas* (Menéndez, 2006; Fernández, M.2006). Por otro lado, habría que preguntarse si las mayores posibilidades de mantener más y más variadas relaciones sexuales, ha ido de la mano de un aumento de la cuota de placer y de empoderamiento para las mujeres o si predomina una sexualidad eminentemente coital y construida desde los deseos sexuales varoniles, además de una mayor exposición y por tanto, de un mayor riesgo de sufrir agresiones sexuales y maltrato.

Profesiones en las que el cuerpo y la sexualidad de las mujeres son piezas clave es un recurso al que se ha recurrido en no pocas ocasiones en las tramas de ficción. La profesión de modelo ha sido utilizada para representar a mujeres hermosas y espectaculares pero también con un cierto talante desvalorizador respecto a otras cualidades y aptitudes profesionales más allá del cuerpo y de la apariencia física. En otras, el recurso es aludir a un pasado que tiene que ver con el imaginario de la puta (mujeres que han sido strippers, actrices porno) pero que en la actualidad tienen otras ocupaciones (cuidadora de criaturas, camarera) y sobre todo aspiran al matrimonio y una relación estable y romántica con un hombre (*Ana y los siete, Mi querido Klikowsky*) (Red2red consultores, 2007).

[11] Ministerio de Sanidad y Política Social, Encuesta Nacional sobre Salud Sexual (ENSS), 2009.

Respecto al protagonismo en las relaciones amorosas, habitualmente son ellos los que seducen y ellas las que se dejan seducir, aunque hay quién afirma que en la vida real esto está cambiando y va ganando terreno una cierta igualdad en la seducción. Quizá se esté produciendo una debilitación de los estereotipos y un cierto acercamiento de los roles de género respecto a la acometida amorosa, a la seducción (Lipovetsky, 2002).

Por último, y con respecto a la **violencia de género contra las mujeres**, en los últimos años y debido a las políticas de igualdad y en concreto a las leyes y medidas implantadas en torno a este tipo de violencia, se detecta un cuidado especial en lo relativo a las imágenes que se presentan respecto a ella: la violación, el acoso, u otro tipo de agresión sexual, los malos tratos físicos sufridos por las mujeres de manos de sus parejas, ex parejas, o el asesinato. El cambio se observa tanto en el tratamiento de los temas como punibles y objeto de denuncia contra los agresores (especialmente en las series médicas, investigación criminal, policiales), como en la desaparición de escenas de naturalización o banalización de este tipo de violencia hacia las mujeres. Como en la realidad misma, mayor dificultad entraña la desaparición del maltrato psicológico y las microviolencias.

7. MODELOS, ACTITUDES Y ATRIBUTOS ESTEREOTIPADOS[12]

Aunque el género social (lo masculino y lo femenino) en la realidad se presenta como un *continuum* más que como dos extremos opuestos, la construcción social de género a través de binomios y polaridades es la base de cualquier proceso de estereotipación. Así se definirán los atributos y cualidades que mujeres y hombres tendrán que adoptar en función de los roles y modelos asignados a unas y otros.

Alrededor de la doble moral sexual definida sólo para las mujeres, el patriarcado construirá el modelo de la pura e inocente frente a la puta; el ser angelical frente al demoníaco; la que conduce a los hombres a la redención o la perdición. A los hombres se les aplicará distinto rasero y su construcción social como género oscilará más alrededor del poder, de la heroicidad y la valentía, de la inteligencia y el éxito, de la responsabilidad del sustento del grupo. En ausencia de estas características positivas tendríamos al antihéroe, cobarde, irresponsable y perdedor. Ellas serán las heroínas de lo cotidiano y familiar (Castejón, 2011), y como atributos socialmente asignados, podrán ser sensibles, cariñosas, tiernas, débiles, emotivas, atentas, generosas y también pasivas, frívolas, superficiales, manipuladoras, inseguras, dudosas, desorientadas, dolidas, decepcionadas, preocupadas, resentidas.

La virilidad hegemónica se caracteriza por presentar hombres que rechazan lo femenino y sienten la necesidad de diferenciarse, contenidos emocionalmente, responsables, constantes, activos, eficientes y con profesionalidad, competitivos, racionales, fuertes, seguros, egoístas, predispuestos al sexo, agresivos, dinámicos, amantes del riesgo, estables, críticos, autoritarios, severos, confidentes y sinceros. La masculinidad hegemónica también se presenta asociada al uso de la violencia, la lucha, el enfrentamiento físico directo. En las series policiales y de

[12] Estereotipo se entendería como una imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o por la sociedad en su conjunto respecto a otro grupo o colectivo que toma la forma de foto fija y se queda rígidamente establecida. Son elementos que están en circulación y se toman prestados cuya función es la reproducción y la extensión de ideas. Las frases hechas son muchas veces estereotipos. Los estereotipos no siempre son negativos también existen estereotipos positivos. Lo negativo de los estereotipos es su cuasi inmutabilidad y las dificultades para el cambio.

investigación criminal los hombres, como en la vida misma, son los sujetos del delito. También ellos sufren la presión social para cumplir con el papel asignado, los mandatos de género: sentido del deber, del honor y necesidad de proveer para la supervivencia.

Entre los **modelos tradicionales** asignados a las mujeres, el **"ángel del hogar"** persiste en el imaginario de muchos hombres como deseable, aunque para las generaciones jóvenes no constituya un modelo prestigioso. Como ya señalaba Betty Friedan, una de las pioneras del feminismo norteamericano de los años 60 en "La mística de la feminidad":

> "[…] las mujeres perfectas son delgadas, bellas, sonrientes, amas de casa, amantes dispuestas, buenas madres, cocineras y vecinas atentas"

Las perfectas amas de casa siguen teniendo fuerza en la ficción televisiva de éxito y coexisten con imágenes de mujeres más modernas. Reinas de hogares permanentemente impolutos, a veces presentadas como obsesionadas por la limpieza, como compulsivas compradoras, dedicadas a obras de caridad o refugiadas en la beatería. Un modelo, habitualmente asociado a mujeres blancas y esbeltas, con un nivel de ingresos familiar alto, de clases medias-altas o altas (Fernández, 2006). Su contraparte es el hombre proveedor, aunque en muchas de las series donde se presentan estos modelos tradicionales los empleos no son ejes centrales de las series sino las relaciones familiares, vecinales y de amistad (*Mujeres Desesperadas*).

Otro modelo femenino que tiene menos que ver con la representación de un rol y más con la conformación de la personalidad del personaje, es el de **"La Bella Durmiente" o "Cenicienta" con rasgos de pasividad, debilidad, necesidad de ser salvada,** sumisión, servicio, muy unido a la existencia del "príncipe azul"(Red2red consultores, 2007). La necesidad de ser salvada está muy en relación al papel de víctima, al modelo de mujer-niña, con rasgos de infantilidad, alguien con quien no se comparten responsabilidades o que es incapaz de protegerse. **Frente a ello habrá que crear héroes salvadores**, papeles que en la ficción hacen los policías, médicos, guerreros, amantes o maridos.

Por otro lado, **el servicio y la autoinculpación como actitudes muy femeninas** son presentadas con frecuencia en la ficción televisiva en consonancia con la construcción genérica de las mujeres como seres para otros, con una menor autoestima, con el sentimiento de que no se tiene un sitio en el mundo y de que carecen de espacio propio, de ahí "el estar pidiendo perdón por todo". La mayor apropiación masculina de los espacios y lugares tiene su reflejo en la ficción seriada y será un tema de interés para nuestro análisis.

Otro modelo tradicional en la ficción audiovisual es el de **la mujer objeto** o la mujer sexualizada en extremo y presentada como objeto del deseo sexual masculino. Se sigue utilizando en la ficción televisiva, pero cada vez menos, habitualmente asociada al ejercicio de la prostitución y más como recurso para desacreditar a los personajes masculinos como machistas (Sánchez, Fernández, Gil, Segado, 2010).

El modelo de **mujer fatal, independiente, hermosa y sexual** es acompañado de un aura de negatividad, porque sobre todo desea riqueza y frecuentemente se presenta como una mujer promiscua, atribuciones que asignadas a un hombre no tienen la misma consideración. Variantes de la "femme fatale" son las "viudas negras", las mujeres "torre de marfil" o las mujeres misteriosas y enigmáticas, que en todo caso son una amenaza para el patriarcado. Tampoco es extraño encontrar una asociación de ambición y alta autoestima en mujeres que se valora de forma negativa (Red2red consultores, 2007).

Con rasgos aún más negativos aparecen las mujeres que simbólicamente son representadas como **brujas, arpías,** madrastras, mujeres con algún tipo de poder dirigido al beneficio propio pero que produce daño en los demás y que pueden recurrir a la violencia para conseguir sus fines. Habitualmente la ficción carga las tintas sobre estos rasgos de malevolencia femenina de forma que no queda resquicio alguno para la identificación del público con estos personajes odiosos y sin sentimientos. En los productos más actuales (*Erase una vez*) se combinan mecanismos de compensación, como por ejemplo la representación de mujeres en puestos de responsabilidad y poder, junto con discursos que pudiendo ser fuente de empoderamiento para las mujeres, puestos en boca de los personajes femeninos connotados negativamente, resultan ser mensajes cruzados y confusos.

Desde el imaginario y el mundo de lo simbólico, **la mujer-madre-cuidadora**, más allá de que haya pasado por la maternidad biológica y que incluye la abnegada, sufridora sin límites, son representaciones femeninas tradicionales de la ficción. Considerado el "espacio de poder" por excelencia de las mujeres, es un falso poder que atrapa a quien lo detenta, pero que habitualmente se representa como modelo positivo y a emular. Muy de la mano del anterior, pervive también, el mito de la mujer redentora, con capacidad de mejorar al hombre a partir de su amor, que se sigue presentando en las series, aunque sea una falacia y a la vista esté los daños que produce. El alargamiento de situaciones de violencia de género sufridas por las mujeres en parte tienen su fundamento en la creencia de que *"yo le voy a hacer cambiar*" (Medina y Rodrigo, 2009). Por último, uno de los modelos negativos asociados a la maternidad que presenta la ficción es el de la madre represora, abusiva, que no deja crecer y desarrollarse psicológicamente a sus vástagos.

Entre los **nuevos modelos** que significan cambios en las imágenes y representaciones de las mujeres, y a partir del análisis de algunas de las series actuales de mayor audiencia en el Estado, se constata que las mujeres aparecen más veces caracterizadas como inteligentes y con iniciativa que como estúpidas y pasivas (Sánchez, Fernández, Gil, Segado, 2010), con lo que se vislumbra que se está produciendo una ruptura con los estereotipos negativos. Y es que un modelo que va ganando terreno en la ficción televisiva de los últimos años, es **el de mujeres marcado por el signo de su profesionalidad**, normalmente con connotaciones positivas, ya que las mujeres son presentadas como buenas profesionales, **fuertes, realistas, independientes, decididas y seguras**. En las profesiones en las que empiezan a competir con los hombres, o **cuando se encuentran en puestos de poder, suelen pagar un precio más alto que los hombres ya que se sienten con necesidad de demostrar doblemente su capacidad y valía**.

Otra de las imágenes relativamente actual de la ficción audiovisual (cine, televisión, videojuegos…) es la de personajes femeninos presentados con actitudes y atributos similares a los típicamente masculinos o que perpetúan el modelo de comportamiento masculino: activas, con fuertes personalidades, competitivas profesionalmente, agresivas, sin intereses sentimentales o si los tienen son más bien sexuales, con atuendos neutros o de corte masculino y ahí podrían encuadrarse las súper heroínas, las guerreras, las mujeres de negocios, las ejecutivas, las políticas, algunas profesionales. El tratamiento de estos personajes no se hace con el mismo rasero que si se tratara de hombres, ya que es muy habitual que la imagen resultante sea de mujeres frías, distantes y hasta discapacitadas emocionalmente (Fernández, 2006).

Respecto al **amor romántico y sus mitos**, en el imaginario de las mujeres está grabado muy profundamente **el mito de la media naranja**. **La búsqueda** del príncipe azul, **del héroe, como fin primordial que da sentido a la vida** y a la necesidad humana de completud. Una vez encontrado, surge inmediatamente el miedo a perderlo, luego hay que urdir todas las

estrategias posibles de retención: sacrificio, abnegación, renuncia. **Este es uno de los temas que junto con el de las imágenes corporales femeninas menos ha cambiado**. Mujeres independientes, activas, resolutivas, se rinden ante el mito del amor romántico, con el matrimonio y la formación de una familia tradicional como final feliz de la que no se sabe la continuación (Menéndez, 2006).

Aunque a la hora de elaborar guiones para una serie de televisión es más fácil recurrir y por tanto reforzar los conflictos y la batalla entre los sexos (Belmonte y Guillamón, 2008), existen otros productos emergentes, aunque minoritarios, que apuestan por presentar **nuevos y más igualitarios modelos de parejas**. Un modelo denominado **"romanticismo actualizado**", donde existe la necesidad conjunta de crear un "equipo emocional", donde tenga cabida el compromiso y a la vez la realización profesional, donde se valore la intimidad, la confianza en el otro/a, y la aceptación de la dependencia mutua (Medina y Rodrigo, 2009).

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 (Medina y Rodrigo, 2009).

En la ficción televisiva sobresalen fundamentalmente los siguientes **modelos masculinos**. El hombre "infalible", que es atractivo, inteligente, seguro, buen profesional, con éxito social; "el perdedor", poco atractivo, sin poder o éxito social o profesional, inmaduro, vago, inseguro, a veces presentado con menos estatus profesional que sus parejas y con actitudes más machistas que los otros modelos masculinos. El machista extremo también da juego en las series de humor, aunque su imagen sea para desacreditarlo (Sánchez, Fernández, Gil, Segado, 2010). El hombre sensible sería un modelo emergente aunque minoritario, un hombre que desea poseer algunos de los rasgos de la feminidad acompañados de un físico de rasgos suaves y de ciertas dosis de sensibilidad, reflexión, romanticismo y capacidad de expresión de sentimientos (*Medium*).

En el análisis de determinadas series (*La que se avecina, Los Serrano*) se señala que en conjunto se presenta una imagen más positiva de las mujeres que de los hombres. En un caso, ciertos personajes femeninos principales, aparecen con atribuciones de equilibrio, realismo y fuerza y se presentan junto a personalidades masculinas débiles, desequilibradas, dependientes de adicciones, fracasados sociales, lo que aún realza más los personajes femeninos (Folgueras, 2011). En el otro, mujeres con mayor cualificación profesional y con mayor estabilidad y fuerza que sus parejas.

> "Mujeres sensibles, más maduras emocionalmente y complejas frente a hombres rudos y simples" (Medina y Rodrigo, 2009).

En los personajes femeninos aparecen actitudes estereotipadas vinculadas a la **rivalidad y competencia** con más frecuencia que la representación de mujeres hermanadas, unidas y cómplices. La competición habitualmente se presenta por el amor de los hombres con lo que implica esta competencia: ser más atractiva, más guapa, mejor ama de casa, y también respecto al ejercicio de la maternidad. Sin embargo, hay series que rompen con los estereotipos tradicionales y reflejan también la solidaridad entre amigas apoyando las necesidades de las mujeres o fortaleciendo la autoestima en los momentos bajos (Menéndez, 2006). Parece que tiene que ver con o desde qué mirada se construye la ficción: cuando las mujeres son las directoras se muestran en mayor número relaciones positivas y de amistad entre mujeres que cuando lo hacen los hombres, primando estos últimos las relaciones de positivas entre varones (Arranz, Roquero, Aguilar, Pardo, Rilova y Álvarez, 2007). No obstante,

la solidaridad y camaradería masculina se topa con un tabú fuertemente arraigado en la construcción social de la masculinidad hegemónica: la mayor dificultad de los hombres para mostrar o manifestar afectividad ya que puede ser indicio de posible homosexualidad, mientras que esta expresión de afectividad femenina como parte de la amistad está mucho más integrada y naturalizada.

III) REPRESENTACIONES DE GÉNERO EN LAS SERIES ACTUALES

Una vez analizado el papel socializador de la ficción televisiva en el punto anterior, es importante caracterizarla con el fin de enmarcar los diferentes niveles de análisis del trabajo.

Las series televisivas son uno de los productos de mayor éxito y audiencia en la sociedad actual.
Dentro de las mismas existen diferentes **tipologías** dentro de las que, destacamos principalmente cuatro: aquellas de tipo **costumbrista** que giran alrededor de la vida cotidiana, las relaciones familiares, de pareja, de amistades o vecinales y que en esta investigación representa *Mi querido Klikowky*. Las denominadas **series profesionales** cuyo argumento descansa sobre el desempeño profesional y están ubicadas en espacios laborales, entre las que destacan, las series médicas o series de investigación; dentro de las cuales, en este trabajo, se encuentra *Los misterios de Laura*. Las **series futuristas o de ciencia ficción** en las que se mezcla realidad con escenarios apocalípticos, de terror o fantásticos, recogida en *El Barco*. Y por último **las series de época o históricas** en las que los acontecimientos políticos y sociales pasados son su esencia, y cuya presencia se encarna con *14 de abril. La república*.

Además de la tipología serial es interesante conocer cuales son los factores que influyen en el "cómo", en la forma en que tiene lugar la creación y puesta en marcha **de la ficción televisiva actual**, marcada por **las audiencias, los números y que las cuentas salgan**; la **inmediatez** de las mismas y la construcción de sus guiones y rodajes, en muchos casos, de una semana para otra; y **la utilización de estereotipos que facilitan la comprensión de los mensajes y la identificación con las/os personajes**. Por lo que, pese a que existen productos novedosos, actuales, comprometidos y críticos, suelen estar fuera del prime time y no tienen el impacto de aquellos con mayor audiencia que suelen recoger otras características como más tarde podrá verse en el análisis de las series.

En relación con la representación de género es necesario atender a diversas variables que caracterizan los personajes a **las/os protagonistas de las series**.

En las series **la presencia de mujeres y hombres cada vez es más equilibrada**, pese a esta igualdad cuantitativa las **desigualdades** se observan en el análisis cualitativo, principalmente en relación a la **autoridad, el poder o la agencia**, mayor en ellos y menor en ellas. Más preocupadas por los cuidados, las relaciones familiares o el amor.

Existe además **una sobrerrepresentación de personajes de piel blanca, perteneciente a las clases medias o medias altas**, fundamentalmente mujeres. En las/os que además **la edad joven adulta** coloniza el abanico generacional, lo mismo que la opción **heterosexual, el matrimonio y la maternidad** como indiscutible y **mejores modelos de vida**.

La división sexual del trabajo, tanto la antigua como la nueva están presentes en las series pese a los cambios relevantes que se han dado en las últimas décadas en la sociedad y aparece **naturalizada**. Los **personajes femeninos** se mueven entre **el rol tradicional sin fisuras** por un lado (amas de casa frente a su antónimo varonil ganador de pan) y por otro **mujeres técnicas y especialistas** de las más variadas profesiones, **pero a las que también compete de forma obligatoria y exclusiva las tareas domésticas y de cuidados** (doble jornada) y cuya profesionalidad y promoción laboral se ven frenados por los deberes familiares. **La segregación vertical y horizontal** está presente en muchas de las series analizadas. Pese a ello, debe destacarse la presencia cada vez más numerosa en las series de última generación de personajes femeninos en puestos de poder y autoridad.

Es por ello por lo que los escenarios domésticos son los prioritarios en ellas y el laboral secundarios en importancia. **En los varones sin embargo la dinámica es la contraria**, su presencia en el ámbito laboral es constante y además presentada desde, no sólo el saber hacer, sino hacerlo bien. **La representación de hombres realizando tareas domésticas y de cuidado sigue siendo muy excepcional** en las series actuales, incluso en aquellas de corte más novedoso.

El ejercicio de **la maternidad sigue siendo el tema estrella de presentación de los personajes femeninos**, ya sea en su vertiente "super madre/madre perfecta" o "madre castrante" **no así en el de los masculinos**, en el que la paternidad responde en mayor medida a formas tradicionales (padres ausentes) que coexisten con nuevos modelos como los padres abdicantes, huidizos, irresponsables, ambivalentes, igualitarios…

La representación de los cuerpos y el canon de belleza que coloniza la ficción audiovisual es uniforme, irreal, inalcanzable y altamente estereotipado; sobre todo para las mujeres, pero también en los últimos tiempos, de obligado cumplimiento, para ellos. La belleza y la delgadez siguen siendo sus elementos claves.

La representación de mujeres como **sujetos que reivindican el derecho a una sexualidad abierta y al placer sexual va ganando terrero**. Eso sí, **asociado** positivamente a que dicho deseo sexual esté no sólo direccionado a la **satisfacción masculina** sino también a un interés sentimental y romántico en una **relación de pareja estable**.

La violencia de género contra las mujeres suele ser tratada en las series con especial cuidado, pese a que en el análisis se haya encontrado una excepción negativa en este ámbito. **Mayor dificultad** suele darse en relación a la desaparición del **maltrato psicológico o** lo que Bonino (2001) ha denominado **michomachismos o microviolencias**.

En relación con **los modelos y atributos de hombres y mujeres** en las series, vinculados a los estereotipos sociales existentes, destaca la relación de éstos primeros con **el poder, la heroicidad, la valentía, la inteligencia y el éxito** y por tanto con los modelos de **"héroe",** hombre infalible, atractivo, inteligente, seguro, buen profesional.. o su antónimo, **el anti héroe**, "el perdedor". En las series de humor aparece también **"el machista extremo"** y como **modelo emergente aunque minoritario el "hombre sensible"**. Frente a éstos, **las mujeres sensibles, cariñosas, tiernas, emotivas, inseguras, superficiales…** y cuyos **modelos** están altamente marcados por los mandatos de género pues son principalmente, el de **"bella durmiente o cenicienta"** pasivas, débiles, con necesidad de ser salvadas por varones aguerridos: el de **"mujer objeto"** sexualizadas en extremo; el de "mujer fatal" independiente y hermosa acompañad de un aura de negatividad por su deseo de poder y riqueza; el de **"bruja"**, arpía, madrastras presentadas como personajes odiosos y sin sentimientos, o el de **"madre" en todas sus vertientes**: madre cuidadora, madre redentora o madre represora. Pese a ello también se recogen **nuevos modelos de mujeres**, sobre todo el relativo a aquellas **profesionales, eficientes, independientes, decididas y seguras** que en puestos de poder pagan un precio más alto que el de los varones ya que deben demostrar doblemente su capacidad y valía. **Aunque también** debe destacarse la imagen de **personajes femeninos presentados con actitudes y atributos similares a los típicamente masculino**s o que perpetúan el comportamiento de los varones.

IV. LAS SERIES COMO NARRATIVA AUDIOVISUAL

Abordaremos en este punto el análisis de los elementos que caracterizan a las series audiovisuales en tanto narrativa, profundizando en la organización de las tramas de acciones que componen los relatos audiovisuales y en la relación de la acción con las intenciones y emociones de los personajes. Todo ello nos permitirá acercarnos a la importancia del género como estructurador de las historias.

1. EL PENSAMIENTO NARRATIVO Y EL APRENDIZAJE PRÁCTICO

La narración es un importantísimo instrumento de conocimiento humano y, por tanto, de trasmisión y aprendizaje para el desarrollo de los individuos. Jerôme Bruner (1990) contrapone dos modalidades de funcionamiento cognitivo o de pensamiento: la *paradigmática o lógico-científica*, por un lado, y la *narrativa*. Mientras la primera se ocupa de causas generales y está dirigida por hipótesis, emplea la categorización y un lenguaje regulado por requisitos de coherencia y de no contradicción, **la modalidad narrativa se ocupa de las acciones e intenciones humanas y las elabora organizándolas temporalmente en relatos**.

Toda narrativa cultural, sea verbal o audiovisual, ficcional o pretendidamente objetiva, trasmite versiones prácticas y significativas del mundo y de la manera de habitarlo. Para que esta trasmisión se dé, tal como señalamos anteriormente, el relato tiene que tener elementos reconocibles y compartidos por la audiencia; incluso en aquella ficción más pretendidamente alejada de la realidad –como la ciencia ficción–, en la que se combinan alteraciones de elementos reales con otros elementos que responden al modo común de interpretar el mundo –por ejemplo, en lo que se refiere a las relaciones entre categorías de personajes como varones y mujeres o a las relaciones entre acciones y emociones–.

Paul Ricoeur (2000) considera el relato como uno de los elementos culturales indispensables para la creación y reproducción de significados que son la base de toda cultura y grupo social. Según Ricoeur, la narrativa se basa en la preocupación por la condición humana. Según este autor, existe una unidad funcional entre los múltiples modos y géneros narrativos; esta unidad funcional consiste en la articulación del carácter común de la experiencia humana, señalado y aclarado por **la ordenación temporal de dicha experiencia**. Es decir, la narración ordena secuencialmente en tramas congruentes lo que hacen y sucede a las personas. Esta ordenación implica el establecimiento de relaciones entre acontecimientos, por tanto, **estructura modalidades de relación entre causas y consecuencias, o entre intenciones y acciones**. Las tramas narrativas son composiciones de hechos.

Sirviéndose de la teoría narrativa, Ricoeur plantea uno de los efectos paradójicos del relato:

> La paradoja de la construcción de la trama es que invierte el efecto de contingencia, en el sentido de que podría haber sucedido de otro modo o no suceder en absoluto, incorporándolo, de alguna forma, al efecto de necesidad ejercido por el acto configurante (1996, p. 141).

La composición narrativa conlleva el efecto de síntesis de lo heterogéneo o de lo que él denomina concordancia discordante, que necesita del acontecimiento, fuente de discordancia, pero que lo transmuta en concordancia al hacer avanzar el relato. Es esta identidad de la historia la que configura la identidad del personaje, en este caso el sujeto que se dota de un relato. Es decir, las historias dan sentido a los acontecimientos vitales que son heterogéneos, los ordenan, los secuencian y los articulan configurando así las identidades de los protagonistas de las mismas en función de sus intenciones y acciones.

En concreto, esta articulación de acontecimientos que componen los relatos se da en dos niveles o planos de manera simultánea: ***el plano de la acción y el plano de la conciencia de los personajes*** (Ricoeur,1996). Esto implica que la manera de construir una historia o una serie de historias de ficción es siempre una operación que teje relaciones entre personas, entre acciones, así como con sus consecuencias; y, por otro lado, paralelamente, los pensamientos, intenciones y emociones que acompañan a los esquemas de acción anteriores.

La producción o reproducción de contenidos culturales de manera narrativa permiten la trasmisión y el aprendizaje de versiones significativas del mundo, tal como señala Schaeffer (1999), **interiorizadas en bloque** y no aprendidas mediante la experiencia directa individual. Este autor introduce también el concepto de *modelización mítica* para señalar esta reproducción de saberes prácticos en relación con el hacer humano que operan, fundamentalmente, como reproducción del orden social. Tal como hemos expuesto en el punto dos, mediante los contenidos narrativos se trasmiten simultáneamente creencias, repertorios de acción y formas de ser que se interiorizan mediante la identificación y el modelado.

Los estudios culturales amplían la consideración de la audiencia como capaz de realizar sus propias lecturas e interpretaciones de los contenidos trasmitidos por los medios de comunicación (Hall, 1980). No obstante, tanto las interpretaciones de grupos sociales como individuales **están condicionadas por los imaginarios sociales y los relatos hegemónicos en el ámbito cultural.** Las historias y guiones repetidos nos sirven como esquemas interpretativos de nuestras propias historias.

Los esquemas de género son un pilar fundamental de esta organización de sentido de los acontecimientos humanos: el sistema de género establece historias diferentes en las que los acontecimientos relevantes, sus causas y consecuencias están marcadas por los significados de la masculinidad y la feminidad. Pero no sólo eso, el sistema de género, además de atribuir papeles diferentes en los relatos, privilegia las historias protagonizadas por varones –expresión de la asimetría de género– y en muchas ocasiones la expone como muestra de la experiencia humana neutra, relegando a la particularidad y a la irrelevancia las experiencias de las mujeres.

Como señala Mary Gergen:

> Nuestras culturas nos proporcionan modelos no sólo de los contenidos de nuestros discursos sino también de las formas. Usamos estas formas sin darnos cuenta; y éstas crean significados a través de los cuales interpretamos nuestra vida. […] nuestras identidades están siempre generizadas, de manera que las historias de vida deben empezar con esto. […] ¿deberíamos cuestionar las formas en que la autoridad patriarcal ha controlado las formas narrativas? […] ¿en qué se convierte una cuando no se puede encontrar en una historia? (2000).

Resumiendo, los contenidos narrativos culturales son una fuente fundamental de construcción del significado de la vida social. A pesar de la capacidad de interpretación de las personas, **las historias dominantes en los ámbitos audiovisuales se constituyen en relatos canónicos que construyen un sentido determinado** y unas tramas de acción/ intención concretas y marcadas por el género. Y estos modelos de organización de los eventos se establecen como modelos para crear nuestras propias historias y para organizar nuestra propia experiencia.

Los modelos culturales, y en concreto los relatos que estos proveen, ejercen una influencia decisiva en la configuración de identidad y en la regulación de las relaciones personales Tal como la psicología narrativa ha mostrado, las formas de articular historias sobre nosotras y nosotros mismos constituye un proceso subjetivo e identitario fundamental. Como señalan White y Epston (1993), estas historias determinan el significado que damos a la experiencia y señalan los aspectos vitales relevantes. Los imaginarios sociales y sus narraciones ofrecen referencias condicionantes de cómo contamos nuestra propia historia, de cómo hacemos inteligibles la realidad y la experiencia.

2. SABERES PRÁCTICOS Y NORMATIVAS DE GÉNERO

2.1. LA DIMENSIÓN PRÁCTICA DE LAS NORMAS SOCIALES

Aunque habitualmente se prioricen las dimensiones cognitivas del proceso de socialización y de las interacciones, la asimilación de valores y normas sociales se da muy marcadamente de **manera práctica**, es decir, se aprenden como pautas que regulan acciones de las que somos receptores, las que llevamos a cabo y las que observamos. Más que órdenes o prohibiciones directas, las normas sociales se trasmiten y se interiorizan **en el propio accionar de los sujetos o en la observación de las lógicas de acción de los otros**.

Esta dimensión práctica de la socialización tiene una estrecha relación con la necesidad temprana de contar y narrar que permite a niños y niñas articular el sentido de sí mismos/as y de su mundo social. Las narraciones que reciben trasmiten formas canónicas y adecuadas de **ordenar los sucesos y acciones** y suponen la referencia a la que intentan ajustarse mediante el desarrollo de su competencia narrativa y retórica. Es importante subrayar que las historias, sean leídas, escuchadas y/o visionadas, condensan en su distribución de intenciones, acciones y consecuencias, repertorios de conductas, tanto en términos descriptivos como prescriptivos, contemplados e interiorizados como posibilidades de acción en función de contextos e identidades diversas.

Hemos destacado más arriba que el sistema de género opera como una compleja normativa social. El significado cultural atribuido a la diferencia sexual[13] se trasmite mediante la inserción en prácticas generizadas, fundamentalmente en relación con lo que se ha llamado la división sexual del trabajo y con toda la constelación de cualidades que la acompañan. De hecho, tal como las teorías más recientes que analizan el sistema sexo/género señalan, las diferencias

[13] Incluso la percepción de la propia diferencia como tal, según señalan autoras como Judith Butler (1990)

entre mujeres y hombres no serían sino un efecto de la **reiteración de prácticas situadas temporal y espacialmente** que "hacen" el género (Butler, 1990). En este sentido se destaca la incorporación –embodiment– de hábitos y disposiciones corporales y, tal como subrayan las perspectivas psicosociales, el **carácter interaccional** o relacional del género. La identidad de género sería entendida como un proceso de estabilización subjetiva de significados elaborados a partir de las **prácticas, interacciones y de los roles diferenciados** (Deaux y Martin, 2003).

En el caso del análisis de medios audiovisuales de ficción, es importante considerar que las historias que contemplamos y en las que participamos mediante la inmersión, presentan repertorios de acción vinculados normativamente a personajes y situaciones, siendo un elemento fundamental de ese carácter normativo el desenlace que las acciones de unos y otras obtienen. Por supuesto, este nivel práctico de la acción está acompañado del nivel emocional e intencional de los personajes, fundamentalmente vinculado con las intenciones y desencadenantes de los actos así como de sus consecuencias.

En este sentido, por ejemplo, las teorías sobre el Aprendizaje Social que han analizado la configuración de las identidades de género, han señalado tres agentes principales socializadores: los cuentos, la televisión y las figuras progenitoras (García-Leiva, 2005). Dos de ellos, los cuentos y la televisión, tienen una dimensión narrativa fundamental: cuentan historias, relatos, textuales o audiovisual, que trasmiten modelos de personajes, que hacen determinadas cosas y obtienen determinadas consecuencias. Los análisis de los cuentos clásicos han demostrado repetidamente que el **género organiza el protagonismo, las características, las acciones y los finales felices de las historias**. Por ejemplo, en los **cuentos clásicos** los chicos son mostrados como "activos, dinámicos y con mayor valor que las chicas". Ellas son "pasivas, limpias, ordenadas, tranquilas, emotivas, soñadoras, amables y dóciles" (Turin, 1995, p.7). Su análisis de personajes femeninos y masculinos en los cuentos clásicos puede reflejarse de la siguiente manera:

CHICOS	**CHICAS**
Responsables, creativos, heroicos, leales y capaces de la amistad y el desinterés	Salvo la madre que cuida y atiende o la princesa que se deja salvar y se casa con el príncipe, son malévolas, frívolas, explotadoras, derrochadoras y sobre todo estúpidas
Y esto quiere decir que: **Ellos**	**Ellas**
Responden de lo que hacen y saben lo que hacer Encuentras formas de actuar y soluciones imaginativas Actúan y sienten de manera congruente y honesta Actúan de manera generosa sin esperar una gratificación, por principios	Buscan dañar No saben qué hacen ni se preocupan de las consecuencias Se aprovechan de otros seres humanos Derrochan recursos No entienden las situaciones ni solucionan o innovan soluciones.

(Turin, 1995)

Asimismo, Graydon (2001) ha señalado en su análisis de los medios audiovisuales que las mujeres aparecen como seres emocionalmente inestables, como personajes que pierden el control frente a racionalidad y estabilidad de sus compañeros masculinos.

De hecho, desde análisis críticos de los medios de comunicación, se ha comenzado a prestar atención a este **componente narrativo**, que trasciende la mera presentación y los discursos ideológicos explícitos, puesto que es un operador decisivo, cada vez más, de la reproducción del orden social y de lo que denominamos relaciones de poder. Tal como señala Teun Van Dick:

> Diferentes tipos de narrativas, a veces ampliamente difundidas y, por lo tanto posiblemente influyentes, tales como novelas o filmes, pueden describir el carácter deseable o indeseable de futuras acciones y recurrir a una retórica de atractivo dramático o emocional o a varias formas de originalidad tanto en el tema como en el estilo escogido. Los grupos e poder implicados en esta estrategia forman lo que hemos llamado élites simbólicas" (2009).

2.2. LA NARRACIÓN COMO ARTICULACIÓN NORMATIVA: LAS REGLAS DE LA ACCIÓN Y DE LA EMOCIÓN

Abordaremos brevemente la noción de reglas sociales, en concreto las reglas de la acción, para considerar más adelante las reglas de la emoción. En la clarificación de la noción de **regla,** en tanto **conjunto de pautas que guían las acciones**, Tomás Ibáñez (2001) plantea que las reglas no son algo previo que esté ya representado de manera proposicional en nuestra mente –tal como las perspectivas cognitivistas plantean–. Por el contrario, según él:

a. Las acciones no solo requieren conocimiento proposicional sino también **conocimiento procedimental**: es decir qué y cómo debe hacerse. El conocimiento procedimental provee de reglas implícitas pero organizadoras de la acción.
b. Las situaciones vitales contienen elementos de novedad y aspectos impredecibles que no pueden ser atendidos por reglas pre-constituidas, además de que la dimensión temporal de las acciones y su propio desarrollo implican la necesidad permanente de reajustarse a las circunstancias cambiantes; en esto, las historias canónicas proporcionan un abanico de situaciones que pueden resultar significativas para accionar en una práctica impredecible. Las reglas de la acción son flexibles y requieren de actualización.

c. No tenemos una aprehensión analítica de las posibilidades ofrecidas por una situación, sino una aprehensión holística y borrosa. Las personas interpretamos las situaciones y las reglas intrínsecas a las mismas.

Si pensamos en esta manera de concebir las reglas y la llevamos al terreno de las narrativas de ficción, podemos destacar dos reflexiones:

- Si asumimos que el **conocimiento procedimental** (o el qué y cómo hacer) se adquiere mediante repeticiones en la práctica pero también mediante la contemplación de historias que reiteran y ponen en juego series complejas de acciones, vemos que la narración audiovisual ofrece un repertorio muy relevante de reglas de acción y emoción en términos de procesos.
- Si el trasfondo social pautado se reactualiza incorporando novedades dentro de una experiencia diversa de circunstancias y situaciones, podemos considerar que el nivel de la ficción muestra y provee de historias que reflejan un marco normativo general pero flexible y diverso, introduciendo particularidades. La ficción por tanto aparece y opera como recurso y guía para la experiencia cambiante de las personas.

El efecto "pedagógico" de las historias de ficción opera mediante una interiorización de las pautas de acción adecuada y de sus circunstancias **mucho más opaca y procedimental de lo que solemos pensar** y, además, vinculado de manera experiencial a las dimensiones afectivas que tales acciones conllevan.

3. ACCIÓN Y CONCIENCIA A LOS DOS NIVELES DEL REGISTRO NORMATIVO

La narratividad es un término sobre el que cristaliza el concepto clave de **acción**: "sucesión de cambios de estado y transformaciones experimentados por un sujeto en relación a un objeto" (Peña, 1998). Por tanto, la narratividad nos muestra fundamentalmente cambios de estado a través de los que evolucionan diversos personajes y se desarrolla la historia. El ser de los personajes está indisolublemente ligado a su hacer y a las transformaciones que experimentan.

Con una perspectiva de género, es fundamental analizar varios elementos: cómo las historias atribuyen agencia o capacidad de actuar a hombres y mujeres; qué tipos de acciones se vinculan a unos y otras y en relación con qué estados intencionales; y, por último, si todo ello compone relaciones y situaciones que otorgan más poder e influencia en función del género.

3.1. GÉNERO, PERSONAJES Y ACCIÓN: EL RELATO COMO ATRIBUCIÓN DE AGENCIA

Tal como señala García Jiménez (1993), todo análisis narrativo viene obligado en un momento o en otro a distinguir entre los predicados del ser (calificaciones) y los predicados del hacer (funciones) o, si se quiere, entre los enunciados descriptivos y los enunciados narrativos. **Los personajes son, básicamente, lo que hacen** y, según el análisis narrativo, lo que hacen se articula en funciones o acciones fundamentales para el desarrollo de la intriga o historia.

Hemos visto en el apartado anterior dedicado a la representación de género aquello que tendría que ver con esa caracterización descriptiva de los personajes. No hay duda de que tales cualidades están íntimamente relacionadas con lo que hacen o expresan; no obstante, creemos necesario **abordar específicamente este hacer** que se despliega con mayor o menor nivel de conciencia y analizar con perspectiva de género cómo se desarrollan las acciones de la(s) historia(s), las diferentes funciones de personajes femeninos y masculinos y las consecuencias de las mismas.

A continuación destacaremos dos niveles interrelacionados y que son relevantes para un análisis con perspectiva de género de los elementos narrativos de la ficción audiovisual. El primero tiene más relación con la **especialización** de papeles en función del género y, el segundo, con la **jerarquización**. Este último implica en realidad un análisis del modo en el que se configuran las posiciones y el ejercicio de poder. Elementos como la visibilidad, la centralidad y el protagonismo son relevantes para ello.

3.1.1. GÉNERO Y TRAMAS: TEMAS RELEVANTES Y ESPECIALIZACIÓN DE GÉNERO EN LA ACCIÓN

Las narrativas de las series nos cuentan historias de diversa índole pero con elementos de referencia y de identificación para la audiencia. Las tramas generales de las series audiovisuales suelen centrarse en situaciones individuales, relaciones personales, investigación o tramas delictivas y tramas profesionales (Red2Red, 2007).

Para sumergirse en la historia, las aspiraciones, dificultades y experiencias narradas deben entrar en cierta sintonía con las de las espectadoras y espectadores. Desde una perspectiva de género, parece constatarse que, actualmente, las historias de las series captan en sus tramas situaciones que siguen siendo relevantes para las mujeres, como la búsqueda del amor, pero también las situaciones generadas por las transformaciones sociales y la incorporación de las mujeres al ámbito profesional y a cierto ejercicio de poder, destacando los retos que suponen la conciliación, la búsqueda de éxito y la complejidad de dar respuesta a demandas tradicionalmente femeninas (ser esposa y madre, demandas relacionales) y otras que trascienden estos roles.

La presencia de unas situaciones u otras está relacionada también con las personas que tienen responsabilidades en la producción, dirección y elaboración de guiones (Arranz et al. 2007). Son interesantes los resultados de la investigación de Lauze, Dozier y Horan (2008), en la que constatan, por un lado, que los personajes femeninos continúan representando **roles interpersonales**, vinculados con las relaciones amorosas, la familia y las amistades, mientras que los masculinos están más vinculados con **roles laborales**; pero, por otro, muestran que los programas que cuentan con una o más mujeres como guionistas o creativas sitúan más **tanto a hombres como a mujeres en roles interpersonales**.

Se ha señalado repetidamente que las tramas y acciones en las que las mujeres tienen mayor presencia son las vinculadas con **las relaciones personales**, como el amor, la familia y el ámbito doméstico. Aunque suelen aparecer desenvolviéndose en ámbitos domésticos también lo hacen en los **profesionales**, pero mucho más raramente en espacios de ocio; "esto muestra que cuando la mujer no está ejerciendo su actividad laboral suele permanecer en el hogar" (Sánchez, Fernández, Gil y Salgado, 2010, p. 124). No obstante, también se señala que las mujeres que actúan exclusivamente en lo profesional suelen aparecer "masculinizadas" en términos estereotipados y que la no presencia en ellas de cualidades afectivas y relacionales, consideradas femeninas, se perciben en las historias como debilidades (Sánchez Aranda, 2010).

Las tramas habituales en relación con protagonistas femeninas suelen ser, por tanto, sentimentales y relacionadas con acontecimientos emocionales, mientras que es más probable que las tramas protagonizadas por hombres la resolución de problemas o la fortaleza emocional y psicológica sea hilo conductor (Fernández Morales, 2010; Jiménez y Solís, 2008). Parece que las tramas habituales en las que evolucionan los personajes femeninos siguen relacionadas con el **amor y los amores imposibles, la familia, la maternidad, pero también la conciliación entre trabajo y familia y las relaciones laborales**.

Prestaremos especial atención a tramas que impliquen elementos no convencionales, de emancipación, acción y de solidaridad entre mujeres. Como señalan Fernández y Menéndez (2009), la solidaridad entre mujeres es un peligro para el orden social porque el patriarcado ha definido lo femenino como un grupo en el que sus participantes deben competir entre sí, siempre reducidas a la rivalidad. El punto de vista masculino suele tender a no representar

relaciones entre mujeres. Por ejemplo, en el análisis de Aguilar sobre las representaciones de las mujeres en el cine español, se constata que la amistad entre varones está muy presente en las películas de directores varones que, a su vez, tienden a no mostrar relaciones entre mujeres (Aguilar, 2010).

Por tanto, creemos que son potencialmente transformadoras de las asimetrías de género las tramas que se centran en historias sobre:

- Solidaridad y amistad entre mujeres.
- Solidaridad y amistad entre varones y mujeres que no sean relaciones amorosas convencionales.
- Emancipación de mujeres y cuestionamiento de sistema de género, por ejemplo a través del abordaje de los conflictos y límites que éste plantea.
- Vidas de mujeres relevantes.
- Historias de mujeres creativas, luchadoras, con autoridad o caracterizadas por la acción y la resolución efectiva de problemas.
- Historias con protagonismo de mujeres "invisibles", como mujeres ancianas o niñas, por ejemplo.
- Historias que denuncian y problematizan la desigualdad, apareciendo protagonistas con conciencia activa sobre la misma.

3.1.2. GÉNERO Y RELACIONES DE PODER

A. AGENCIA FRENTE A PASIVIDAD

Agencia es un término que hace referencia a la capacidad de actuar y de intervenir e influir tanto en relación con una/o misma como en relación con las situaciones y los contextos sociales. La agencia está relacionada por tanto con la posibilidad responder y de actuar de manera creativa e influyente y tiene una estrecha relación con lo que se ha denominado empoderamiento (Lagarde, 2001).

En las narraciones, la forma de concatenar eventos y de relacionarlos con la acción de los personajes y los efectos de tales acciones configura **diferentes grados de agencia**. La atribución en un relato de una presencia activa o pasiva a un o una personaje sería una forma de mostrar esta atribución de agencia y, a su vez, está muy relacionada con la centralidad y el protagonismo de tal personaje. En general, a más acción, mayor protagonismo. Es decir, la agencia o capacidad de accionar e intervenir en el desarrollo de los acontecimientos está directamente vinculada a la posición de poder y de centralidad, tal como veremos a continuación. Diversos estudios señalan que el **liderazgo y la inteligencia** relacionada con el mismo se asocia más a los personajes masculinos, mientras que en los femeninos cobra relevancia el ámbito **sentimental** y otros elementos, como la belleza, que no están tan directamente relacionados con la capacidad de obrar y actuar, sino que aparecen como cualidades mediante las que pueden conseguirse cosas pero de manera más pasiva (Red2Red Consultores, 2007).

De esta manera, y relacionando esto además con su reflejo en los estereotipos de género que atribuyen actividad a lo masculino y pasividad a lo femenino, podremos constatar que las narraciones clásicas, textuales y audiovisuales, construyen agencia fundamentalmente para los personajes varones. No obstante, hilando más fino, es necesario también determinar **en qué**

ámbitos y en relación con qué fines y deseos se configura la agencia para personajes femeninos y masculinos. Al respecto, el análisis de Sánchez Aranda (2010) muestra que hay transformaciones en la presentación de los personajes femeninos en las series españolas: responden menos al papel pasivo más tradicional asignado a las mujeres y son activas en las relaciones sentimentales. A pesar de este incremento en su caracterización como activas, el relacional y amoroso sigue siendo un ámbito tradicional de la acción y del interés de las mujeres. Esto podría relacionarse con lo que algunas autoras apuntan respecto a las transformaciones en los estereotipos de género. Si tomamos dos ejes paradigmáticos en la configuración de las identidades de género como son la actividad/pasividad y la independencia/dependencia emocional, los estereotipos tradicionales asocian pasividad y dependencia a la feminidad mientras que la masculinidad estaría enlazada con la actividad y la independencia. No obstante, las transformaciones sociales de las últimas décadas habrían modificado la atribución de pasividad a las mujeres y el estereotipo se habría rearticulado con este elemento novedoso pero conservando su anclaje en la dependencia relacional-emocional (Casado y García Selgas, 2010).

En este sentido, para abordar el análisis de la agencia, es interesante estudiar qué tipo de **iniciativas** toman los personajes femeninos y masculinos. Siguiendo a Aguilar (2010), se puede profundizar en:

- Si toman iniciativas y decisiones en relación con los varones y con el ámbito erótico-afectivo.
- Si toman iniciativas y decisiones que atañen a otros ámbitos de su vida.
- Si toman iniciativas y decisiones tendentes a solucionar algún problema o dar salida a algún tipo de conflicto.

B. GÉNERO Y PROTAGONISMO

Una de las distinciones fundamentales en el tejido narrativo en relación con los personajes es la del personaje principal o héroe. De manera esquemática, este personaje constituye el motor de la acción, resuelve el conflicto o carencia que desencadena el relato y actúa mostrando diversas competencias.

La situación de desigualdad de género implica que la visibilidad, centralidad y protagonismo social, más todavía en los espacios relevantes y vinculados con la toma de decisiones y el ejercicio del poder, está vinculada con lo masculino y es otorgada a los varones. En los medios de comunicación esto es especialmente remarcable; porque, aunque se otorgue mucha visibilidad a las mujeres, éstas la obtienen en función de su adecuación a caracteres físicos y superficiales, además de aparecer más como comparsa que como figuras centrales y protagonistas. Esto podemos observarlo claramente en publicidad pero también en la ficción narrativa. Como señala Fernández Morales citando a Aguilar (2009, p. 15): "las mujeres no protagonizan nada más que un diez por ciento de las películas. Las experiencias siempre se cuentan a través de un protagonista masculino y eso hace que todos y todas nos empapemos inconscientemente de que ellos son los importantes"; y continúa: "la ficción de celuloide reproduce y refuerza las jerarquías sociales existentes en la sociedad, y actúa como eco amplificador de la cultura patriarcal, que tiene a las mujeres sometidas como grupo en todas las esferas de la vida".

La atención al protagonismo nos empuja de nuevo a considerar el análisis de las posiciones de poder de los personajes de ficción. Estas posiciones de poder tienen que ver con la función desempeñada en el relato (decisiva/no decisiva) y con su capacidad agente (capaz/incapaz de

intervenir y actuar). La acción y el saber –a diferentes niveles– caracterizarán las figuras principales que, además, serán impregnadas de una valoración ética o moral.

El análisis de la importancia diversa de los personajes de una narración, implica la distinción entre personajes principales –a los que tradicionalmente se denomina héroes- y personajes secundarios. Siguiendo a García Jiménez (1993), señalamos a continuación los esquemas de acción vinculados a estas figuras:

Personaje principal	**Personaje secundario**
Como mediador, resuelve las diferencias	No mediador
Constituido sólo por un ser y un hacer	Constituido solo por un ser o simplemente por un decir
En relación con un oponente, al que vence	O no tiene oponentes o fracasa ante ellos
Recibe información (modalidad del saber)	No recibe información de otros
Recibe la cooperación (modalidad del poder) de ayudantes	No tiene ayudantes
Participa en un contrato inicial (modalidad del querer y el deber) que le pone en relación con el objeto de un deseo, que cumple y alcanza al final del relato	No participa en el contrato inicial
De este modo liquida la falta o carencia inicial	No liquida la falta o carencia inicial.

(García Jiménez, 1993)

El protagonismo, por otro lado, determina el tipo de experiencias que nutren el relato. Circunstancias y tipo de historia están estrechamente relacionadas con las características de los personajes protagonistas. Esto implica que el generalizado protagonismo masculino se traduce en la concesión de importancia y visibilidad a experiencias y ámbitos masculinos que, de hecho, suelen percibirse como neutros y generalizables dado su grado de naturalización. Por el contrario, los relatos protagonizados por mujeres y que otorgan relevancia a experiencias vinculadas al mundo femenino, además de ser más raros, son percibidos en general como relatos particulares y experiencias no universalizables.

Por último, se ha constatado también que cuando se representan heroínas en el cine convencional, éstas están masculinizadas desde el punto de vista de la acción, pero siguen siendo oprimidas desde el punto de vista corporal y estético (Fernández y Menéndez, 2009).

Considerando que las series audiovisuales tienden a mostrar protagonismos compartidos, puesto que entrelazan tramas diversas y largas, es interesante explorar dónde adquieren protagonismo unos y otras, en relación con lo señalado anteriormente sobre la construcción de agencia. Tal como resulta del análisis de Red2Red Consultores (2007) sobre las series españolas:

> […]en **la práctica totalidad de los ámbitos observados en las diferentes teleseries son los hombres quienes toman la iniciativa**: son ellos los que lideran los grupos de amigos, son ellos los que desencadenan los conflictos, son ellos quienes los resuelven, son ellos también quienes dominan en el entorno profesional, etc. Sin embargo, **hay dos ámbitos en los que las mujeres parecen llevar la voz cantante**: el primero es el ámbito doméstico, pues, entre otras muchas cosas, ellas ejercen el control de la dinámica del hogar y son quienes dialogan con los hijos e hijas. El segundo espacio tiene que ver con el universo de las relaciones sentimentales; aquí sí son ellas **las que desencadenan las historias y las que ejercen cierto protagonismo**, en detrimento de sus compañeros. Ellas se enamoran, ellas se pelean, ellas lloran. Los asuntos del corazón son su coto privado. (Red2red Consultores, 2007, p. 186) (la negrita es nuestra).

C. GÉNERO Y DENSIDAD DEL PERSONAJE

Otra de las distinciones clásicas de los personajes y que se vincula también con la centralidad y posición de poder configurada en una narración audiovisual, se establece entre personajes planos y redondos. Los personajes planos se han construido a base de unas pocas marcas o cualidades. Resultan estáticos, pobres, enunciadores de discursos muy poco variados y de comportamiento muy predecible y repetitivo. El personaje redondo, por el contrario, ha sido caracterizado con tal número y calidad de rasgos, que le asimilan a un sujeto con psicología propia y personalidad individual (García Jiménez, 1993).

La construcción de personajes en la ficción participa de la atribución de diferentes características a grupos sociales, categorizados éstos en relación con el género, la clase social, la etnia u otras variables relevantes. La investigación psicosocial señala que los grupos con menor poder social suelen ser objeto de representaciones sociales más estereotipadas, que tiene el efecto de una mayor ***homogenización***. Una construcción de personajes femeninos más planos sería efecto de este menor estatus social como grupo, lo que mostraría una relación entre la estereotipia y las relaciones de poder. Podemos recordar el análisis de Amorós en relación con el efecto que el androcentrismo: la consideración de lo masculino como universal en la cultura occidental se traduce en una concepción de las mujeres como sujetos con menor grado de individualidad frente a los varones, lo que establece dos espacios simbólicos, el de "los iguales" y el de "las idénticas" (Amorós, 1994).

Será interesante analizar en qué medida los personajes de las series de ficción reproducen esta mayor presión estereotípica sobre lo femenino o si, por el contrario, establecen rupturas con la creación de personajes más individualizados, complejos y, por tanto, menos estereotipados y reconocidos en términos subjetivos.

Asimismo, creemos interesante profundizar el análisis de las figuras y características de los personajes (cualidades o predicados del ser), mediante el análisis de sus esquemas y secuencias de acción (predicados del hacer), análisis que nos permitirá determinar su grado de importancia y la agencia atribuida en función del género.

Estos predicados del hacer o referidos al cómo actúan y se desenvuelven los personajes femeninos y masculinos que revierte en su caracterización, ha sido analizado en diferentes estudios. Por ejemplo, Galán (2007) apunta datos muy interesantes en relación con material analizado:

- Los hombres manifiestan el 100% de la actitud machista; el 87,5% de la actitud amenazante, agresiva, violencia, el 80% de la actitud irónica o el 70% de la actitud ética, eficiente, profesional, resolutiva
- En los personajes femeninos aparece el 100% de la actitud insegura y dudosa y el 82% de la actitud entrometida.

Tal como ella lo resume, las formas de actuar y aparecer de los personajes en términos de género estaría caracterizada por estas actitudes:

Varones	**Mujeres**
Ética Eficiente Profesional Resolutiva y amenazante Agresiva y violenta Crítica Autoritaria, Severa Confidente Sincera	Nerviosa Preocupada Decepcionada Defraudada Dolida, Frustrada Enfadada Entrometida Y en un porcentaje muy bajo actitudes agresivas y violentas.

(Galán, 2007)

No obstante, estudios como el de Sánchez, Fernández, Gil y Sagado (2010) muestran que las mujeres comienza a representarse más como inteligentes e incrédulas que como estúpidas, o que aparecen como estables emocionalmente, aunque sigan siendo caracterizadas en términos de empatía, preocupación, melancolía y muy pocas veces como violentas. Así mismo, constatan que aparecen con iniciativa, pero muestran malhumor, autoritarismo, ambición, indignación y manipulación, más que indecisión o debilidad.

3.2. GÉNERO Y ESTADOS INTENCIONALES Y EMOCIONALES

La acción no es un mero acontecimiento. Tal como hemos apuntado más arriba, implica un nivel de significado, más o menos consciente para el personaje, que podemos interpretar o apreciar en los elementos emocionales e intencionales que muestra la narración.

Los estados intencionales pueden ser interpretados como los motivos de un personaje para la acción, pero su gama es amplía e incluyen diferentes elementos sobre los fines, la razón de actuar, el deseo, la preferencia, la capacidad de elección y la responsabilidad. Consideramos que será interesante analizar desde la perspectiva de género:

ESTADOS INTENCIONALES:
a. Fines o razones internos o externos (por mí; por otros) y consecuencias
b. Deseo explícito o implícito (y consecuencias)
c. Capacidad de elección
d. Responsabilidad e irresponsabilidad
e. Ser agente/ ser paciente.

(García Jiménez, 1993)

El análisis de los fines u objetivos relacionados con el actuar del personaje implica determinar si lo que mueve a la acción son fines personales, relacionales, profesionales o de éxito social, entre otros. Estos fines o razones pueden adquirir la textura de deseos personales, término que acentúa la naturaleza emocional de la acción frente a la racionalidad que puede caracterizar más la noción de fin u objetivo; además, los que pueden apreciarse en los personajes pueden ser explícitos o implícitos en función del nivel de conciencia frente a los mismos. La capacidad de elección haría referencia a las posibilidades de toma de decisiones

que suelen estar más o menos condicionadas por las circunstancias y por la heroicidad del personaje. La responsabilidad incluiría la dimensión ética del mismo en relación con las consecuencias de las acciones a emprender o emprendidas y por último, ser agente o paciente se vincula con la disposición a actuar o padecer o esperar los acontecimientos.

Los personajes principales suelen ser menos estereotipados y se muestra información de su pasado para poder comprender sus motivaciones e intenciones en relación con la acción y el desarrollo de la historia. Los personajes secundarios, más estereotipados, "aparecen durante un tiempo escaso en la narración y su función dramática se explica más a través de su relación con el personaje principal y menos por la trama" (Galán, 2006, p. 65).

Por otro lado, considerando la relación entre emociones y acción, es interesante constatar que los personajes femeninos suelen aparecer asociados a una emocionalidad pasiva (Graydon, 2001; Galán, 2007). Si pensamos que emociones y acciones están relacionadas, puesto que la emoción suele mover a la acción y la acción provocar emociones, será interesante analizar desde una perspectiva de género el esquema de interrelación atendiendo a eventuales ejes:

- Si las emociones mueven de manera diferente a la acción, por ejemplo desencadenando la no acción o la pasividad en personajes femeninos frente a la resolución activa en personajes masculinos.
- Si las emociones mueven a acciones diferentes.
- Si las emociones mostradas por hombres y mujeres tienden a ser diferentes, por ejemplo, más tristeza en mujeres, más rabia en hombres.
- O simplemente, si las mujeres aparecen más manejadas por las emociones y los hombres menos, tanto en lo que se muestra verbalmente como no verbalmente. "Las mujeres se dejan guiar más por los sentimientos, son emotivas y altruistas, lo que provoca no pocos errores en sus actos, mientras que los hombres son más cerebrales, piensan detenidamente sus decisiones y actúan guiados por la razón y no por los sentimientos" (Galán, 2007, p. 232).

3.3. GÉNERO E INTERPRETACIÓN: COOPERACIÓN Y CONFLICTOS INTER E INTRA PERSONAJES

El grado de relación entre personajes estará condicionado por la importancia que éstos tengan en el relato, generalmente una menor importancia implicará un menor grado de interacción con otros/as. Por otro lado, destacaremos que el tipo de relaciones entre personajes suele ser de cooperación o de conflicto. Estas relaciones articulan la historia y tienen mucho que ver con el punto de vista y el protagonismo, puesto que el o la protagonista encontrará cooperación en otros personajes que le ayudarán –o a los que ayudará– a afrontar conflictos con personajes secundarios o con los que podemos considerar adversarios o antihéroes/heroínas.

Una de las interacciones más recurrentes y desarrolladas por las historias audiovisuales suelen ser las relaciones amorosas, generalmente heterosexuales, pero las abordaremos en el apartado dedicado a la construcción de vínculos afectivo-sexuales en las series.

Las **relaciones de cooperación** se dan generalmente entre varones, sea en forma de amistad o colaboración, y suelen ser muy representadas, configurándose como un elemento fundamental del desarrollo de la acción. Las relaciones de cooperación entre mujeres son más escasas como lo es su relevancia para el desarrollo de la historia. Incluso puede ocurrir que, las

mujeres que aparecen en una historia cinematográfica no tienen relación entre sí o que su relación se da subordinada a las relaciones que tienen con los personajes masculinos, por ejemplo, para hablar de ellos (Aguilar, 2010).

Las historias que configuran las series audiovisuales suelen mostrar **conflictos** como elemento indispensable de su desarrollo. El conflicto entre personajes masculinos puede implicar el avance de la trama en relación con temas diversos, aunque también se dan conflictos en relación con la consecución del amor de una mujer. Entre los personajes femeninos, son más habituales este tipo de conflictos afectivos por intereses en algún varón que los conflictos relacionados con otros temas. Asimismo, los conflictos entre varones y mujeres suelen aparecer vinculados a la esfera afectiva, aunque la inclusión de los ámbitos profesionales, por ejemplo, también sean espacios de conflicto laboral o jerárquico inter-género.

Se pueden analizar las interacciones entre personajes considerándolas:

- En primer lugar por **su carácter inter género** (entre varones y mujeres) **o intra género** (entre varones, entre mujeres) y siguiendo pautas de clasificación como:
- El **tipo** de cooperación o de conflicto: amoroso, familiar, laboral, económico y político.
- Si ese conflicto o cooperación es **implícita o explicita.**
- Si esa relación (tanto de cooperación como de conflicto) es **igualitaria o desequilibrada**. Por ejemplo, un caso de cooperación entre la señora y su criada.

Asimismo, la presencia de **conflictos internos** puede ser muy relevante. Por un lado, porque da cuenta de la complejidad y densidad de los personajes. Por otro, y tal como hemos señalado más arriba, porque puede captar malestares y dificultades en relación con el sistema de género, tal como veremos en el análisis. No obstante, las dificultades de los varones en relación con las nuevas posiciones de género tiende a resolverse de manera interactiva construyendo complicidad. En el caso de las mujeres, estos conflictos internos pueden remitirse a las dificultades relacionadas con una posición de subordinación o a ambivalencias y tensiones como las experimentan actualmente. Conflictos con sus propios deseos, como el (no) deseo de maternidad, conflictos con las elecciones amorosas y con los propios criterios para encontrar una relación satisfactoria, muestran la apertura de posibilidades menos esquemáticas que las tradicionales y su resolución en el relato podrá mostrar tanto elementos transgresores como elementos de refuerzo de los mandatos de género.

4. EL RELATO COMO ENSEÑANZA: LOS DESENLACES

En el desarrollo de las historias los personajes, más o menos protagonistas, deben hacer frente a acontecimientos y situaciones que constituyen los nudos del relato. La transmisión de modelos de acción y emoción se da en el despliegue de tales nudos –mostrando repertorios de acción y sentimientos, naturalizándolos o normalizándolos–, en la construcción de un punto de vista que nos acerca a posiciones concretas, generalmente las de los y las protagonistas y, sobre todo, en la resolución o desenlaces de tales nudos, desenlaces en los que se muestran las consecuencias de las acciones de los personajes implicados –normativizando, puesto que los procederes diversos obtienen consecuencias positivas o negativas–.

La dimensión normativa, la exposición implícita de las formas de ser y actuar "adecuadas", está relacionada por tanto con lo que los personajes obtienen o consiguen a través de los cursos de

acción puestos en práctica y que la audiencia recibe como un todo, "en bloque". Ciertamente, también pueden darse desenlaces negativos para personajes que concitan la simpatía de la audiencia y que son construidos con cualidades positivas, pero eso implica un nivel de problematización y crítica en relación con determinados factores sociales que actúan en contra de tales personajes. Son finales no felices y más complejos, no muy habituales en las series de entretenimiento.

El análisis de las consecuencias que el actuar de los personajes tiene es muy relevante para la comprensión de los valores y normas sociales que se están transmitiendo de manera narrativa. Por ejemplo, puede darse el caso de observar personajes que tienen iniciativas y toman decisiones pero cuyas consecuencias son negativas para ellos mismos, para el resto o para la resolución del conflicto en la historia.

Esto es muy importante para el análisis de la representación de género. Dada la tendencia a equiparar el número de personajes femeninos y masculinos ya señalada más arriba y que ha sido denominada como **compensación**, y dada la presencia de figuras activas y con iniciativa femenina, es pertinente el análisis de aquellas consecuencias a las que conduce su acción, sobre todo para detectar estrategias de recuperación o **retradicionalización** en términos de género: esto último sería evidente en tramas en las que las heroínas supuestamente liberadas acaban por rendirse al mito del amor romántico y al modelo de matrimonio y familia tradicional, o donde se castiga de forma más o menos sutil a las mujeres sexualmente activas y transgresoras (Fernández Morales, 2006).

5. FORMAS DE MIRAR Y DE INTERPRETAR: LA MIRADA MASCULINA, LA OBJETUALIZACIÓN FEMENINA Y LOS ESCENARIOS DE DESEO

Los análisis cinematográficos realizados desde la teoría feminista, generalmente de corte psicoanalítico, mostraron hace ya tiempo cómo el sistema patriarcal se refleja en una construcción audiovisual cuya mirada estructurante es una *mirada masculina*. Esto significa que la mirada de la cámara, que es la que articula el relato, refleja un punto de vista masculino en su manera de otorgar visibilidad, resaltar y construir las representaciones; pero, también, que las miradas que se dan en el relato, suelen ser las que los varones dirigen a las mujeres, configuradas más como objeto de mirada que como sujeto que mira.

Los análisis de textos audiovisuales que conjugan una perspectiva de género y la consideración de los complejos procesos psíquicos vinculados a las identificaciones, miradas y fantasías, son amplios y fundamentalmente, como hemos señalado antes, desarrollados con el recurso a la teoría psicoanalítica. Destacaremos dos desarrollos interesantes para pensar tanto la construcción androcéntrica de las historias visuales (la mirada masculina) como el efecto que los relatos, en tanto producción sociocultural, tienen en la articulación de fantasías y deseos en el público. Obviamente, este último proceso es muy relevante para comprender cómo se estructuran de forma parcialmente social los deseos subjetivos que se vinculan luego a aspiraciones, ideales y formas de acción concretas.

5.1. LA MIRADA MASCULINA

En relación con la mirada y el punto de vista, el análisis pionero del cine lo realizó Laura Mulvey (1975/2007) quien señaló de manera inaugural que, en el cine, las posiciones femeninas son más imagen mirada que posición activa que mira. Con una compleja articulación de los procesos identificatorios, narcisísticos y de deseo para la disección de las posiciones del espectador y de los personajes masculinos y femeninos dentro del relato audiovisual, Mulvey señaló tres tipos de mirada que operan como punto de vista en la situación cinematográfica: la de la cámara, la de los personajes y la de la persona espectadora, quien es inducida a identificarse con una mirada masculina de la imagen femenina. Tal como señalan Selva y Solà (2004, p. 121), Mulvey aportará al análisis del cine la consideración de que éste privilegia al espectador masculino como receptor ideal de su discurso, creándole una experiencia de subjetividad omnisciente y omnipotente.

El estatuto más imaginario que simbólico de las mujeres en la ficción, se relaciona con otra de sus observaciones: que los personajes femeninos del cine clásico son mucho más simples y estereotipados, meras superficies de inscripción del imaginario patriarcal, mientras los masculinos son más complejos, densos y reales. Muestra de ello, por ejemplo, serían el uso de diferentes planos que recortan a las mujeres y se centran en su cuerpo y las características agentes de los personajes masculinos. Ambos elementos sostienen dos tipos de pulsiones inconscientes: el placer de mirar o escoptofilia y el placer narcisista de identificarse con el protagonista, un placer relacionado con el reconocimiento.

A pesar de las críticas y autocríticas establecidas a sus primeros planteamientos, las elaboraciones de Mulvey siguen siendo muy sugerentes para atender a los mecanismos inconscientes que sostienen la inmersión en la ficción narrativa, y para explorar la (re)construcción de una diferencia sexual que implica posiciones activas con su propio punto de vista y posiciones pasivas cuya función oscila entre la demanda a exponerse y ser mirada y la participación en la historia de manera menos subordinada.

El privilegio del punto de vista y el privilegio de establecer la interpretación decisiva entre diversas posibilidades de significado de cualquier situación social, es un privilegio afectado por el sistema de género que construye así jerarquía: no suele jugarse entre dos individuos equiparados, sino que, en un sistema de desigualdad, la desigualdad se traduce en el reconocimiento a determinadas posiciones de su validez para el establecimiento del significado o de la interpretación "verdadera" (Le Doeuff, 1993). En términos audiovisuales y narrativos, el punto de vista y los criterios de interpretación priman la mirada y la elaboración de experiencias masculinas. Además, no es inhabitual que una película sobre la adolescencia protagonizada exclusivamente por varones sea considera una película "sobre la experiencia de la adolescencia" y una película protagonizada por mujeres sea considerada una película "de chicas adolescentes" o "sobre el universo femenino de la adolescencia". Las experiencias masculinas aparecen como universales y las femeninas como particulares.

La cultura y las representaciones sociales establecen los relatos canónicos para la interpretación de las relaciones y de los acontecimientos. El cine colabora y ofrece esquemas de interpretación que privilegian las acciones masculinas y que las sitúan como generales. Esto provoca la desvalorización y la particularización de las experiencias femeninas. No es extraño que, en muchas ocasiones, como señala Le Doeuff (1993), las ideas y significados que provienen de inferencias clandestinas y oscuras –porque faltan elementos culturales para dotarlas de inteligibilidad–, es decir, las interpretaciones de las experiencias femeninas se

debatan entre la ausencia de un relato adecuado, la falta de reconocimiento y la falta de autorización para ir elaborándolo.

5.2. NARRACIÓN Y FANTASÍA: UNA ESCENA PARA LO ÍNTIMO, NUESTROS DESEOS

La narrativa cinematográfica refleja los códigos de género de la época pero también los refuerza y tiene, según algunas autoras, el efecto de contribuir a estructurar las fantasías en las que los sujetos, varones y mujeres, ponen en escena **el deseo**. Haciendo una lectura más social de la fantasía, es decir, sacándola del estrecho ámbito privado e idiosincrásico, autoras como De Lauretis han establecido las conexiones entre un marco sociohistórico, las películas y relatos audiovisuales y, por último, el efecto estructurante de estos de la fantasía que tienen en las personas (De Lauretis, 1995).

El análisis de la fantasía contribuye a evitar las simplificaciones que pueden suponer la alusión a los varones como sujetos activos que miran y a las mujeres como sujetos pasivos que son miradas. La fantasía muestra que nuestros procesos psíquicos **permiten situarnos *simultáneamente* como quien observa y como quien se observa**. No obstante, esta fluctuación entre posiciones no es aleatoria ni fruto de una elección: está condicionada por los guiones que dan un escenario para los deseos y, por tanto, **estructuran formas de fantasías socialmente producidas,** e incluso tienen el efecto de erotizar posiciones y generar deseos e ideales emocionalmente poderosos.

En este sentido es interesante recuperar la discusión feminista en torno a un género audiovisual concreto, la pornografía, y sus efectos en la estructuración de las posiciones eróticas y fantasmáticas y en las formas de actuar en el ámbito de la sexualidad. Por un lado, Judith Butler, en su crítica a las posiciones antipornografía encabezadas por Andrea Dworkin, equipara la representación pornográfica con la fantasía y sostiene que "la fantasía pone en marcha una proliferación de identificaciones que pone en entredicho la localizabilidad de la identidad", (Butler, 1990, p. 110). Es decir, que la distribución de papeles, por ejemplo en términos de género de una escena, no determinará la identificación de espectadores masculinos o femeninos y critica, por tanto, el "realismo representacional" de las posiciones antipornografía, señalando que no hay una relación directa entre la representación observada y la acción, y que la fantasía se caracteriza por la apertura de posibilidades interpretativas de un texto pornográfico.

Por su parte, Teresa de Lauretis (1995) de manera más acertada a nuestro entender, considera que tanto la posición de Dworkin, que equipara la representación pornográfica con la acción aprendida, como la posición de Butler, que equipara la representación pornográfica con la fantasía como lugar de significaciones múltiples, no son adecuadas. La cuestión decisiva es que en el texto pornográfico se muestra una fantasía no propia del sujeto y por tanto no abierta a posiciones múltiples del mismo, sino una fantasía construida por otros que interpela a ciertas identificaciones pre-establecidas. La recepción por parte de la audiencia será diversa, tanto a nivel inconsciente como consciente, pero no deja de operar como un guión social estructurante en parte de la subjetividad individual.

IV) LAS SERIES COMO NARRATIVA AUDIOVISUAL:

El segundo nivel de análisis, después de la atención a las representaciones y caracterizaciones de género, tiene que ver con la consideración de las series como **narrativa audiovisual**. Esta consideración trata de profundizar en la articulación de las historias y en el análisis de cómo el sistema de género organiza las historias proveyendo de guiones de acción y emoción generizados, así como construyendo posiciones de poder diferencial en función de lo anterior.

Este nivel de análisis es relevante en tanto la interiorización de pautas normativas y valores sociales se produce, entre otros, mediante el **aprendizaje práctico** de repertorios de acción, incluyendo en tales repertorios lo que motiva a determinadas reacciones y las consecuencias de las mismas. Este aprendizaje práctico de esquemas de acción "en bloque", no implica necesariamente que el sujeto lleve a cabo las acciones, sino que interiorice las pautas procedimentales que regulan las mismas.

Una característica básica de lo narrativo consiste en la **articulación de temporal** de los eventos y la ficción audiovisual nos muestra personajes que hacen y en ese hacer se van configurando y **adquiriendo cualidades positivas o negativas**, en función del punto de vista de la historia y de los resultados de las mismas.

El **sistema de género opera regulando prácticas que se reiteran temporal y espacialmente**. Las narraciones muestran estas prácticas reiteradas aunque lo pueden hacer exponiendo cursos de acción tradicionales y/o con mayor o menor recurso a rupturas y transgresiones de las mismas.

Para el **análisis narrativo** de las series desde una perspectiva de género, será relevante atender:

- Al tipo de **tramas** y temas de las historias;
- Al grado de **poder** con el que se configuran los personajes masculinos y femeninos, es decir, a su carácter ***agente***, a su ***densidad*** y a su ***protagonismo***;
- En un nivel más complejo que pone en relación el ser y el hacer de los personajes, será relevante atender a los **estados intencionales y motivos de las acciones**, y al papel que las emociones juegan en este sentido;
- Al tipo de **interacción** (cooperación o conflicto) que se establece entre los personajes en un nivel intra e inter-género;
- A los **desenlaces y consecuencias** de los cursos de acción desarrollados.

Nos detenemos por último en la reflexión acerca de los mecanismos menos controlables y racionales que nos permiten y se generan en la inmersión en una historia audiovisual. Por un lado, retomamos la importancia que tiene el punto de vista desde el que se muestra la historia y recogemos las aportaciones de la teoría fílmica feminista al respecto que han subrayado el **carácter generalmente masculino de ese punto de vista**. Esto se traduce, en general, en una menor presencia de tramas que reflejen las experiencias femeninas, un menor grado de protagonismo, de agencia y de densidad de los personajes femeninos, un menor reflejo de relaciones de cooperación entre mujeres. Todo ello tiene un efecto práctico y simbólico de desvalorización y de menor centralidad y visibilidad de las experiencias y acciones de las mujeres.

El complejo juego de identificaciones que desata la ficción audiovisual y la preeminencia de la mirada masculina como punto de vista, son relevantes para la reflexión acerca del **efecto que los esquemas de acción y emoción tienen en lo más íntimo y menos racionalizable** de los individuos: los deseos. En esta reflexión, destacamos la idea de que la ficción audiovisual impregna –e incluso estructura- la fantasía y el deseo individuales mediante formas social y culturalmente producidas.

V. LA INGENIERÍA EMOCIONAL EN LAS SERIES

1. ANÁLISIS DE LAS EMOCIONES CON PERSPECTIVA DE GÉNERO

Las series son a día de hoy, como se ha recogido anteriormente en el apartado segundo de este marco teórico, no sólo **un producto cultural de nuestro contexto** socio económico sino que, además, dichas series operan en la estructura social existente, reproduciéndola. Es decir, son un producto de dicha estructura social **a la vez que la retroalimentan** interactuando dentro de ésta.

> "Sobre las series de televisión, no tengo dudas de que juegan el papel que las novelas tuvieron en el siglo XIX. Me imagino a Balzac entregando su capítulo semanal, igual que el guionista de Mad men el suyo, mientras los televidentes esperan con la misma avidez que los lectores de entonces. Es la forma actual de vivir la fantasía de otras vidas, de irse a lugares lejanos y ponerse en el papel de otro. En buenas cuentas, es la nueva forma de contar historias […] No tengo el más mínimo sentido crítico frente a Jack Bauer – que en el fondo es un fascista – y, haga lo que haga, yo lo adoro" (Serrano, 2011 página 139)

En este apartado se aborda **la construcción teórica de las emociones**. Es decir, comprender no sólo que las emociones son un constructo social sino también cuales son sus elementos claves para un posible estudio y reflexión sobre los mismos.

La hipótesis de nuestro análisis se basa en la consideración de la existencia de una vinculación de la estructura social desigual de género en nuestra sociedad y la influencia que la misma tiene no sólo sobre la forma en la que las/os sujetos nos construimos también en desigualdad (a través fundamentalmente de la interiorización, modelaje y retroalimentación de las normativas de género y sus procesos), sino también de nuestras interacciones personales y comunitarias, de nuestras emociones. Es decir, lo que va a tratar de analizarse en este apartado es cómo la estructura social desigual de género se refleja en las series, en sus dos vertientes, como producto cultural de dicha sociedad, al mismo tiempo que como modelo de identificación y como referente normativo en el manejo subjetivo, emocional y en las relaciones amorosas, específicamente.

2. CONTEXTO SOCIAL ACTUAL EN RELACIÓN CON EL GÉNERO: EL EJERCICIO DE LA MODERNIDAD LEGITIMADOR DE LAS DESIGUALDADES

El estudio de **las emociones**, de los procesos subjetivos, las interacciones y toda la dimensión emocional de los actos humanos parte en nuestro caso de la constatación de que todo ello

está condicionado por el contexto social en el que vivimos, y por el ejercicio vital que las personas individual y colectivamente llevan a cabo dentro del mismo. Es decir, las relaciones emocionales no sólo tiene lugar en un determinado **contexto social** y económico sino que, además, se construyen de forma **histórica** y, por tanto, **dinámica y cambiante**, como se ha recogido en el capítulo II de este marco teórico. Es por ello por lo que se ha considerado esencial trazar una trayectoria histórica vinculada con determinadas **lógicas de poder** sociales de nuestro contexto actual. Trataremos con ello de entender las mismas, en relación a las emociones y género.

Pese a que en el apartado III de este marco teórico, relativo a la representación de género en las series actuales, se ha trabajado previamente el mercado de trabajo y los modelos familiares, se plantea ahora una mirada genealógica sobre dicho mercado de trabajo y dichos modelos familiares por considerarse la misma relevante para comprender las posiciones emocionales de género en nuestra sociedad actual. Además, también se trabajará el tema educativo, puesto que en una de las series, El Barco, es esencial el mismo, ya que dicho Barco es un "Buque Escuela Estrella Polar".

Los procesos de modernización trajeron consigo cambios fundamentales en la vida de las personas. El ejercicio de dichos procesos en la actualidad se consideran, no sólo mantenedores del sistema sino también legitimadores del mismo y de **las desigualdades que dicho sistema acarrea, fundamentalmente en tres ámbitos**:

2.1. SISTEMA PRODUCTIVO

Frente a la anterior situación de división sexual del trabajo férrea, hoy tienen lugar dos dinámicas claves: la primera, que dada la flexibilización económica "*todo aquel que pueda trabajar debe hacerlo […] El Modelo de Proveedor universal de la familia predomina sobre el modelo del cuidador de la familia*" (Mc Robbie, 2004). Todo ello tiene lugar, no debe olvidarse, en un momento, en el que se está desregulando el mercado de trabajo remunerado y desmantelándose sus condiciones laborales y las sociales, asociadas a éstas primeras. Y la segunda, la existencia de un "*acuerdo social*":

> "Que requiere que la mujer (heterosexual) desempeñe un doble papel, activa en el lugar de trabajo y responsable principal de los hijos y de la vida (trabajo) doméstica (o)" (Mc Robbie, 2004)

La incorporación de las mujeres al empleo ha sido más una concesión necesaria que un derecho, ya que éstas se afilian al mismo, como consecuencia de la situación social (sociedad de consumo), la del mercado de trabajo (desregulado, precarizado) y la económica (necesidad de dos salarios para el sostenimiento familiar). Pese a ello, la provisión no conforma el rol tradicionalmente adscrito a las mujeres sino los cuidados y tareas para el mantenimiento de la vida diaria, priorizada para éstas, por lo que en este sentido tienen "**tres posibilidades**": **incorporarse al empleo y renunciar a otras facetas vitales** (conformación de una familia, maternidad..); siendo conscientes que deben hacerlo bajo las condiciones que dicho mercado laboral asigna a los sectores que ellas mayoritariamente ocupan (empleos feminizados: cuidados, servicios, limpiezas..) y a las regulaciones tácitas adscritos a los mismos (menor retribución, contratos de menor escala profesional…). **Incorporarse aceptando la integración en carriles de empleo paralelos** (excedencias, reducciones de jornada, economía sumergida..) **y de "la doble jornada"** (activas dentro y fuera del hogar). Y, en último lugar, **la "autoexclusión" del mercado de trabajo remunerado**, que no del no remunerado, lo que

supone en muchos casos carecer de ingresos propios y por tanto depender (económica, social e incluso vitalmente) de otras personas que sí los tienen, principalmente varones.

Las decisiones en este sentido no son fáciles, están fuertemente condicionadas y suponen una fuente esencial de malestares femeninos.

2.2. SISTEMA EDUCATIVO

El sistema educativo tiene, desde nuestro punto de vista, **una doble vertiente**, ya que puede suponer un agente de cambio y transformación social o un reproductor del sistema. Hoy en día consideramos que pese a ser una institución patriarcal, legitimadora del orden social y que trasmite una determinada construcción del sistema sexo – género mantiene frente a agentes de socialización como los medios de comunicación, valores hoy en día en desuso dentro de estos últimos (igualdad, agencia femenina, espacios reflexivos, figuras de autoridad femeninas…).

Pese a ello, en términos generales, consideramos que el **sistema educativo no sólo es clasista sino que también es sexista**. Ambos sistemas operan de forma conjunta y retroalimentándose. El sistema educativo sigue promoviendo criterios de desigualdad social generando, desarrollando y promoviendo una escuela sexista tanto por los contenidos que dentro de la misma se desarrollan como por la forma en que dichos contenidos se transmiten[14], por las personas que participan dentro del ámbito educativo, tanto profesorado[15] como familias[16], y por supuesto en el alumnado, que sigue distribuyéndose en relación al sistema sexo-género en carreras de mayor o menor prestigio (segregación horizontal y vertical: ellos ingenieros, ellas maestras o enfermeras).

> *Aunque* "las mujeres jóvenes emergen como sujetos con capacidades […] se llega a percibir como el sujeto digno de las oportunidades educativas […] se presentan a sí mismas como motivadas y ambiciosas, con proyectos claros " (McRobbie, 2004 página 125 y 126)

Ellas tratan como "buenas chicas" de alcanzar los objetivos socialmente trazados. Pero posteriormente este esfuerzo no se ve recompensado con la incorporación de éstas al mercado de trabajo remunerado, ni con las condiciones que despliega el mismo; la discriminación se mantiene (contratación, condiciones laborales, salario, jornada..).

Además, se ha considerado interesante recoger en este apartado el hecho de que en el **sistema educativo formal la elaboración / gestión de la estructura emocional no se aborda de forma directa**. Es decir, no existe un trabajo emocional específico recogido en los currículos en ninguna de los niveles educativos. La elaboración de las emociones y su gestión no se

---

[14] Androcéntricos y etnocéntricos: en su construcción, en su actividad investigadora, en su metodología, en sus temas de interés, en la posición "objetiva"..

[15] Carreras feminizadas (menor número de años y extensión de las actividades tradicionalmente femeninas: enfermeras, trabajadoras sociales, maestras..), la reducción de la presencia de mujeres en los niveles educativos más altos (ejemplo el número de catedráticas), posibilidad de conciliación por compatibilidad de horarios..

[16] Ganador de pan vs ama de casa reformulados: en la participación reducida de los hombres en algunas de las actividades para el mantenimiento de la vida, principalmente en las de cuidado (sacar a pasear a las criaturas al parque no en la logística de las mismas) y la ocupación del tiempo de las mujeres en varios ámbitos: el de la vida familiar en primer lugar sin olvidar el de la vida laboral. No tanto el de la personal o la social que quedan en su consideración relegadas a instancias inferiores o si pasan a primer plano se convierten un aumento de las responsabilidades diarias

considera un área prioritaria, frente a la adquisición de otro tipo de conocimientos o materias, pese a que son esenciales en la calidad de vida. Por lo tanto, al no desarrollarse un trabajo de formación para contener, re-significar o dar otras posibilidades de interacción que alteren la lógica patriarcal, androcéntrica y sexista en el contexto educativo formal, la educación colabora en lo que Elena Simón establece como la socialización de las mujeres en una falta de autoestima y de los varones en una falta de empatía. Dado que en el mundo emocional se reproduce la estructura de género previamente existente, las mujeres tienen más posibilidades de desarrollar empatía por ocupar lugares secundarios y dependientes (no son el centro y pueden por tanto salirse de él para contemplar otros centros) y los hombres, en el centro, tienen más posibilidades de desarrollar autoestima (son importantes, se les escucha más, se les atiende más…). En este sentido sería esencial una actuación por parte del sistema educativo en la compensación de esta situación, a través de la obligatoriedad de la implantación de la perspectiva de género en todos los niveles educativos y, por supuesto, sensibilizando al profesorado. La no actuación en este sentido, determina la reproducción.

Por todo ello puede concluirse que el sistema educativo es un agente de socialización emocional clave, no sólo por su currículo oculto (reproducción por ejemplo de las subjetividades masculinas y femeninas en el alumnado, expectativas del profesorado…) sino también por las múltiples formas de interacción personal y comunitaria que dentro de la misma tienen lugar.

2.3. SISTEMA FAMILIAR

La familia célula primigenia de socialización en el sistema económico, educativo y social legitima las desigualdades, específicamente las de género.

"La familia" constituye uno de los principales mecanismos de socialización y también de integración social. La misma se ve influenciada por factores tanto estructurales (procesos de modernización) como personales (biografía del hogar: enfermedades, discapacidades, acontecimientos vitales….). Dicha influencia es especialmente destacable en **los países del Sur de Europa** puesto que, dadas las características de sus mercados laborales (débiles, precarios…) y la naturaleza subsidiaria de sus Estados de bienestar (prestaciones insuficientes o inexistentes..), es el apoyo familiar el que las compensa. Esta estructuración familiar, tiene consecuencias en los núcleos familiares[17] y en las personas que los conforman, principalmente mujeres.

La construcción de la familia como en la actualidad se entiende, sobre todo la denominada "familia tradicional", está fuertemente relacionada con el nacimiento del capitalismo.

El objetivo de este sistema económico es la obtención del mayor beneficio. Para ello se utilizaron dos estrategias claves como el aumento de la productividad de los/las trabajadores/as[18] y el establecimiento de ciertas condiciones laborales. Dando lugar a la

[17] Dentro de dichas consecuencias se pueden destacar la dependencia familiar de las personas que integran las familias ; no sólo por el apoyo que éstas brindan (mantenimiento hasta los 30 años de edad, vuelta al hogar paterno-materno tras una separación, apoyo económico en los procesos de independencia..) sino también en la construcción de los propios deseos, aspiraciones y por ende de la toma de decisiones "libres" sobre cómo y dónde ubicarse en el mundo.

[18] Esto origina la necesidad de tener una organización del trabajo (disciplina) y una mano de obra no sólo en cantidad suficiente, sino también lo más formada y sumisa posible.

configuración de tres figuras claves comentadas en el capítulo III de este marco teórico, "el ganador de pan", las mujeres que se adaptan a las necesidades familiares (ama de casa vs amas de casa + trabajadoras remuneradas) al mismo tiempo que tuvo lugar una evolución de la posición de las/os menores como trabajadores para la economía familiar (en el campo por ejemplo) a ser "la esencia" de la identidad femenina (realización personal a través de la maternidad) y "el orgullo" de la identidad masculina.

Estas tres figuras se estructuran en lo que Izquierdo (2000) denomina "Familia fusional", modelo familiar por excelencia en las sociedades capitalistas. La **familia fusional**, tiene una naturaleza autoritaria, ya que a través de la misma se consigue que los "deseos individuales" casen con la lógica económica dominante a través de tres mandatos claves: El primero, la **restricción de la construcción de la ciudadanía a los varones adultos sustentadores principales de una familia**. Y por tanto, sujetos de unos derechos sociales derivados del trabajo remunerado (derechos sociales: desempleo, financiación para la compra de una vivienda…) y de unos deberes sociales (el trabajo como elemento calve en la construcción identitaria masculina). Esto implica una paradoja pues "el sistema democrático se dota de una familia autoritaria". El segundo mandato hace referencia a **"la ocupación prioritaria y hegemónica de las actividades mercantiles"** en la vida de las personas; y su ejercicio a través de la división sexual del trabajo, cuya consecuencia esencial es la generación por parte de la misma de "dependencias mutuas" (salario vs cuidados) y relaciones de poder. Y el tercero y último la **conformación de la familia** no solamente **como un proyecto común** que requiere de la renuncia por parte de sus miembros de los proyectos individuales (medias naranjas), sino también **la construcción y primacía de identidades "familistas"** ("es necesario encontrar pareja y tener descendencia para ser considerada una persona madura"). En el caso de los varones porque la identidad del padre de familia se sobrepone a la del trabajador, y en el caso de las mujeres porque la identidad de madre se impone a la de ciudadana. Es decir. tanto mujeres como hombres renuncian y hacen "lo que toca". En definitiva lo que hace el capitalismo es "dotar de un significado nuevo a las categorías ya creadas" (hijas/os, trabajo doméstico, trabajo externo..) (Izquierdo, 2001) con el objetivo de limitar los costes sociales de la reproducción de la vida humana en el caso que se pueda, y externalizarlos a las familias si resultan excesivamente caros.

Para Beck (2001) esta idea de **familia fusional** está basada en la existencia de un **vínculo interno emocional** dentro de las mismas y que resume:

> "En la transición hacia la sociedad moderna empezó, como demuestra la investigación socio histórica, un cambio profundo referente a la familia y matrimonio: la anterior comunidad de trabajo iba adquiriendo cada vez más el carácter de una comunidad de sentimientos. Con la formación de la familia burguesa se va produciendo un "aumento sentimental del ámbito intrafamiliar", la formación de aquella privacidad e intimidad que caracteriza nuestra imagen moderna de la familia".

Frente a esta familia fusional o familia tradicional autoritaria, que según Izquierdo (2000) sigue siendo la predominante en nuestra sociedad actual, se establece la **"familia asociativa" o** la que nosotras denominamos **moderna democrática**. Las características contrapuestas entre una y otra son: en primer lugar, el establecimiento de un proyecto común con vínculos de complementariedad en las familias fusionales (pérdida del proyecto individual), frente a los vínculos de "acompañamiento" y proyecto propio - autónomo + proyecto común de las familias asociativas. En segundo lugar, la férrea división sexual del trabajo (gana pan / ama de casa) en las primeras, en contraposición con la no existencia de la división sexual del trabajo en las segundas (ambas personas poseen trabajos remunerados y se da la socialización del cuidado). Y, por último, la conceptualización de la relaciones de pareja bajo el mito de "la

media naranja" en los hogares fusionales, en oposición a las relaciones de pareja establecida sobre "dos naranjas" que se acompañan mutuamente en los núcleos familiares asociativos

Esta categorización dual (fusional/tradicional autoritaria vs. asociativa/moderna democrática) relativa a las familias, mantiene en la actualidad algunos de sus pilares básicos (proyecto común y media naranja) pero ha necesitado **cambios en sus formatos y ejercicios diarios** (división sexual del trabajo ambivalente o adaptada, proyecto común prioritario pero también espacios y tiempos para el crecimiento personal..), para poder mantener vivo su espíritu. Se ha adaptado a los tiempos que corren, vistiéndose de igualdad formal, pero manteniendo la desigualdad real u optando por la vía asociativa que genera mayores posibilidades de desarrollo de relaciones familiares más igualitarias y democráticas. Dicha categorización se recoge y adapta a los análisis concretos de las series, pudiendo entreverse la mixtura existente entre ambas clasificaciones en la mayoría de ellos, pero también cortes tradicionales y algún intento de crear familias igualitarias. Por lo tanto, **la clasificación aquí recogida va a utilizarse según las necesidades existentes en los análisis concretos de las diferentes series** atendiendo a la distribución de poder dentro de las mismas, al proyecto común o individual, y al cumplimiento más o menos férreo de los mandatos familiares de género.

Esta estructuración familiar responde a las necesidades de un sistema económico y social dentro del que encaja, y que por tanto, genera familias ideales y deseables para su mantenimiento, pero que en su ejercicio genera también **contradicciones, ambivalencias e incluso malestar en muchas de las personas** integrantes de las mismas y también en las colectividades. Debiendo por ello recogerse dos apuntes considerados básicos para nuestro objeto de estudio: por un lado, que no debe olvidarse que en ocasiones las **familias,** además de suponer un factor esencial para la "integración y adaptación" al sistema económico y social actual[19], **pueden llegar a ser "disfuncionales"**. Y por tanto, no sólo no ejercer sus funciones de "protección social" sino que también generan lo que podríamos llamar "daños colaterales" (cuidados negligentes, conflicto, maltrato, reproducción de hábitos y conductas, influencia negativa respecto al acceso a la educación…), (Foessa, 2010). Estos procesos negativos tienden a ocultarse frente a la representación y mayoritaria de las mismas, también en las series.
Por otro lado, dichas **familias siguen siendo sexistas** y, pese a que se han dado cambios[20], en la actualidad las mujeres realizan ambas tareas (provisión "limitada" + tareas domésticas y cuidados), al igual que los hombres, aunque éstos más centrados en dicha provisión, participan en menor medida en las tareas domésticas y de cuidados. El papel del ama de casa se mantiene vigente pero se "acompaña" del de trabajadora remunerada, supeditado este último al requerimiento de las tareas domésticas y de cuidados de las personas dependientes, objetivo esencial de la identidad femenina. Por ello es interesante contemplar un tema esencial en relación con las familias y la incorporación de las mujeres al empleo: el de la **conciliación y** el **corresponsabilidad**. En la actualidad resulta dificultoso compaginar el derecho al trabajo, entendido éste como máximo derecho democrático, con la división sexual del

[19] Cobertura de necesidades básicas y de cuidados: alojamiento, consumo, apoyo económico y emocional, reproducción de los valores sociales imperantes; valores no olvidemos particularistas, pertenecientes a las clases dominantes pero extendidos a toda la estructura social

[20] "Los factores del cambio han sido de naturaleza muy variada, al mismo tiempo que transversal ya que se han dado en todos los ámbitos: demográfico (reducción de la natalidad, envejecimiento de la población, aumento de los flujos migratorios; individuales y/o personales, decisiones de maternidades en solitario, constitución de parejas de hecho, la diversificación de las formas familiares..), político (retraso o ausencia de matrimonio, ley del divorcio, fuerte carencia de protección social en los recursos de cuidado (falta de escuelas de 0 a 3 años, creación de políticas fiscales no adaptadas a las diferentes tipologías de hogares; apoyo a la conciliación frente a la corresponsabilidad …), económico (desregularizacón del mercado de trabajo, inmersión de las mujeres en el mercado laboral…), y social (cambio de roles -principalmente femeninos- mayor permisividad y tolerancia hacia formas de vida y convivencia novedosas o minoritarias…)"(Foessa 2008).

trabajo que continua vigente en el mercado laboral, y el concepto de "maternidad" promocionado socialmente; las demandas de unos y otros son opuestas y no han sido armonizadas pese al cambio que ha tenido lugar en la estructura laboral (incorporación de las mujeres, muchas de ellas madres). Esta situación ha dado lugar al descenso de la natalidad, a la incorporación de las mujeres en aquellos sectores que les permiten conciliar la vida laboral y familiar (educación, cuidados..), a la "elección" de jornadas parciales o solicitudes de excedencias, a la salida del mercado de trabajo durante los años de crianza y el retorno con todas las dificultades que esto acarrea después. Problemáticas éstas estructurales que de nuevo tienen consecuencias personales, en este caso, fundamentalmente sobre las mujeres, y que se armonizan psíquicamente con una solida identidad femenina basada en los cuidados y en la maternidad. Lo que conlleva no sólo un mantenimiento del sistema sin que éste sea cuestionado, sino también la consecuencia de la baja o nula implicación por parte de los varones en estas situaciones.

3. RELACIONES EMOCIONALES: LA ESTRUCTURACIÓN DE LAS EMOCIONES

3.1. PROCESOS COMPLEJOS INSERTOS EN UNA ESTRUCTURA

La estructura social determina y caracteriza los contextos sociales en los que las dinámicas emocionales tienen lugar. Desde una perspectiva de género, dicha **estructura** está marcada por varias **características**, entre las que destacamos **dos, fundamentalmente**:

La primera, **la centralidad de lo masculino y la posición periférica**, secundaria y subordinada **de las mujeres** que supone una construcción emocional divergente, colectiva e individual, de unas y otros (por ejemplo: mayor autoestima masculina vs. mayor empatía femenina).

La segunda, **la configuración de subjetividades de género, caracterizadas por un "ser para sí" en los varones y un "ser para los demás" en las mujeres**. En un contexto de desvalor y menor reconocimiento simbólico y social de éstas, este proceso da lugar a una mayor dependencia respecto a la existencia de otras personas para alcanzar dicho valor y reconocimiento social, necesario para la existencia humana. Lo que establece prácticas de género femeninas como es la de los cuidados, confundida ésta con prácticas de servicio[21] y la desconexión de éste área vital en los varones, o una conexión entendida fundamentalmente como provisión económica o como provisión de protección. Por tanto, se establecen estructuras prototípicas y complementarias para unos y otras como es en el caso de ellas "madresposas"[22] (Lagarde 2011) y en el caso de ellos "héroes salvadores" (apartado III de este marco teórico).

[21] "Cuidado": aquella acción de asistir, prestar ayuda, poner atención, diligencia y solicitud en la ejecución de una cosa (Cambiarle el pañal a un abuelo) frente a "Servicio": aquellas actividades que la persona objeto de atención podría realizar por sí misma y que la persona que la realiza le regala su tiempo y su esfuerzo (plancharle la camisa a la pareja u ordenar el cuarto a las/os hijas/os) (Grupo de Género UAB 2008).

[22] "Ángeles del hogar y perfectas casadas" cuya máxima realización es el matrimonio y la maternidad, hoy con otras vestiduras pero presentes en las series analizadas

El sistema de género como sistema normativo da lugar, por tanto, a **mandatos de género,** asociados a mujeres y hombres, respectivamente. Destacamos dos mandatos divergentes.
Por un lado el de **actividad vs pasividad**, ya mencionado, y que plantea algunas especificidades en el ámbito de la sexualidad. Actualmente en él parece darse una excepción a la pasividad asignada inicialmente a las mujeres. La sociedad actual idealiza tras el velo de los procesos de modernización, la presencia de una libertad sexual tanto en hombres como en mujeres, pero oculta bajo esta idealización la realidad existente falocéntrica y en la que el doble discurso en la agencia sexual de unas y otros (puta vs campeón) está plenamente vigente. Es decir, a ellas se les demanda ser activas pero sólo con sus parejas estables, y a ellos, que siempre estén dispuestos al encuentro sexual.
Por otro, **la distribución estructural y social de posiciones de sujeto para los varones y de objeto para las mujeres:** esto se vincula con la posición de subordinación femenina y que lleva a las mujeres a establecerse en la necesidad de agradar y despertar el reconocimiento de los demás (Basaglia 1987) a través de un arduo trabajo cuyo objetivo es alcanzar "la perfección". Convirtiéndose para ello en objetos de deseo, de aquellos sujetos deseantes, que las admiran por "la belleza" de su ser "sujetos inexistentes".

Estos mandatos operan a través de una socialización basada en la especialización emocional de género que implica, por un lado, una **mayor conexión con lo emocional en las mujeres** pues éste se confirma como su espacio prioritario de existencia, valor y reconocimiento, siendo además un ámbito para medir el cumplimiento y ocupación de su posición social e individual de género; por otro **una mayor desconexión en esta área vital de los varones**, puesto de otra forma se convertirían en ellas. Esto redunda en **una mayor expresividad emocional**, en número e intensidad, **de las mujeres**, frente a una menor expresividad en los hombres, innecesaria puesto que se construyen para "ser uno mismo".

Esta estructura, sus mandatos y las herramientas adaptativas que la misma posee para su mantenimiento y reproducción en muchas ocasiones fracasa en la cotidianeidad, poniéndose en tela de juicio los modelos y normas sociales de género existentes, no sólo por las fallas de la estructura social, económica y subjetiva sino también por la existencia de biografías personales, de **singularidades individuales**. Lo que lleva a reflexionar sobre las disertaciones teórico analíticas existentes en relación a:

> "Las tensiones entre la figuración de un individuo pasivo y producto de un sistema y la de un individuo condicionado por su contexto, pero con capacidad de modificación de éste y de sí mismo" (Amigot, 2011)

3.2. EMOCIONES, SENTIMIENTOS Y GÉNERO

3.2.1 CONCEPTOS

Existen diferentes teorías psicológicas, sociológicas, biológicas que han abordado el mundo emocional. Para este análisis se ha considerado importante atender a una doble conceptualización, siempre binómica:
Por un lado la relativa a la diferenciación sobre lo qué se entiende por **emociones** y lo qué se entiende por sentimientos. Antonio Damasio (2012) establece que "las primeras son las **más primitivas e instintivas** de las dos a nivel biológico, ya que tienen su origen en el sistema límbico (centro de las emociones). Son estados complejos del organismo, respuestas globales en las que interviene distintos componentes (fisiológicos respiración, secreciones..), cognitivos(procesamiento de información consciente e inconsciente…) y conductuales (expresiones faciales, movimientos corporales, tono de voz..). Y los segundos, **los sentimientos**

como el resultado de una emoción; el vehículo que utiliza la emoción para expresarse. Es más racional, la persona que tiene conciencia de un sentimiento tiene acceso al estado anímico propio. La respuesta a un sentimiento puede ser físico y/o mental. Ya que el mismo tiene su origen en el cerebro racional (neocortex) y se localiza en el lóbulo frontal". Su duración también es diferente, mientras que la emoción es más cortita (de segundos a unos minutos) el sentimiento es duradero, ya que se establece atendiendo no sólo a su sentir, sino también al tiempo en que de forma consiente se piensa en ellos.
Y por otro la idea que defienden autores como Ekman, Paul., Gerrod Parrott., W, Russell, James, Fischer, Agneta (2007) que trabajan sobre la diferenciación entre **las emociones de primer y segundo orden**. Las primeras son considerados aquellas más básicas y que parecen ser transculturales: **tristeza, ira y rabia, agresividad, miedo**… Las segundas sin embargo hacen referencia a aquellas emociones con una mayor elaboración y por tanto con una mayor dotación cultural, como son **la empatía, el amor vs odio, los celos, la culpa, la ansiedad**…

3.2.2. EMOCIONES Y GÉNERO

Las personalidades han sido estudiadas de forma prolija por la psicología. Pese a la existencia de corrientes divergentes en cuanto a las mismas, en relación a nuestro estudio y dada su importancia para el mismo, se ha considerado fundamental recoger no sólo cuatro **dimensiones de personalidad clásicas sino hacerlo en relación al género** (Jayme, Sau 1996).

La primera es la ya anteriormente desarrollada relativa al binomio **actividad vs pasividad**. La segunda hace referencia al tándem **Dominancia vs sumisión**, entendiendo la primera como "la resistencia a los intentos de influencia de los otros o como la imposición de los propios deseos en otros y al control y la influencia de sus conductas" (Adams y Landers, 1978 y MaccRoby y Jacklin, 1974 cit. por Jayme y Sau 1996 p. 259).
Dicha dominancia se establece, en relación con la estructuración social de género, sobre la desigual posición y estatus de la persona (o grupo) dominante y la persona (o grupo) dominada; lo que implica una direccionalidad de dinámicas de poder de arriba a abajo, de la posición dominante hacia la posición sumisión. (Jayme, Sau 1996). Dicho binomio genera ejemplos prácticos que pueden observarse en las series analizadas como son los estilos comunicativos de mujeres y varones en los que ellas se muestran más calladas, más atentas y sus conversaciones son menormente escuchadas, frente a los hombres que interrumpen más, ridiculizan a sus compañera y dominan las conversaciones (Becky Francis 2005). Asimismo, resulta útil para comprender los liderazgos: masculinos en general más frecuentes, más estables, basados en el tiempo y los femeninos, más infrecuentes, menos estructurados, más cohesivos y muestran menos evidencia de dominancia lineal (Jayme, Sau 1996 p. 260). La tercera dimensión se refiere al **control emocional por parte de los varones y a la labilidad de las mujeres**, recogido con anterioridad. La cuarta es la relativa a la **mayor agresividad de los hombres frente a la inhibición (miedo) más presente en las mujeres**. Y la quinta y última dimensión es la relativa a la primacía de la lógica masculina (racionalidad) frente a la intuición femenina (naturaleza) estableciéndose está como una "característica social específica de rango inferior"; asentándose así "la jerarquización de la diferencia humana" y por tanto de la desigualdad (Mary Nash 1996).

En esta aproximación al análisis de la relación entre el género y las emociones debe añadirse las aportaciones realizadas por algunas autoras en relación, no sólo con las **diferencias de género en diversas variables emocionales, sino también en conductas sociales asociadas a éstas**. Para ello establecen cuatro ámbitos de análisis: el relativo a la experiencia emocional, el relacionado con la regulación emocional, el referido al conocimiento de las emociones y, por ultimo el que alude a la conducta social (Etxebarria et al. 2003)

En relación con el primero, **la experiencia emocional**, se recoge en la siguiente tabla un análisis de varias emociones diferenciadas por sexos; principalmente en relación a su cuantía, permisividad, ejercicio, sanciones o premios y consecuencias para unas y otros:

Emociones y género	**Ellas**	**Ellos**
Tristeza	Niñas serán más tendentes a experimentar tristeza que los niños	Los niños serán más tendentes a experimentar ira que las niñas
	Se favorece el desarrollo de la tristeza en las niñas	Frente a la promoción del desarrollo de la ira en los niños
	Se consuela más a las niñas que a los niños	Se acepta la ira y el desquite como respuesta apropiada en los niños pero no en las niñas
	Mayor libertad para el llanto incuso llegando a la sobrerrepresentación en detrimento de la expresión práctica de otras emociones (rabia por ejemplo)	Contención emocional: "Los hombres no lloran" o "Llora como mujer lo que no supiste defender como hombre"
Ira y rabia	Son castigadas especialmente por la expresión de la ira o el enojo: Infrarrepresentación de las mujeres en la expresión de la rabia	Mayor permisividad en la expresión de la ira o el enojo: Sobrerrepresentación de los varones en la expresión de la rabia
	"Mujeres mandonas"	"Hombres con carácter"
	"Ellas aprenden a mostrar temor"	"Ellos aprenden a mostrar enfado"
	Ceder ante las contrariedades: "Huida", "no agresividad"	Rebelarse ante las contrariedades a través del enojo: "Pelea", "agresividad"
	Cooperación	Competencia
Agresividad	Ternura como característica femenina Estrategias: Agresión relacional (palabras, insultos, regañar, prácticas de rechazo social) y utilización de agresiones físicas principalmente pellizcar o arañar	Agresividad como característica masculina Estrategias: agresividad física (golpear, morder, dar patadas….) y destructiva
	Direccionada hacia dentro: frustración	Direccionada hacia fuera: enojo, ira..
	Mayor castigos por la conducta agresiva que los varones	Menor castigo por la conducta agresiva que las niñas
	Uno sólo factor presente de en las mujeres	Resultado de la acumulación de tres factores: actividad, emocionalidad e impulsividad[23]. Dos de ellos más presentes en los varones
Miedo vs valor	Mayor permisividad en la tenencia y expresión del miedo: "Cobardía"	Menor permisividad en la tenencia y expresión del miedo: "Valor"
Empatía	Diferencias a favor de las mujeres en los índices de empatía: "ser para los otros"	Menos empatía dada la construcción subjetiva de género basada en el "ser para sí mismos"
Amor vs odio	Mayor vinculación al mundo emocional en las mujeres que en los	Menor vinculación al mundo emocional en los varones que en las

[23] Entendida como un menor control de las emociones y los deseos.

	varones	mujeres
	Mayor expresividad del amor en éstas	Menor expresividad del amor en éstos
	Reducida presencia del odio y expresión de éste en ellas, por su no permisividad y direccionalidad el mismo hacia el interior, hacia ellas mismas	Mayor presencia del odio y expresión en ellos, permisividad y direccionalidad el mismo hacia el exterior, hacia afuera
Celos	Conecta con la tristeza en ellas: "Yo no tengo valor"	Conecta con la rabia en ellos y con el halago de que otro varón quiera estará con "su pareja": "Como me puede hacer esto a mi"
	Acción: seducir a la otra persona cuando aparecen los celos	Acción: utilizar la violencia, insultar…
Culpa	Más presente en las mujeres	Menos presente en los varones, las diferencias de género son especialmente claras a partir de la adolescencia
	Sirve para realizar conductas reparadoras	---
	Sirva para inhibir conductas agresivas	----
	Tiene un papel fundamental en la conducta internalizada	Los hombres presentan niveles inferiores que las mujeres en estas conductas internalizadas
Ansiedad	Mayor permisividad en la expresión de la ansiedad, "justificada" por la ciclicidad hormonal femenina	Menos permisividad de la expresión de la ansiedad: control emocional derivado a menudo en una actividad "des tensora"

Fuente: de elaboración propia pero basándonos en varios textos de autoras/es (Jayme, Sau 1996) y Etxeberria et al. 2003 y 2009

En relación con el segundo ámbito de análisis, **la regulación emocional**, cabe destacar dos ideas: la primera, que las respuestas de las niñas ante determinadas experiencias emocionales son más colectivas y pro sociales, frente a los niños que son más individuales e independientes. Y la segunda, que las niñas presentan un mayor control inhibitorio que los niños, como se ha recogido a través de varias experiencias emocionales ejemplificadas en la tabla anterior.

En relación con el tercer ámbito de análisis, se trabaja **el conocimiento de las emociones**, entendiendo el mismo como "*la comprensión de la ambivalencia emocional*". Las investigaciones dan como resultado que las niñas mostraban una mayor comprensión de la ambivalencia emocional que los niños. Y que esta comprensión estaba íntimamente ligada a "*la frecuencia de las conversaciones con la madre sobre las emociones y sus causas*" (Etxebarria et al; 2003).

Por último, respecto a **la conducta social**, también recogida a través de ejemplos en la tabla, se señalan tres ideas principalmente: a) que existen baremos diferenciados en niñas y niños para la medición de las conductas prosociales, y que éstos son más exigentes para las niñas; b) que en relación con la conducta agresiva, tiene lugar en los niños "la agresión manifiesta (ataques físicos y verbales) y un apoyo de su mayor frecuencia en los varones" frente a "la agresión emocional (amenazando las relaciones o los sentimientos de aceptación, amistad o inclusión

en el grupo) más común en las niñas". Y c) que aparecen diferencias de género "en la conducta cooperadora o complaciente con las demandas de otras personas […] las niñas se muestran más complacientes que los niños con los progenitores, los maestros y maestras y otras figuras de autoridad", idea que entronca con lo ya anteriormente recogido en relación con el agrado.

En este estudio, además recogen, se recoge que estas construcciones y prácticas relacionales de género son un reflejo no sólo de los estereotipos sexistas del mundo emocional sino también de los modelos, conductas, expectativas, reacciones que las personas referentes de niñas y niños (padres, madres, profesorado, pares) muestran ante las emociones y conductas de las/os menores.

3.3. ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA EMOCIONAL

A lo largo de la historia reciente han existido diferentes corrientes para el estudio de la emoción, dichas corrientes han trabajado con focos tan variados como las teorías de la atribución, las teorías psicoanalíticas o la sociología de las emociones.

Para el análisis de la estructura emocional en las series nos remitimos a la teorización propuesta por Hochschild (2008), que se establece sobre tres dimensiones interconectadas entre sí y que toman forma dentro de un contexto temporal y geográfico concreto.

3.3.1. LA DIMENSIÓN NORMATIVA DE GÉNERO EN LAS EMOCIONES: ¿QUÉ RELACIÓN ENTRE CAUSAS Y EMOCIONES SE CONSIDERA ADECUADA O NO EN VARONES Y EN MUJERES?

La dimensión normativa hace referencia a aquello que socialmente se considera "*el ser*" (el deber ser implícito o explícito, los ideales o la naturalización de cómo deben ser las cosas). En este apartado concreto nos centraremos en el análisis de una parte de ese "ser", la consideración normativa de "ese ser apropiado o no". El concepto de **normativa aplicado a las emociones, establece la existencia de una regulación emocional vigente**, a veces implícitamente, **en las relaciones interpersonales que determina la corrección o incorrección de ciertas emociones** en determinados ámbitos y contextos (Ejemplo: la inadecuación de reírse en un funeral). Dicha normativa se construye sobre lo que la autora denomina ***"Las Reglas de sentimientos***", entendidas éstas como aquellas reglas que, no sólo gobiernan la manera de sentir, sino que además *"definen lo que imaginamos que deberíamos sentir o no y lo que nos gustaría sentir"*. Es decir, plantea la existencia de posibles conflictos entre la normativa (deber, querer, desear sentir) y la experiencia emocional (sentimiento "real"). Esta normativa, y por ende estas reglas de sentimientos, **son parcialmente diferentes en mujeres y hombres**, como ha podido recogerse en el punto de emociones y género (tristeza vs. ira o llanto vs. agresividad).

3.3.2.LA DIMENSIÓN EXPRESIVA DE GÉNERO EN LAS EMOCIONES: ¿CÓMO EXPRESAN ELLAS Y ELLOS DICHAS EMOCIONES?

La dimensión expresiva se refiere a la **comunicación de los sentimientos**. Es decir, la relación existente entre los sentimientos de una persona y la comprensión que otras poseen de dichos sentimientos (Ejemplo: Apreciación de falsedad en los sentimientos expresados por alguien). Al igual que en el caso de la dimensión normativa, también la autora establece una

herramienta clave para su ejercicio como son ***"Las Reglas de expresión"***, es decir *"aquellas que gobierna la manera en que expresamos el sentimiento".* Y que como en el caso anterior **varía en función del género**. Teoría que está íntimamente ligada con lo anteriormente recogido en relación con la mayor expresividad por parte de las mujeres frente a los varones, entendida la misma en su cuantía y su intensidad. Circunstancia que tiene que ver con el contexto y la socialización de género (subjetividad femenina vs subjetividad masculina).

3.3.3 LA DIMENSIÓN POLÍTICA DE GÉNERO EN LAS EMOCIONES: ¿LA DIRECCIONALIDAD DE LAS EMOCIONES ESTÁ CONDICIONADA POR EL GÉNERO?

La dimensión política recoge la **relación entre los sentimientos y el objeto al que se dirigen dichos sentimientos**. Es decir, **la dirección** que toman los mismos. Hochschild (2008) establece que los sentimientos positivos se dirigen hacia personas poderosas y los sentimientos negativos hacía personas ubicadas en espacios de no poder. En este sentido es relevante la posición de género que ocupan hombres y mujeres en la estructura social en términos de reconocimiento y estatus, puesto que la misma condiciona una mayor exposición de las mujeres a situaciones de desplazamiento de sentimientos negativos por el hecho de ser mujeres, ya que esta categorización determina el lugar estructural de menor poder que éstas ocupan.

Dentro de la dimensión política Hochschild (2008) también plantea un instrumento analítico clave como son ***"Las Reglas de encuadre"***, entendidas las mismas como *"aquellas reglas que gobiernan nuestra forma de ver las situaciones"*, de percibirlas, y que tiene que ver con la posición que ocupan los individuos que interactúan dentro de la estructura social, marcada ésta por categorizaciones que reciben valoración desigual como el sexo, clase, origen, edad.. pero principalmente por el género.

Por tanto, esta dimensión emocional es esencial puesto que la misma no sólo se considera un mapa de ruta para el intercambio personal y social, sino una forma de control cuyo incumplimiento **genera sanciones**, íntimamente relacionadas con **la categorización jerárquica** existente en la sociedad (clase, origen, capacidad económica o nivel de estudios), y que da lugar, a través de la **direccionalidad y el desplazamiento de las emociones**, a rutas ascendentes (sentimientos positivos hacia estatus de poder) o descendentes (sentimientos negativos hacia estatus de poder inferiores), con consecuencias fuertemente divergentes en mujeres y hombres.

Esta teoría emocional explicaría, al albor de la teoría de género, no sólo que hombres y mujeres desarrollan subjetividades y emociones marcadas por la estructura social patriarcal, sino que unas y otros establecen criterios diferenciados por sexo y género en la interpretación (¿Qué desata la acción?), en la expresión y en la direccionalidad de las emociones, íntimamente relacionada con los espacios binarios de poder-menor o no poder. **La estructura social vuelve a ser clave en la conformación de las subjetividades masculinas y femeninas y por ende de la estructuración emocional, mandatos, experiencias, consecuencias; en definitiva, de la ingeniería emocional, en unas y en otros.**
Dicha ingeniería emocional hace referencia por tanto no sólo a la necesidad de concebir y analizar a las **personas, hombres y mujeres, como seres complejos** (guiados por motivaciones conscientes e inconscientes) y **socializadas en un determinado contexto** (patriarcal, económico, social, histórico, político…) **que establecerá normativas generales y específicas de género en todas las áreas, incluida la emocional**, sino además, con **capacidad de sentir y**

tener conciencia de sus sentimientos; incluso de adaptarlos a las expectativas marcadas por la estructura social y psíquica hegemónica en el sistema existente; y que le sirve para su mantenimiento.

La teoría de Hochschild es un importante recurso analítico, para la comprensión, de esta ingeniería emocional en el ámbito concreto de las series televisivas. Siendo por ello, por lo que en esta tabla, como ejemplo, se recoge el manejo de estos elementos teóricos en una de las series seleccionadas en esta investigación: *El barco*.

Teoría Hoschschild relativa al miedo aplicada a la serie "El Barco"				
Dimensiones / Reglas:	Personajes femeninos	Consecuencias	Personajes masculinos	Consecuencias
Normativa: "Reglas de sentimientos"	Tener miedo es una emoción que los personajes femeninos "pueden permitirse"	Está muy presente no sólo de forma cuantiosa en los personajes femeninos sino también en la mayoría de ellos y de las tramas en las que éstos están insertos	Tener miedo es una emoción que los personajes masculinos "pueden permitirse"	Aunque está presente en esta serie apocalíptica, en comparación con los personajes femeninos, el miedo está poco presente en los personajes masculinos (sobre todo los "héroes") y en las tramas en las que éstos participan
Expresión: "Reglas de expresión"	Su expresión es mucho más intensa y visible en las mujeres	Las mujeres gritan, lloran, hacen aspavientos…	Su expresión se controla en los varones, principalmente en "los héroes"	Los hombres tratan de ocultar el miedo y tratan de reducir su expresión
Política: "Reglas de encuadre"	El miedo lo direccionan hacia el exterior tratando de encontrar alguien, principalmente varones, que las apoyen	Frente al miedo que expresan las mujeres suelen recibir, por parte de los varones, órdenes relativas a la no perdida de los nervios "no te pongas histérica" o guardar silencio frente a los llantos o gritos "cállate, cállate".	Los hombres tratan de controlar su miedo internamente, y cuando no lo consiguen lo direccionan hacia el exterior a través de la acción o enfrentándose al mismo	Los hombres reconducen el miedo; principalmente en solitario y desde un proceso interno

Fuente: de elaboración propia

Es por ello por lo que, **puede concluirse** como ejemplificación analítica de lo que se acaba de exponer que, respecto a la emoción del miedo las mujeres están "habilitadas" para sentirlo frente a los varones que están "deshabilitados". Para ellas es una emoción adecuada respecto a su subjetividad para las varones no lo es, se considera inadecuada. A las mujeres el miedo las paraliza, impide su agencia (acción), y la toma de las riendas de la situación; en cambio a ellos el miedo les lleva a la acción, bien afrontándolo (dirigiéndose directamente hacia él) o bien dejándolo a un lado y continuando con la acción que habían comenzado o con la función que tienen asignada.

4. LA CUESTIÓN DEL AMOR

La estructura social desigual establece una ingeniería emocional que **reproduce a su vez la desigualdad**, incluso, en el idealizado **sentimiento amoroso**.

El amor es considerado, social e individualmente, un elemento prioritario en la construcción emocional de las personas frente a otros valores como la solidaridad o la justicia (Esteban 2011). Desde las Ciencias sociales se considera que dicho amor **está construido socialmente**, de forma **compleja y en interrelación con variables claves** para esta investigación como son los procesos subjetivos, las experiencias emocionales vitales, las narrativas, posiciones sociales (Esteban, 2011 p.25). Desde nuestro planteamiento, el amor se establece dentro de la ingeniería emocional, como un **instrumento clave para la reducción o limitación de las incoherencias o disrupciones de género en nuestras sociedades actuales** (mandatos contradictorios y en muchas ocasiones irreconciliables o doble vínculo), y que tienen consecuencias importantes en las vidas de las personas y especialmente en la de las mujeres.

4.1. CONCEPTO DE AMOR Y CARACTERÍSTICAS EN LA CULTURA OCCIDENTAL

4.1.1. CONCEPTO DE AMOR:

Hablar de amor no es algo fácil, tratándose de un tema tan abstracto y complejo. De hecho es difícil establecer una definición precisa de amor, no sólo por su naturaleza polisémica sino también porque el mismo se ha estructurado en una abstracción amplia que permite lecturas que pueden ir desde "el amor es la más vital y trascendental de todas las experiencias humanas" de Marcela Lagarde (2001) hasta "El amor es un invento al que la literatura ha llenado de contenidos" (Ortega y Gassset 1962). Marcadas todas ellas, como anteriormente se ha visto, por la estructuración social, subjetiva y vivencial que sobre el mismo se realiza.

Pese a ello, hemos considerado importante recoger dos ideas claves sobre las que se construye la conceptualización del amor que se va a emplear en este estudio.

Por un lado, la consideración del mismo como un **fenómeno de doble vertiente: posibilitadora y de dominación**, siendo la concreción y el uso que se le otorgue lo que moldeará su naturaleza, de partida "inocente". Es decir, puede concebirse como una emoción humana de segundo orden que nos vincula afectivamente a otras personas desde el reconocimiento, la empatía, el cuidado o el disfrute hacía un trabajo, un proyecto… o bajo una visión de dominación, hegemónica, obligatoria, construida desde el poder y servil al mismo, limitante en su funcionalidad, normativa.

Por otro, plantearnos que **la vinculación interpersonal** no sólo es un elemento básico para la existencia humana ("somos seres en relación") y para el crecimiento, la reflexión compartida y el intercambio mutuo; sino que también es una herramienta útil para la visibilización de la existencia ajena. En este sentido, podemos concebir el amor como un proceso que, teóricamente, funcionaría como lo opuesto a un proceso de instrumentalización o cosificación de la otra persona y por tanto la creación de relaciones personales en las que el reconocimiento, el respeto, la igualdad sean su base.

Es por ello, por lo que quizás el concepto o la propuesta que realizamos es la de la **comprensión del amor como una emoción amplia, universal, compleja y sobre la que hay que desarrollar un pensamiento crítico** que facilite, desde la equidad, unas relaciones igualitarias, principalmente entre mujeres y hombres.

4.1.2. CARACTERÍSTICAS DE LA DINÁMICA AMATORIA HEGEMÓNICA EN NUESTRA SOCIEDAD ACTUAL:

La dinámica amatoria hegemónica en occidente entronca con la desigualdad estructural de género existente y colabora con la reproducción de la misma, tal y como los estudios de género y feministas han mostrado.

Las características de dicha dinámica amatoria hegemónica son las siguientes:
La preeminencia de la pareja: el amor de pareja organiza la vida cotidiana: "El amor inspira leyes (pensemos, por ejemplo, en todo lo relativo a la infancia, la familia o la atención a la dependencia) y afecta a la vida política e institucional en su conjunto" (Esteban, 2011 p. 40). Además también es **el más importante y prioritario** entre todos los posibles amores (parentales, familiares, amistades, ideológicos….). **La pareja es** por tanto no sólo **esencial** sino también **normativa**, puesto que conforma el proyecto vital actual frente a la pérdida de referentes existentes en épocas anteriores (comunitarios, religiosos, de clase...) y supone además la adecuación a los mandatos sociales de construcción de la vida privada familiar e individual o la creación de la intimidad como elemento clave en las relaciones afectivas, **minusvalorando cualquier otra alternativa** (Esteban 2011, página 40). Esto implica que "*En las encuestas **se sigue optando por la vida en pareja** como el país de las esperanzas, aquel lugar donde se encuentra proximidad, calor y cariño, como un contra mundo a los desiertos fríos de hormigón que nos rodean*" (Beck y Beck, 2001)

Además, para alcanzar el ideal de pareja existente en la actualidad deben cumplirse otros mandatos: a) **La heterosexualidad**, entendida la misma no únicamente circunscrita a las prácticas sexuales, sino íntimamente relacionada con la normatividad social, con el heterosexismo (Gayle Rubin, 1975):

> "[...] En la cima de la pirámide erótica están solamente los heterosexuales reproductores casados. Justo debajo están los heterosexuales monógamos no casados y agrupados en parejas, seguidos de la mayor parte de los demás heterosexuales. El sexo solitario flota ambiguamente. […] Las parejas estables de lesbianas y gays están en el borde de la respetabilidad, pero los homosexuales y lesbianas promiscuos revolotean justo por encima de los grupos situados en el fondo mismo de la pirámide. […] transexuales, travestis, fetichistas, sadomasoquistas, trabajadores del sexo, prostitutos, prostitutas y quienes trabajan como modelos en la pornografía…".

b) **El matrimonio** eclesiástico o civil. Entendido el mismo, como célula convivencial duradera que explica la presencia de sus integrantes en este mundo y construye una cohesión social:

> "Se trata de un modelo de amor duradero y romántico a la vez, que se produce por la estrecha relación sentimental entre dos personas y que da contenido y sentido a su vida. Ahora el otro se convierte en la persona que significa todo para mi: el mundo, el sol, la luna y todas las estrellas" (Beck y Beck, 2001).

Pese a ello, los divorcios ponen de manifiesto que el control social y el control individual mutuo establecido sobre esta unión civil o religiosa, a veces termina como "el rosario de la aurora".

c) **La elección de "la persona adecuada"** para conformar con ésta un proyecto común. Situación harto dificultosa en esta sociedad moderna en la que frente a etapas anteriores:

> "El amor liga a dos seres en conflicto, a dos seres que tratan de ser "el sí mismo" [..] en el amor se establece una relación entre dos libertades. […] Como cada ser existe por la libertad del otro, la libertad de cada uno es la que queda comprometida en el amor. Esta es la afirmación de la individualidad: Soy libre al ser reconocida como un ser en libertad (Sastre, 1943)

Es decir, la estructura social y los procesos subjetivos fuerzan voluntariosamente a las personas a llevar a cabo, en nombre del amor, fusiones entre dos mandatos modernos encontrados: la obligatoriedad de tener pareja para la existencia social por un lado y la generación de proyectos vitales independientes y autónomos en las individualidades que conforman dicha pareja, por otro. Difícil solución, pero puesta en práctica una y otra vez sin descanso para evitar así, a toda costa, "la muerte social". Frente a ello, aparece también la creatividad humana en la organización más o menos alternativa de modelos amatorios divergentes, ambivalentes o aceptación resignada de lo establecido o incluso defensa férrea y de trinchera de los mandatos existentes.

d) **La procreación**, es decir, la necesidad de tener **descendencia**. En la actualidad esta es negociada y reflexionada (cuántas criaturas, quien se va a encargar de ellas, cómo se van a realizar el reparto de los tiempos (cuidados, tareas domésticas, trabajo remunerado y ocio y tiempo libre). Es necesario, señalar al respecto que ser madre es uno de los elementos básicos de la construcción cultural de la feminidad, de los estereotipos y en este sentido es más demandante en relación con las mujeres.

d) Y **la durabilidad de la pareja**, puesto que estos proyectos conjuntos necesariamente deben establecerse bajo la premisa de "para toda la vida", aunque las estadísticas revelen que la mitad de las veces esto no es así. Pese a ello, es interesante constatar que en épocas de crisis los matrimonios se mantienen unidos y las tasas de divorcio se reducen, como recordatorio de la esencialidad de las condiciones de vida en la estructuración social y subjetiva del inocentemente considerado espontáneo mundo emocional (CIPARAIS, 2011)

A estos mandatos se suman otros relacionados con el denominado **"amor romántico"** prioritario en la época actual, sobre todo en los insumos culturales dentro de los cuales se encuentran las series. El amor romántico se compone de creencias que otorgan un determinado sentido al amor como son: **La transcendencia del amor** y lo que Lagarde (2001) denomina **sentimiento oceánico** para referirse a que la pareja de amantes "*se sumergen en algo mayor. […] Al sentir ambos que pertenecen a un fin que los transciende*". **La centralidad de ese amor**, no tanto la forma, la estructura o las características que el mismo tenga o desarrolle: **"es más importante la relación que lo que en ella ocurra"** (Esteban, 2011). **La identificación vital entre las dos personas que conforman la pareja**, ya que ambas deben tener no sólo unos fines idénticos sino también un sentido de la vida común. Todo ello, pese a que la estructuración social de género determina, como anteriormente se ha visto, no sólo unas posiciones sino también unas dinámicas, acciones, reflexiones y emociones divergentes en unas y en otros. Y **la pasión**, la intensidad amorosa como pilar básico de vivencia y expresión del amor romántico. Intensidad pasional ésta que necesariamente deberá incluir la **tragedia y el sufrimiento** como elementos claves en el contenido y el ejercicio amatorio (conductas de riesgo, trasgresión de reglas morales, fascinación del momento, amores imposibles, amar es sufrir, el sufrimiento como virtud, fundamentalmente en las mujeres…).

Pese a todo lo anteriormente comentado, es necesario plantear **la existencia de dinámicas amatorias alternativas o transgresoras con el modelaje amatorio hegemónico** y que por ello, son sancionadas desde la normatividad, la crítica, el juicio, incluso la agresión directa.
Dentro de las mismas pueden recogerse fundamentalmente varias como la apuesta por la renuncia al matrimonio, los acuerdos de no monogamia y las expresiones de diversidad sexual. Pese a su amplitud, para nuestro objeto de estudio mencionamos tres: el denominado "Amor libre", los "Poliamores" y los "Amores Queer"

El "**Amor libre"** tiene su origen en la crítica moderna consciente y reflexiva respecto a la "naturalización" del amor y se enmarca en **tres principios cardinales**: **la libertad**, entendida la misma no solo como esencia en el pacto amoroso, sino también como objetivo de este. Es decir, a través del acuerdo mutuo de amor las personas firmantes tienen como objetivos no sólo preservar la libertad individual, sino también responsabilizarse de ellas, de la propia y de la ajena; cuidándolas y conservándolas. **La negación de la existencia del binomio sufrimiento – amor** en sí mismo y como único posible en las relaciones de emparejamiento. Y **el reconocimiento de la diversidad sexual y la puesta en valor de la misma**. Además de entender las relaciones de amistad como claves, destierra las ideas de castidad, fidelidad, exclusividad, visión pecaminosa de la sexualidad o la eliminación del sentido del deber y condición natural de la maternidad para las mujeres (Virginia Wolf, Mary Wllstonecraft o Alejandra Kollontai). El amor libre **permite y empuja a las mujeres a pensar qué es lo que ellas quieren** y, por tanto, facilita dejar de estructurarse sobre el ser para los otros y orientarse hacia una configuración subjetiva como **ser para sí**.

Pese a ello, la idea de liberación sexual femenina genera no pocos debates dentro de las diferentes corrientes feministas, puesto que unas la consideran un instrumento para la existencia de libertad, empoderamiento o autonomía, y otras la perciben como respuesta al mandato de género de aumento en el número de mujeres que quieran mantener relaciones falocéntricas con varones defensores y practicantes de una sexualidad masculina hegemónica (Izquierdo, 2005).

El amor libre está muy relacionado con los denominados "**Poliamores**". Los mismos están basados en el mantenimiento de relaciones con varias parejas al mismo tiempo y en el cuestionamiento de la propiedad privada amorosa, la exclusividad, el miedo o los celos. Se establecen a través de la propuesta de relacionas de pareja regidas por principios como la libertad, confianza, sinceridad y/o cariño.

Es interesante el planteamiento que en este sentido se recoge a través de un ejemplo, ya que las consecuencias que tiene la transgresión de la monogamia pueden verse en algunas de las series analizadas como en *El Barco*.

> "De pequeñas aprendimos que "lo normal" es que el amor erótico se limite a una sola persona del sexo contrario". Es cierto que en la época de la guardería los adultos ríen cuando decimos que tenemos varios novios o varias novias, como si fuese una extravagancia infantil; pero pronto se nos enseña que el deseo sexual y la intimidad solo se comparten con uno. Lo demás es etiquetado como promiscuidad, adulterio o traición, y pronto comprobamos que transgredir las normas de la monogamia en nuestra sociedad tiene un coste muy alto" (Herrera, 2012)

Los Amores Queer hacen referencia a dinámicas amatorias insertas dentro de la teoría más amplia denominada "Teoría Queer" (Judith Butler, 1990; Preciado, 2002; Gerard Coll-Planas, 2012). Estos amores promueven relaciones en las que la desconstrucción del género sean el criterio básico, pero además establecen por ejemplo:

> "[…] la expansión del erotismo no al orgasmo sino a todo el cuerpo entero; no comparten los anhelos de la eternidad ni el trauma por la ruptura; las relaciones se basan en la libertad, las ganas de compartir y la ruptura con la tradicional división de roles; los amantes queer son gente de las periferias, pero no excluyen a nadie (hombres, mujeres, intersexuales, transexuales, travestidas/os, maricas bolleras, prostitutas, chaperos, negras/os, latinas/os, gente de todas las edades, condiciones socio económicas…); las relaciones queer no dividen a la población entre la gente con la que se folla y con la que una/o se enamora, el amor queer explora las relaciones de poder…" (Herrera, 2012)

Estos amores, el libre, los poliamores o los amores queer, suponen modelos amatorios alternativos que posibilitan el cambio y una conceptualización relacional divergente a la hegemónica; teóricamente los mismos se construyen con ese afán rupturista y alternativo. Pese a ello, el ejercicio práctico amatorio visibiliza que las personas estamos atravesadas por una estructura social y subjetiva que condiciona nuestra forma de ubicarnos en "los amores" y en las relaciones.

Además de todas las características anteriormente recogidas existe una característica esencial en este trabajo y análisis: la relativa al concepto de "**sincretismo**" que establece la existencia de mujeres construidas en un contexto moderno pero que identitariamente conservan mitos tradicionales.

> "Nosotras las mujeres contemporáneas sintetizamos en nuestras vidas estas diferentes tradiciones históricas. Estos periodos de la historia están superados en el tiempo, pero no en las personas (actitudes que creíamos cambiadas vuelven, ideas que vienen y no sabemos de dónde, contradicciones entro lo que ya sabemos y tendencias del pasado) y por eso, casi todas estamos viviendo una mezcla total. [..] Mi hipótesis es que la subjetividad amorosa de las mujeres es una síntesis de todas las forma del amor que resultan en una mezcla única en cada una de nosotras, distinta la de una a la de la otra, aunque siempre con problemáticas comunes y compartidas" (Lagarde, 2001)

Este sincretismo supone la convivencia de varias etapas históricas amorosas de forma singular en cada una de las mujeres a las que se les exige y se autoexigen mandatos contradictorios e irrealizables, como son el de ser mujeres libres, también en el amor (amor libre mayo del 68), pero un amor inmerso en el romanticismo y en el deseo del cortejo. Elemento dañino para las mujeres, puesto que mantiene el sistema amoroso y social vigente, genera dificultades y malestar en éstas y supone una cortapisa muy importante para el cambio individual y colectivo.

4.2. MITOS EN TORNO AL AMOR QUE RECORREN LAS SERIES

Para un análisis de los modelos amatorios que se representan en las series hemos considerado interesante recurrir a los mitos en torno al amor que reflejan la construcción cultural de éste y que han sido señalados por varias autoras (Lagarde, 2001; Dolores Juliano, 2008 y Coral Herrera, 2012).
Los mitos son entendidos como "narraciones o relatos […]que ayudaron a los seres humanos a explicar los fenómenos naturales y poseyeron siempre un poder de trascendencia, una dimensión emotiva, religiosa y espiritual que se expresaba simbólicamente a través de éstos".

(Herrera, 2012). **En el ámbito amoroso de pareja, en nuestra sociedad actual existen varios mitos que siguen vigentes puesto que**:

> "[…] La pareja es una de las asociaciones más cargadas de deseos mágicos basados en mitos y dogmas así como en anhelos y en experiencias pasadas". (Lagarde, 2001)

Los mitos cumplen dos objetivos: establecer normativas de género, "el deber ser" (ideas, principios, éticas, conductas, sanciones..[24]) **y permanecer en el tiempo**, pese a que no se correspondan con lo vivido (son una fantasía) (Lagarde, 2001).

Los mitos del amor en la actualidad se establecen fundamentalmente a través de agentes como pueden ser los medios de comunicación masivos (tv, Internet, radio..) con formatos como las series, cine, telenovelas, las canciones de amor, pero también a través de otros instrumentos como son la literatura y, por supuesto, la socialización familiar, comunitaria y social. A todos ellos Lagarde (2001) los denomina "insumos culturales".

Los mitos más destacados para nuestro objeto de estudio serían los siguientes:

4.2.1. MITO DEL AMOR COMO LO MÁS IMPORTANTE EN LA VIDA DE LAS PERSONAS

La creencia de que el amor, principalmente el de pareja, es lo más importante en la vida de las personas, mucho más que otros valores como la justicia, la igualdad o la solidaridad (Esteban, 2011). Pues se concibe el mismo como aquel que :

> "[…] Anhelamos que nos complete, que nos salve de todo tipo de miserias humanas, añoramos cambiar nuestras vidas a través del amor, invariable en cuanto a intensidad y duración, no afectable por ningún elemento externo, apasionado y estimulante, que llegará a nosotros/as sin el menos esfuerzo, que nos eleve y nos saque de nuestros infortunios […] poderosas expectativas éstas que luego no pueden cumplirse" (Herrera, 2012)

Es decir, se vivencia el amor como una panacea (Goldberg, 1997). Además de considerarse el centro y referencia de la existencia y la única forma de conseguir la felicidad.

4.2.2. MITO DE LA PAREJA COMO ALGO ESENCIAL Y OBLIGATORIO:

Tener pareja en nuestra sociedad actual es una necesidad y obligatoriedad, principalmente para las **mujeres** que, construidas en **ser para los otros**, si no alanzan esta situación son consideradas en términos de desvalor "no son nadie en la vida, se quedan solas, son solteronas", puesto que serán justo aquello que no deben ser: "seres para sí". En el caso de los **varones**, la obligatoriedad de tener pareja se reduce en intensidad, pero el incumplimiento supone **pérdida de estatus,** como ya establecía Gayle Rubin (1975) **y privilegios** (apoyo emocional, logístico…).

[24] "El ideal romántico de nuestra cultura ofrece un modelo de conducta amorosa que estipula lo que "de verdad" significa enamorarse y qué sentimientos han de sentirse, cómo, cuándo, y con quién sí y con quién no" (Revista Mujeres 93) Titulada Coeducación y mitos en el amor romántico. De la Fundación mujeres.

Esta "obligada necesidad" de tener pareja se construye sobre la **fusión** con la otra persona**, la entrega total** a través de **dos figuras míticas** como son **el príncipe** (héroe) **y la princesa** y que, como ya se ha recogido en el apartado III de este marco teórico, establece características de comportamiento en unos y en otras binómicas, estancas y complementarias[25].

El **modelo amoroso,** por tanto, establecido sobre estas premisas, es **divergente para hombres y para mujeres**, principalmente en dos niveles: en primer lugar, ofrece modelos de sumisión idealizada para ellas basados en la máxima vital de **alcanzar el amor a través de un hombre,** y ofrece modelos de **libertad para ellos**, considerada dicha libertad "el deseo masculino por excelencia" (Herrera, 2012). Y en el nivel de la valoración o juicio social, la construcción es polarizada para las mujeres, **divididas en "buenas" y "malas"** (la virgen y la puta). Las primeras son en esencia bellas, delicadas, dedicadas al ámbito doméstico y orientadas hacia el cuidado de su prole y su marido. Las segundas, son juzgadas de forma constante, no sólo por los varones, sino también por "las mujeres buenas", ya que:

> "[..] disfrutan pasionalmente del sexo, pero a pesar de que atraen a los hombres por su inteligencia y sus encantos, no ofrecen seguridad al macho, que casi nunca las eligen para ser princesas ni les piden matrimonio. Son tan atractivas como peligrosas, por eso evitan enamorarse de ellas" (Herrera, 2012)

Esta división todavía se torna más compleja cuando se exige a través del doble vínculo, cumplir a un mismo tiempo un doble mandato social de género como el de ser "una virgen bien portada en la calle y una puta en la cama de mi marido/pareja estable, y sólo en ésta y no en otras camas". **En el caso de los varones**, esta exigencia bipolarizada no tiene lugar, ya que su construcción de género en este sentido, **cuenta con mayores libertades**, a excepción de "la orientación sexual" mandato de género inamovible para ellos, "nunca será permitida la homosexualidad".

4.2.3. MITO DEL LIBRE ALBEDRÍO

"Somos libres de elegir en el amor" sería su máxima, interiorizada individualmente a través de los complejos procesos subjetivos.

> "[…] creencia que supone que nuestros sentimientos amorosas son absolutamente íntimos y no están influidos de forma decisiva por factores socio –biológicos- culturales ajenos a nuestra voluntad" (Herrera, 2012)

Pero la realidad es otra. Las personas no somos individuos completamente libres, ya que existen múltiples condicionamientos externos (sociales, subjetivos, vivenciales) en nuestra conceptualización y ejercicio emocional; y por ello tendemos a enamorarnos/vincularnos con personas de nuestra misma clase social, origen o edad. Además, esta conceptualización concibe y presupone la existencia de una identidad individual preexistente a lo social, lo que cuestiona y oscurece la consideración de la identidad como construcción humana en relación y fantasea sobre la inocente existencia amorosa intocable, protegida bajo un cristal como la rosa del Principito (1978), ajena a todo lo que fuera y dentro sucede.

[25] Si ellos son fuertes, ellas débiles, si ellos son valientes, ellas miedosas, si ellos son activos, ellas pasivas (mujeres en espera de accionar - reaccionar cuando así lo exija el contexto), ellos dominadores ellas sumisas, ellos duros ellas vulnerables, ellos aman a su pareja pese a que les cueste expresarlo, ellas aman a su pareja y lo expresan constantemente.

4.2.4. MITO DEL AMOR COMO ALGO ESPONTÁNEO Y QUE NO REQUIERE ESFUERZO

El amor es algo espontáneo, ya que "se da solo, no hay que analizar nada, no es necesario conocer, el amor llega inesperadamente, te sale naturalmente el corazón y no necesitas nada, sólo entregarte" (Lagarde, 2001). Además, imaginamos que no está condicionado por experiencias amorosas previas:

> "[…] nos gusta pensar que hemos elegido a la persona amada por sus cualidades únicas. Vemos en ella algo especial que la hace destacarse entre todas las demás. Pero nuestra elección no es tan libre y espontánea como nos gusta creer. Las preferencias por otras personas es una habilidad tan aprendida como las preferencias por los libros o por la música. […] La mayoría de nosotros elegimos aquello con lo que estamos familiarizados" (Golberg, 1997 p. 55).

Y este **amor**, según el mito, **no requiere esfuerzo**, pues se concibe como un "derecho" de nacimiento, que no debe suponer trabajo alguno. La realidad es otra ya que hay que aprender no sólo a amar, sino a hacerlo "medianamente bien":

> "Aprender a amar es una tarea que se desarrolla con el tiempo. Aunque la necesidad de amar y ser amado sea instintiva, la capacidad para amar no lo es" (Goldberg, 1997)

Además, en los diferentes "insumos culturales" (series, películas, novelas o canciones) a los que hace referencia Lagarde (2001) no se recoge el tiempo posterior al casamiento/unión estable y a las dificultades que surgen con la convivencia: conflictos, contradicciones, debates, desacuerdos, dolores, negociaciones o con las perdices cuando:

> "[…] la cenicienta es vegetariana no come ni carne, ni pescado, ni lleva chupa de cuero, pero aun así tenía que cocinar las perdices porque era la comida preferida del príncipe. Se las cocinaba a la plancha, al horno, rellenas, fritas… (López 2008).

4.2.5. EL MITO DE LA MEDIA NARANJA

Está relacionado no sólo con la obligatoriedad de tener pareja sino que además la misma suponga una relación complementaria. Este esquema de complementariedad hunde sus raíces en la mitología y literatura clásica.

> "Tras mucho pensarlo Zeus tuvo una idea y dijo "Me parece que tengo una estratagema para que continúe habiendo hombres y dejen de ser insolentes, al hacerse más débiles. Ahora mismo, voy a cortarlos en dos a cada uno y así serán al mismo tiempo más débiles y más útiles para nosotros, al haber aumentado su número. Así pues una vez que la naturaleza de este ser quedó cortada en dos, cada parte echaba de menos a su mitad, y se reunía con ella, se rodeaban con sus brazos, se abrazaban la una a la otra, anhelando ser una sola por naturaleza. […] Así pues cuando se tropiezan con aquella verdadera mitad de sí mismos, sienten un maravilloso impacto de amistad, de afinidad y de amor, de manera que no están dispuestos a separarse" (Platón, Mito del Andrógino en el Banquete)

Se parte de **la idea** de que **los seres humanos son seres incompletos** y que a lo largo de su vida tratarán de encontrar a su mitad para fusionarse con ella, y nunca más, volver a

separarse, puesto que son dos mitades dependientes y complementarias. Lo que hace a dicho **amor excluyente de otros afectos**, puesto que será único y sustitutivo de todas las necesidades afectivas. Para que este amor se demuestre deben tener lugar **pruebas de amor** que superen los obstáculos a los que dicho amor se enfrentará: como son la **fidelidad** (exclusividad: el amor, el deseo, la erótica sólo puede sentirse y satisfacerse por una sola persona y la creencia de que sólo hay "un amor verdadero" en la vida); **la renuncia** (abandonar a la familia de origen, enfrentarse a las amistades, compañeras/os de trabajo…); **la necesaria existencia de celos** para poder tildar de "verdadero" dicho amor o incluso la fijación en la relación y no lo que dentro de la misma sucede **"ocurra lo que ocurra siempre te querré"**.

4.2.6. EL MITO DE LA PERDURABILIDAD:

Se relaciona con la idea de **amor eterno**, entendido éste, por un lado, como un amor que una vez alcanzado debe ser "para siempre", y que desdibuje la transitoriedad, intensidad, variabilidad y condicionamientos externos existentes en las relaciones de pareja actuales. Es, en definitiva, aquel amor que:

> "[…] no acepta la vida como puro tránsito, establecida en un determinado contexto estructural y personal cambiantes, en los que los seres humanos buscan incansablemente la seguridad, aunque sepan que la misma es una ensoñación (Bauman, 2005).

Y por otro como una **pasión eterna,** el ideal de **"mantenerse enamorada siempre** […] hacer eterno el enamoramiento es una de las fantasías más recurrentes de las mujeres" (Lagarde, 2001).

Este "para siempre" debe traducirse en **el matrimonio o la paraje estable**. Consideradas ambos no sólo vinculo relacional preferente en nuestra sociedad actual, sino también vínculo dotado de un mayor valor social frente a relaciones de menor duración.

4.2.7. EL MITO DE LA OMNIPOTENCIA DEL AMOR: "EL AMOR TODO LO PUEDE"

El amor es considerado **omnipotente** porque **"todo lo puede"**. Esto resulta en una concepción del amor como poderoso, no sólo por que se convierte en la herramienta de salvación prioritaria para aquellas construidas en "el ser para otros"; sino que además, se supone, es la herramienta de las mujeres para el cambio, para el cambio "por amor". Puesto que dicho amor se utiliza para cambiar y que nos quieran (dejar de salir con las amigas porque a mi novio no le gusta la idea), para cambiar a otras personas y así poder quererlas (si le quiero mucho él cambiará y dejará de gritarme), o para ambas cosas al mismo tiempo.

A esto debe sumarse otra idea interesante para nuestro objeto de estudio como es la relativa a **la falsa sensación de que hay ciertas emociones que son incontrolables** y frente a las que **"poco puede hacerse",** puesto que la emoción nos arrastra (arrebato pasional como atenuante en un asesinato por ejemplo); negándose entonces la posibilidad de reflexión y negociación frente a las mismas, y justificando acciones que tienen lugar bajo este prisma de incontinencia o inhibición como puede ser la violencia de género contra las mujeres.

4.2.8. EL MITO DEL AMOR PURO

La idea de que **el amor es puro**, supone **no sólo** una lectura sesgada, simplificada y mitificada sobre la experiencia amatoria, sino también un olvido y desatención de las consecuencias que esta idea de "pureza" genera. En primer lugar, se pude afirmar que la simplificación del amor implica una concepción de éste como desconectado de emociones consideradas negativas, como la rabia o el odio, y de aquellas conductas como la agresión y el chantaje emocional que, sin embargo pueden acompañar y formar parte de los vínculos afectivos pensados de manera más compleja. La "pureza" mitificada del amor hace que no puedan concebirse estas conductas dentro de las relaciones interpersonales y menos de las de pareja, puesto que dicha asociación supondría un claro sacrilegio a la religión contemporánea, "la religión del amor" (Beck y Beck, 2001).
Por otro lado, la mistificación del amor puro tiene consecuencias negativas, puesto que reduce la mirada crítica de los procesos sociales, niega la complejidad de la experiencia relacional humana, invisibiliza los procesos cambiantes y contradictorios de la maduración personal y social, y genera expectativas inalcanzables que obstaculizan –cuando no, imposibilitan–, la aceptación de las personas con las que, en la interacción, los seres humanos se relacionan. Por tanto, dificultan la capacidad emocional e, incluso, genera indefensión frente a los procesos vitales.

4.2.9. EL MITO DEL AMOR INCONDICIONAL:

Esta idea mítica del amor, en muchas ocasiones recala en el puerto de la incondicionalidad que se basa en **tres ideas esenciales** como son: **la dependencia**, **la necesidad de que nos quieran por lo que somos y no por lo que hacemos y que se de un "equilibrio mimético" en el amor**.

En relación con la dependencia:

> "[…] La idea estereotipada que conduce al amor incondicional, no pasa el control de calidad sin que medie una relación de dependencia emocional con una pareja, generalmente un hombre, en quien depositan las virtudes de protección y satisfacción de sus necesidades materiales, sexuales y afectivas" (Simón, 2008).

La necesidad de que nos quieran por lo que somos y no por lo que hacemos, parece replicar un proceso infantil según Goldberg (1997) de que "nos adoren sin ninguna razón".
Por último la creencia de que las personas a las que queremos nos quieren de igual forma e intensidad o que se da – debe darse– un "**equilibrio mimético en el amor"**.

Todo esto interacciona con las subjetividades de género y es **interiorizado de forma divergente por mujeres y hombres**. Además, también **genera comportamientos diferenciados** entre unas y otros (por ejemplo: amar más a las otras persona que a una misma, dar sin recibir a cambio vs. dificultades para expresar amor a la otra persona) como podrá verse en el análisis realizado sobre las series televisivas expuesto en la segunda parte de este trabajo.

Según algunas autoras, este amor incondicional está asociado a la búsqueda mística de la idea del amor de madre y de padre. El primero, el amor materno, entendido como reconocimiento valor, aceptación y también como entrega:

> "Alguien que te conoce mejor que tú, te reconoce […] Alguien que te re – valore porque te sientes desvalorizada y que te re - valore desde su poder, desde su jerarquía, desde su omnipotencia […] y bajo el deseo que te valore no cualquiera, sino alguien que es

> extraordinaria […]Deseas ser aceptada en el mundo incondicionalmente como tú eres [..] Dame todos los dones. Dame porque yo me doy y espero que tú te me des de la misma forma en que yo te me doy a ti" (Lagarde, 2001)

Lo que se plantea es la búsqueda de la madre en el otro, deseo inalcanzable que genera un doble sufrimiento, puesto que hay que ser conscientes de que las personas no pueden dar incondicionalmente, no pueden dar como madres y, por tanto, no puede encontrarse una madre en la otra persona.

Y el segundo, el deseo del padre en sentido simbólico:

> "Un ser que reúna todos los atributos paternos: ser mi referente, mi juicio, mi norma, mi regla. Y que tenga además otros complementos genéricos del padre: que posea bienes, recursos y poderes. [..] Cobíjame bajo tu manto poderoso, decide por mí"(Lagarde, 2001)

Ambas son consideradas como experiencias carenciales infantiles.

Podemos concluir que los mitos amorosos "nos encierran en unos supuestos sobre lo que deberíamos ser y […] crean unas expectativas desmesuradas que luego causan una intensa decepción" (Herrera, 2012) y frente a los cuales, sería recomendable "reconocer que las fantasías son eso, fantasías para separar lo que vivimos en nuestras relaciones de lo que nos imaginamos como realidades […] pues mientras más fantaseamos, más grandes serán las desilusiones" (Lagarde, 2001). Por ello es importante, aun reconociendo el brillo de la experiencia amorosa, desmitificar y problematizar esta idea simplificada del amor que tantas desilusiones entraña. A su vez, también sería interesante trabajar en aras de establecer una mínima coherencia entre el pensamiento, sentimiento y acción, que pueda facilitar el encuentro personal en un contexto real, consecuente y reflexivo.

4.3. AMOR Y GÉNERO

4.3.1. CONSECUENCIAS DE LOS PROCESOS HISTÓRICOS Y ESTRUCTURALES ESENCIALES QUE HAN INTERVENIDO EN LA ESTRUCTURA AMOROSA ACTUAL

Existen diferentes procesos históricos (individuación, modernización…) que han dado lugar a cuatro características esenciales del amor de hombres y mujeres en el contexto actual: la especialización amorosa de género, la existencia de expectativas divergentes entre unas y otros, la construcción de una sexualidad diferenciada y el ejercicio amatorio dual.

A. CONSECUENCIAS EN "EL AMOR" DE PROCESOS HISTÓRICOS Y ESTRUCTURALES:

1. LA ESPECIALIZACIÓN AMOROSA DE GÉNERO

La divergencia identitaria de género en relación con el amor, establece una **especialización amorosa de género** anclada en valores de complementariedad y de poder desigual entre los sexos; y avalada profusamente por productos culturales como la literatura, el cine, la televisión o las canciones y, por supuesto, por las series.

Dicha especialización amorosa establece **para las mujeres "el amor"**, principalmente el de pareja, no sólo como central en la subjetividad femenina sino también como definitorio de la misma "seres para los demás".

> "[…] las vidas de las mujeres están marcadas por acontecimientos relacionados con el amor. […] Las biografías de las mujeres siempre están punteadas por hitos amorosos" (Lagarde, 2001)

Esto las ubica en posición de dadoras y no de receptoras y establece un mandato de amor y agrado que prioriza a los demás frente a sí mismas "**Hemos sido educadas en el amor como seres en servidumbre**" (Lagarde 2001). Podemos situar esta construcción sobre la figura arquetípica de la princesa "salvable" y lugar para el descanso del guerrero (objetuación). Frente a ella, **los varones** poseen **un modelo amatorio menos "esencialista"** en la conformación de la subjetividad masculina, ya que han sido construido estructuralmente en seres para sí mismos, autocentrados, lo que los ubica en posición de receptores y no de dadores; la figura arquetípica que les corresponde es la de héroe principesco.

Las **consecuencias que esta construcción genérica conlleva**, además de las ya comentadas anteriormente, son dos, ambas esenciales para nuestro de objeto de estudio:
Por un lado, aboca a las mujeres a relaciones de dependencia deseadas voluntariamente por éstas:

> "Cuando nos empeñamos en quimeras inalcanzables o fantasiosas, solemos ponerle virtudes a quien no las tiene o deberes a quien no desea contraerlos para que nos proporcione felicidad, completando nuestras carencias y de este modo opositamos con éxito a una plaza dependiente "subalterna o auxiliar" de felicidad humana" (Simón, 2008)

Y, por otro, **empareja a "mujeres con hombres que no les corresponden**, en un doble sentido, no corresponden **a sus expectativas amorosas y que se apartan de su condición de pares**". Reflexión esta que se recoge como clave para esta investigación por su alta presencia en las diferentes series trabajadas.

2. EXPECTATIVAS DIVERGENTES DE HOMBRES Y MUJERES EN LAS RELACIONES DE PAREJA

Estructuralmente, unas y otros esperan de dichas relaciones de pareja cosas diferentes (Beck y Beck, 2001), principalmente en cuatro ámbitos:

En relación con la naturaleza de la relación ésta será considerada **más instrumental para ellos** principalmente en los siguientes ámbitos: consecución de una compañera que, lo convierta en el héroe salvador de "su princesa", que lo acompañe en su proceso de individuación sosteniéndole emocionalmente, que le permita dedicarse "a lo importante" (la provisión, la competición…) porque ella se encarga gratuitamente de la logística vital diaria (actividades para el sostenimiento de la vida; principalmente cuidados y tareas domésticas) y que desee conformar una familia con descendencia a través de la unión para toda la vida en una pareja estable (si es a través del matrimonio mejor) que supondrá un aumento en el estatus social de él. **El carácter instrumental de la relación será importante también para ellas, pero de formas diferentes**, ya que no sólo consiguen reconocimiento y valor social a través del amor, sino también consiguen una pareja (siendo cuestionable la idea de par, entendida como igual) que pueda salvarlas de la muerte social de la soltería y de la no maternidad, que las proteja, cubra todas sus necesidades, principalmente económicas y de cercanía en un grado mínimo. "*Un*

compañero social" (Simón, 2008). Esta característica es esencial en el análisis de las series llevado a cabo en este trabajo.

En el pacto amatorio: también existen expectativas divergentes para unas y otros, según Beck y Beck (2001) en el pacto amatorio. Ya que **ellos** desean en mayor medida el **mantenimiento de las coordenadas anteriores**, y por tanto esperan de ellas una renuncia y entrega más intensa. Sin embargo **las mujeres proponen un nuevo contrato sentimental** en el que se da una menor aceptación de la abdicación a través de la adaptación a otra persona, pero que curiosamente en la mayoría de las series analizadas no llega a llevarse a cabo, puesto que en éstas, tiene lugar la ambivalencia en la agencia, deseos, emociones y decisiones de las mujeres, fuertemente asociada a la mascarada postfeminista, prolijamente recogida en este marco teórico.

En la división sexual del trabajo: Dichas expectativas además son divergentes en relación a **la división sexual del trabajo, que es más compleja en el contexto actual**, ya que por un lado ellos siguen siendo los sustentadores económicos principales (salario familiar) y apenas se han incorporado a los cuidados y las tareas domésticas y, por otro, ellas desempeñan un doble papel en esta economía flexible, el de trabajar dentro y fuera del hogar. Es decir, ella continúa siendo el "corazón de la familia" (responsables últimas y principales de las actividades para el sostenimiento de la vida), al mismo tiempo que trabajadoras eficientes en el mercado remunerado; pero que, no debemos olvidar, se adaptan a las necesidades prioritarias para ellas: las familiares (colectivas: ser para los otros).

> "Seguimos aspirando a ser benevolentes, a ser generosas, a hacer acciones para el bien de otros, y al mismo tiempo aspiramos a realizarnos en plenitud y con libertad" (Lagarde, 2001)

Y por último, tienen lugar expectativas divergentes en hombres y en mujeres, **en la dinámica de ambivalencia** recogida tanto en unas como en otras, principalmente en las mujeres, dada las posiciones de género ocupadas, los roles adscritos a éstas, las construcciones sociales, subjetivas y vivenciales y el contexto cambiante, **flexibilizado** como se ha visto a lo largo de este marco teórico en algunos puntos, **compensado y recuperado** en otros, y **retradicionalizado** en unos terceros.

3. CONSTRUCCIÓN DE LA SEXUALIDAD DIVERGENTE EN MUJERES Y HOMBRES:

La construcción de la sexualidad en hombres y en mujeres ya ha sido recogido previamente en el apartado III y V de este marco teórico; pese a ello, se establece aquí una reflexión que se ha considerado importante para los análisis de las series llevados a cabo.

Las relaciones de pareja se asocian en los hombres a la "compañía sexual" y en las mujeres a la "compañía social" (Simón, 2008). Lo que genera por un lado que **ellos** se presenten en el imaginario social subjetivo de género como **siempre dispuestos al "éxtasis erótico"** (con mayor agencia y mayor actividad/deseo sexual) y **ellas asociadas a un "erotismo amoroso y tierno"**, en ellas las relaciones sexuales necesariamente deben estar coligadas a vinculaciones afectivas (con menor agencia y "más pasivas"[26]). Por otro lado, esto genera no sólo que exista una construcción de las **mujeres como "objetos sexuales",** sino también el adoctrinamiento en **unos de "insistir para conseguir el sí"** , y en **otras "de decir que no para resultar más deseables**", pero en última instancia complacer y además sentirse bien con ello, pues la

[26] Aunque como ya hemos comentado anteriormente es curioso el cambio que se observa, posible mascarada postfeminista, en "la mayor pasividad" sobre todo en algunas series como la de "El Barco" o Klikowsky

recompensa que reciben es esencial para su construcción subjetiva, "la tenencia de los otros" y todo lo que eso conlleva.

> "Ellas se hayan mucho más expuestas a ser tomadas como objeto permanente de deseo por parte de los varones. Además ellas están contribuyendo a que las coloquen en esa posición, embaucadas como están por las imágenes super sexualizadas que les presentan los medios" (Simón, 2008)

Estas imágenes super sexualizadas son especialmente inquietantes en las series dirigidas al público adolescente como puede ser la de "*El Barco*". Y cuya construcción y visiblización da lugar a **fuertes desencuentros** en las relaciones sexuales y/o afectivos sexuales reales, entre mujeres y hombres.

4. EJERCICIO AMATORIO DUAL: EFECTOS

La estructura social amatoria especializada por géneros, tiene **consecuencias en el ejercicio del amor de hombres y de mujeres**, no sólo en relación con sus **mandatos y expectativas**, sino **también** respecto a sus **deseos**, construidos y direccionados socialmente.
Las características míticas recogidas en apartados anteriores establecen no sólo la **conformación de una "dispareja que se forma, creyendo formar pareja"** (Simón, 2008), sino que además existe la creencia de que, de **forma mágica, la otra persona encaje en los deseos que una/o misma/o tiene**, sin contar con ella. Ya que no cabe la confrontación amatoria si cada una de las partes cumple el papel asignado.

Elena Simon (2008) explica la socialización de género a través de las dos vertientes estructurales, subjetivas y prácticas de dicha socialización de género: ***La ley del agrado vs. La ley de dominio*** y que, en el caso concreto de esta investigación facilita la comprensión de las consecuencias que dichas vertientes tienen en la estructuración y dinámicas de las relaciones de pareja y, la correlación de las mismas con la violencia de género contra las mujeres.

La primera (**ley del agrado) corresponde a las mujeres** y se despliega sobre tres aspectos: el de **la belleza** referida a la propia (cánones de belleza socialmente establecidos: delgadez, vestimenta…) y a la de todo aquello que rodea a las mujeres (casa, habitación, espacios lúdicos, deportivos; el tema del orden en este sentido es especialmente relevante). El relativo **al afecto**, es decir, dar amor, cariño y ternura (fuente de reconocimiento) a todas las personas con las que las mujeres se relacionan, especialmente los varones. Resultando curioso cómo se despliegan amores y cariños para otros, pero difícilmente para una misma (estructura de desvalor de lo femenino, "deseo de ser amadas", "mandato del agrado"). Y en último lugar **el cuidado**, "ser cuidadosas" además de cuidar a las personas, los animales, el entorno, las cosas. **Las mujeres siguen esta ley del agrado para ser reconocidas y aceptadas**: "*si colaboras te va a ir muy bien*" (Simón, 2008). Situación que las coloca en una posición de inferioridad por dos razones fundamentalmente: la primera, porque necesitan a otras personas, principalmente varones, para que este mandato se cumpla ("Existencia de otras personas para existir yo" o la estrategia de "hacer que otros hagan"). Y la segunda, relativa a que la posición de dadoras las ubica en un lugar de agentes por ejemplo de cuidados, y no de receptoras de éstos, o cuanto menos, difícilmente receptoras.

Los varones, al mismo tiempo, deben cumplir la **ley de dominio** que establece que éstos **deben ser los mejores** ("yo más") y **los primeros**. Dichos varones van a aprendiendo el mandato simbólico de la ley de dominio mediante diferentes modelos y prácticas o agentes de socialización como son el sistema familiar, educativo y los medios de comunicación. Y lo practican con las mujeres con las que se emparejan (pareja heterosexual). Además de tener

que ser mejores y los primeros, los hombres para ser "hombres, hombres" **deben tener poder, fuerza y dinero**. Recursos que emplearán también para y en sus emparejamientos. **Ellos siguen este mandato por los beneficios que el mismo les genera: mantiene su posición de dominación y aumenta su estatus social**.

Esta dinámica relacional basada en la ley del agrado vs. ley de dominio, no sólo puede explicar la forma de emparejamiento actual sino también las dinámicas que tienen lugar en un contexto desigual y por tanto facilitador del uso de la violencia, principalmente por parte de las personas ubicadas en posiciones de poder y dominación.

Pese a todo lo anteriormente expuesto Elena Simón (2008) recoge, quizás desde un punto de vista en exceso optimista, que:

> "[…] El emparejamiento heterosexual vitalicio y obligado con el fin de la procreación está en desuso, o en crisis de supervivencia, a pesar de todos los discursos por mantenerlo y añorarlo, al menos, simbólicamente, como un bien perdido".

Ya que el mismo sigue, cambiado de ropaje y con dinámicas mucho más voluntaristas, vigente en la sociedad actual, como muestran, por ejemplo las series de la televisión, tal como puede verse en el análisis realizado en este trabajo de investigación.

4.3.2. AMOR Y PODER:

El vínculo entre el poder y el amor es central en la visión feminista del amor. Es en este contexto desigual entre mujeres y hombres en el que se construye "**el amor como elemento de poder social**". Poder no sólo entendido como aquel que se ejerce en interés de alguien y no para el bien de todas las personas sino además, atendiendo a su naturaleza doble: **el amor como fuente de poder y el amor como reproductor de formas de poder** (Lagarde, 2001).

A. EL AMOR COMO FUENTE DE PODER

El amor se construye como una fuente de poder dentro de un **contexto determinado** en el que:

> "[…] el conflicto sexual fundamental es el amor, dado y recibido libremente [..] la presencia y la existencia de las mujeres era "estar en el mundo para ser usadas" por la nueva sociedad Estado en general y por los hombres en particular"(Jonaasdotir, 1993)

Este contexto establece para su funcionamiento una **especialización amatoria de hombres y mujeres** adscrita a la estructura social y a la posición que unos y otras ocupan en ella, principalmente de ciudadanía (derechos, habilitación) y sujetos para los varones y ciudadanía incompleta y posición de objetos para las mujeres; y además no debe olvidarse que los varones "*para mantener esta habilitación, dependen de tener acceso a los poderes creativos particulares de las mujeres*" (Jonaasdotir 1993)

Las consecuencias que esto genera: "[…] son la producción y reproducción de las posibilidades efectivas de los **hombres para operar en la sociedad como "la Humanidad" por antonomasia**. Aquellos casos en los que los hombres carecen de poder de actuación valorado humanamente y producto de la sociedad, no es debido a su sexo, sino a otras circunstancias (clase, raza…)" (Jonaasdotir, 1993).

Estos mecanismos amorosos **permiten la acumulación de poder**, a través del ejercicio del amor como **transferencia no recíproca de recursos**, es decir la explotación principalmente de las capacidades de amor y cuidado de las mujeres por parte de los varones. "*Al ser amados ganamos poder y que al no ser amados perdemos poder*" (Lagarde, 2001).

> "[…] una transacción desigual puesto que los hombres se apropian de los poderes de cuidado y amor de las mujeres sin dar a cambio lo mismo […] las mujeres efectúan la transferencia de una gran proporción de su "poder vital". Entendido éste como las capacidades y energías que son de importancia crucial para la reproducción de la fuerza laboral y el modo como mujeres y hombres practican su existencia social y como los distintos campos del poder de actuación se estructuran en la sociedad como un todo"(Jonaasdotir, 1993)

Pese a ello, también pueden darse explotaciones mutuas pero que no debe olvidarse nunca serán equitativas puesto que "*los mutuos explotadores no comienzan desde la misma posición*" (Jonnasdotir, 1993)

B. EL AMOR COMO REPRODUCTOR DE FORMAS DE PODER

El amor como reproductor de formas de poder, tiene lugar, principalmente, a través de dos figuras claves: **la institución del matrimonio** (Jonaasdotir, 1993) y **"las madresposas"** (Lagarde, 2011); ya anteriormente trabajadas, pero que en relación con el poder toman una posición digna de mención, especialmente respecto a nuestro objeto de estudio.

La institución matrimonial puede ser conceptualizada como aquellas:

> "normas o valores que formal o informalmente señalan a los sexos diferentes derechos de posesión y obligaciones, concernientes al acceso a los poderes vitales de la persona del otro. Estas normas y valores están respaldadas por el poder regulador que reside en la colectividad masculina y por el Estado. El contrapoder de las mujeres es de naturaleza diferente y continua siendo complaciente y defensivo" (Jonaasdotir, 1993)

Las madresposas son consideradas como "Mujeres especializadas en ser madres y esposas. [..] Aunque sea malo, al menos tener un hombre para hacer la vida con él, para tener hijos con él y para hacer una familia con él"(Lagarde, 2011). Es decir, el anhelo de ser amadas por parte de las mujeres opera como símbolo identitario, de subordinación, a la vez que la idea de "conseguir un marido" que resulte ser "el amor de su vida" se volverá el objetivo de la vida de la mayoría de ellas.

4.4. CONSECUENCIAS DEL MODELO AMATORIO HEGEMÓNICO

El contexto social existente, establecido sobre un modelo amatorio hegemónico basado en relaciones en las que el poder y la violencia, por lo menos simbólica, median como elementos claves, **facilita** la naturalización de **intercambios personales abusivos** que terminan generando cuantitativa y cualitativamente hablando, relaciones interpersonales carentes de equidad, limitantes, y antidemocráticas.

Éstas, dado nuestro objeto de estudio y su aparición destacable en todas las series analizadas, van a ser analizadas en dos ámbitos: el relativo a la violencia dentro de las familias, centrándonos en los abusos parentales y marentales; y la violencia dentro de las relaciones de pareja, especialmente los denominados "micromachismos" (Bonino, 2004).

4.4.1. VIOLENCIA DENTRO DE LAS FAMILIAS: ABUSOS MARENTALES Y PARENTALES

Pese a que se han trabajado las figuras parentales en el apartado III de este marco teórico, se ha considerado interesante recoger, en relación con la información obtenida de las series, dos figuras claves como son ***las madres abusivas*** y ***los padres ausentes***.

Las madres abusivas han sido figuras clásicas en el tratamiento cinematográfico y se recogen de manera prolija en todas series analizadas, principalmente en *Los misterios de Laura y Klikowski* pero también en las otras (*El Barco y 14 de abril República*). Se presentan como mujeres de fuerte carácter, controladoras, manipuladoras, que consideran a sus hijas/os como una extensión de sí mismas y alcanzan ciertas cuotas de poder sobre éstas/os impidiendo su crecimiento autónomo y escindido de ellas. Características todas estas que necesariamente deben asociarse a la identidad femenina y su pilar básico: "**ser para los otros**". Junto a la figura arquetípica de las madres abusivas se visibilizan otras figuras también muy prolijas en las series como son las "**super madres**", en extremo bondadosas, incluso consentidoras, con poca autoridad, que destacan por su eficiencia en el desarrollo de las tareas domésticas y en contención emocional de sus vástagos y a las que sus hijas e hijos adoran. **Se echa en falta figuras maternales no tan idealizadas**, en las que las mujeres madres se conviertan en autoridades familiares, no sólo en las tareas tradicionalmente asignadas sino también en las contrarias y que retraten las dificultades reales existentes en relación a la vida propia y segregada de la de sus hijas/os, la corresponsabilidad, el ejercicio maternal responsable.

Frente a las figura de madre abusiva aparece también, en todas las series, la del **padre ausente**. Entendido el mismo en una **doble vertiente**: por un lado, **la figura clásica** basada en una división sexual del trabajo férrea y en la que una faceta profesional del varón sobredimensionada impide que éste tenga tiempo no sólo para la gestión de los cuidados, principalmente la de sus hijas/os pero también la de su pareja o familia extensa, sino también para la atención de las tareas domésticas o las de sostenimiento de la vida diaria. Y por otro, la figura de aquellos **padres** denominados "**recién estrenados o recuperados**" (apartado III de este marco teórico). Es decir, aquellos que tienen conocimiento de que son padres cuando sus hijas/os ya tienen una edad considerable, en muchas ocasiones son ya adultos.
La presentación de **la figura del padre ausente aparece como "naturalizada"** en las series analizadas puesto que responde a la identidad de género "propia". De hecho, se justifica la construcción de los varones padres como seres para sí mismos (priorización de su actividad profesional a la actividad parental), a través de la permisividad con la que éstos se acercan a su paternidad, impensable en las madres: bien negando al hijo o bien argumentando que ciertamente se sienten culpables por no haber estado en los cumpleaños o fiestas consideradas esenciales (navidades…) pero que su trabajo, "*más importante*", se lo impedía (*El Barco*).

El hecho de ser madre o padre, en muchos casos justifica en las series comportamientos socialmente injustificables para "salvar a su criatura en peligro" como pueden ser asesinar a su secuestrador, matar por orden de algún anti héroe al héroe de la película para devolverle a su criatura, amenazar o chantajear.

4.4.2. VIOLENCIA DENTRO DE LAS RELACIONES DE PAREJA: VIOLENCIA DE GÉNERO CONTRA LAS MUJERES

La violencia de género contra las mujeres es un **fenómeno complejo**, ya que en el mismo participan tanto factores estructurales, como sociales e individuales, que determinan su conceptualización y por ende el tipo de intervención que sobre ésta se lleva a cabo.

Podemos abordar suscintamente la conceptualización, tipologías y consecuencias de la violencia de genero contra las mujeres:

A. CONCEPTO:

Existen **diferentes maneras de denominar la violencia de género** que se ejerce contra las mujeres (violencia doméstica, violencia intrafamiliar, violencia sexista, violencia machista…), principalmente en los medios de comunicación, pero también en otros ámbitos (de intervención, sensibilización..). **En este estudio el concepto que va a utilizarse es el de violencia de género contra las mujeres** entendida como la violencia que se construye y se ejercita desde la posición de género, es decir a partir de la posición masculina (ser par uno mismo, dominación y provisión) y la femenina (ser para los otros, subordinación y cuidados) para el mantenimiento de la relación social (interacción) establecida entre ambas. Dicha violencia de género, se ejerce por parte de varones contra mujeres, siendo por ello por lo que es adecuado incorporar este elemento en la conceptualización de la misma con el fin de dar mayor visibilidad a la direccionalidad de ésta.

Respecto a las **causas** vinculadas con la violencia de género se consideran esenciales **la estructuración social basada en el sistema sexo-género**[27], el **contexto social actual patriarcal** trabajado en apartados anteriores, facilitador del ejercicio y vivencia de violencia de género contra las mujeres y **el incumplimiento de las mujeres del papel social asignado a éstas** y que puede ir desde la sanción social (llamarle a alguien puta por tener un ejercicio más o menos libertario de su sexualidad) hasta el uso de la violencia física para su control (mujer que quiere incorporarse al mercado de trabajo remunerado, su pareja no acepta esa decisión y la golpea).

B. TIPOS DE VIOLENCIA Y CONSECUENCIAS

Existen diferentes tipos de violencia, entre ellos los más destacados son los que a continuación se recogen y que en algunos casos han podido observarse en las series analizadas:

La Violencia física es entendida como toda aquella acción voluntariamente realizada por parte de un hombre, que provoque daños o lesiones físicas que dejan huella a una mujer (bofetadas, las patadas, los empujones, los mordiscos, puñetazos, quemaduras…)
Dentro de la violencia física, aunque con entidad propia se encuentra la **Violencia sexual**, entendida la misma como aquella acción voluntariamente realizada en la que se imponga a las mujeres un acto sexual contra su voluntad. Existen dos clases de violencia sexual: la violación (agresión a las mujeres cuyo objetivo no es tanto la satisfacción sexual como el control y el daño hacia ellas) y el ataque sexual (no incluye necesariamente la penetración, su ejemplo más extendido es el acoso sexual: laboral, en el autobús…). Aunque también hay que añadir que dicha violencia sexual es psicológica y emocional.

[27] Sistema sexo-género es el sistema de relaciones sociales que transforma la sexualidad biológica en productos de actividad humana y en el que se encuentran las resultantes necesidades sexuales históricamente específicas. Gayle Rubin (1975)

Otro tipo de violencia es la denominada **Violencia psicológica y emocional**. Aquella acción voluntariamente realizada que provoca daños, desvalorización y sufrimiento en las mujeres a nivel afectivo a través principalmente de la manipulación psicológica. Se lleva a cabo de forma pasiva (actitudes de desapego: indiferencia, silencios o cambios bruscos de humor) y maltrato emocional activo (ejemplo: correcciones, desvalorización, insultos, humillaciones o amenazas). Y suelen genera en ellas un estado constante de alerta psicológica y sentimientos de indefensión y culpa.
Dentro de la violencia psicológica, se considera apropiado incorporar no sólo aquellas conductas ejercidas por los varones hacia las mujeres, sino también las ejercidas por éstas contra ellas mismas (anorexia, bulimia…) y que están íntimamente relacionadas con mandatos de género vigentes en nuestra sociedad actual (canon de belleza basado en la delgadez…).

La Violencia económica: acción voluntariamente realizada en la que el/os agresor/es controla el acceso de la/s mujer/es al dinero familiar. Bien impidiéndole trabajar de forma remunerada, obligándole a entregarle el dinero que ella gana o bien administrando los ingresos que sólo él provee al hogar, en ocasiones de forma irresponsable pues es él, el que toma la decisión de gastos. El objetivo de este tipo de violencia es la generación de mujeres dependientes de los agresores.

Y en último lugar se recoge la denominada **Violencia simbólica**. Esta última entendida como violencia ejercida sobre todo aquello que represente lo femenino (valores como empatía, solidaridad, atributos como delgadez, actividades como cuidados, tareas domésticas) o lo considerado "marginal" (orientación sexual por ejemplo, contra mujeres y también contra hombres).

Además se ha considerado necesario incorporar en este punto, **el ejercicio del aislamiento que suelen llevar a cabo los agresores sobre las mujeres a las que agreden**. Y que es entendida como aquellas acciones voluntariamente realizadas por parte de los agresores que limitan los contactos sociales y familiares de sus parejas, aislándolas de su entorno y limitando de esta forma sus redes de apoyo (familiares, amistades, vecinales, comunales, institucionales..). Circunstancia que aumenta ostensiblemente la vulnerabilidad de la/s mujer/es en situación de violencia contra ellas.

C. MICROMACHISMOS: CONCEPTO, TIPOLOGÍAS Y CONSECUENCIAS

El concepto micromachismo lo establece Luis Bonino es su artículo "Micromachismos la violencia invisible en la pareja" como aquellas:

> "[…] maniobras interpersonales que impregnan los comportamientos masculinos en lo cotidiano, en la pareja […] y que se manifiestan como formas de presión de baja intensidad más o menos sutiles, con las que los varones intentan, en todos o en algunos ámbitos de la relación, imponer y mantener el dominio y su supuesta superioridad sobre la mujer, objeto de la maniobra; reafirmar o recuperar dicho dominio ante la mujer que se "rebela" de "su" lugar en el vínculo; resistirse al aumento de poder personal o interpersonal de la mujer con la que se vincula, o aprovecharse de dichos podres, y aprovecharse del "trabajo cuidador" de la mujer" (Bonino, 2000).

Dicho concepto está asociado en las parejas contemporáneas no sólo a la existencia de un contexto de desigualdad que perviven sino también en lo sutil del mismo en cuanto a la reproducción de las relaciones de poder, las estrategias establecidas para ello y la naturalización de las mismas.

Existen **cuatro tipos** de micromachismos los coercitivos, los encubiertos, los de crisis y más tardíamente se establecieron también los utilitarios.

1. **Micromachimos coercitivos:**

> "En los que el varón usa la fuerza para intentar doblegar a la mujer, limitar su libertad y expoliar el pensamiento, el tiempo o el espacio y restringir su capacidad de decisión. […] Todo ello suele promover inhibición, desconfianza en sí misma y disminución e la autoestima, lo que genera más desbalance de poder". (Bonino 2000)

Ejemplos de ello pueden ser la intimidación, el control del dinero, el uso expansivo – abusivo del espacio físico y del tiempo para sí, la insistencia abusiva, la imposición de intimidad, la apelación a la "superioridad" de la "lógica" varonil y la toma o abandono repentinos del mando de la situación.

2. **Micromachismos encubiertos**

Son aquellos que:

> "atentan de un modo eficaz contra la simetría relacional y la autonomía femenina, por su índole insidiosa y sutil que los torna especialmente invisible en cuanto a su intencionalidad. En ellos, el varón oculta su objetivo de dominio y forzamiento de disponibilidad de la mujer. […] Utilizan no la fuerza como los coercitivos sino el afecto y la inducción de actitudes para disminuir el pensamiento y la acción eficaz de la mujer, llevándola a hacer lo que no quiere y conduciéndola en la dirección elegida por el varón". (Bonino 2000)

Ejemplos de éstos son la creación de falsa intimidad (silencio, aislamiento y puesta de límites, avaricia de reconocimiento y disponibilidad e inclusión invasiva de terceros); pseudointimidad (comunicación defensiva – ofensiva, engaños y mentiras); desautorización (descalificaciones, negaciones de lo positivo, colusión con terceros, terrorismo misógino, autoalabanzas y auto adjudicaciones); paternalismo, manipulación emocional (culpabilización – inocentización, dobles mensajes afectivos, enfurruñamiento); auto indulgencia y autojustificación (hacerse el tonto, impericias y olvidos selectivos, comparaciones ventajosas, seudoimplicación doméstica, minusvaloración de los propios errores).

3. **Micromachismos de crisis:**

Son aquellos que:

> "suelen utilizarse en momentos de desequilibrio en el estable disbalance de poder en las relaciones, tales como aumento del poder personal de la mujer por cambios en su vida o pérdida del poder del varón por razones de pérdida laboral o de limitación física. Generalmente estos cambios se acompañan de reclamos por parte de la mujer de mayor igualdad en la relación". Acciones que conforman este tipo de micromachismos son el hipercontrol, el pseudoapoyo, la resistencia pasiva y el distanciamiento, rehuir la crítica y la negociación, el victimismo, el "darse tiempo" o el "dar lástima" (Bonino 2000).

4. **Micromachismos utilitarios:**

> "Caracterizados por su índole utilitaria […] son estrategias de imposición de sobrecarga por evitación de responsabilidades, y su efectividad está dada no por lo que se hace, sino por lo que se deja de hacer y que se delega en la mujer, que así pierde energía vital para sí" (Bonino, 2004)

Algunas acciones que podrían considerarse como manifestaciones de los mismos, según el autor, son: "la no responsabilización de lo doméstico (ya sea ninguna, la ayuda o el ventajismo), el aprovechamiento de las capacidades "femeninas" del servicio (naturalización y aprovechamiento del rol de cuidadora, delegación del trabajo de cuidado de vínculos y personas, negación a la reciprocidad…)" (Bonino, 2004)

Consecuencias:
Los micromachismos tienen unos efectos en las mujeres, en los varones y en el vínculo que entre unas y otros se establece.

En las mujeres:

> "el agotamiento de las reservas emocionales y de la energía para sí, con una actitud defensiva o de queja ineficaz por el sentimiento de derrota e impotencia que producen. [..] Un deterioro muchas veces enorme de su autoestima, con aumento de la desmoralización y de la inseguridad y disminución de la capacidad de pensar. [..] Una disminución de su poder personal y parálisis del desarrollo personal. [..] Un malestar difuso, una irritabilidad crónica y un hartazgo de la relación, de los cuales se culpan por no percibir que su producción es por presión externa , y que son frecuentes motivos de consulta a los dispositivos de salud mental" (Bonino 2000)

En los varones:

> "[..] un aumento o conservación de su posición superior y de dominio, con desinterés creciente de las necesidades y derechos de la mujer. [..] Una afirmación de su identidad masculina, sustentada en las creencias de superioridad sobre la mujer y la autonomía autoafirmativa con negación de la vincularidad. [..] Un aislamiento receloso creciente, ya que el dominio no asegura el afecto femenino, sólo obediencia, y sólo puede generar aumento del control o aumento de la desconfianza e incomprensión hacia la mujer a quien no se puede controlar nunca permanentemente (Bonino 2000).

Y en los vínculos entre unas y otros:

> "[..] el encarrilamiento de la relación en dirección a los intereses del varón, favorecido esto por el mandato cultura hacia las mujeres de que acepte al varón como es, y que a lo sumo lo tratan con sus armas "ocultas". Sutilmente se van creando las condiciones para forzar la disponibilidad de la mujer hacia el varón y no lo inverso. Los micromachismos llevan al "dejar hacer" femenino que permite que predominen los tipos de situaciones que el varón desea, ya que dicho "dejar hacer" lleva a que dependa del arón qué, cuánto se pude hacer, y cuándo. Todo ello lleva a la perpetuación de los desbalances de poder y de las disfunciones en la relación. [..] Etiquetamiento de la mujer como "la culpable" del deterioro del vínculo, cuando ella desea un cambio y él se niega a moverse hacia la igualdad. A veces la mujer percibe que algo anda mal en el vínculo y él lo niega. Al no poder clarificar la causa, ella, por mandato de género tiende a auto inculparse y él, que no se reconoce como dominante, queda como inocente. [..] Y la guerra fría, la transformación de la pareja en adversarios convivientes, y empobrecimiento de la relación, creándose el terreno favorable para otras violencias y abusos" (Bonino 2000).

V) LA INGENIERÍA EMOCIONAL EN LAS SERIES

Las series son un producto cultural de nuestro contexto socio económico que, además, operan en la estructura del mismo, **retroalimentándola y reproduciéndola**, aunque en **algunas ocasiones** puedan ser **críticas** con la misma y contribuir a problematizarla.

Las relaciones emocionales tienen lugar dentro de dicho contexto social caracterizado por ser histórico, **dinámico, complejo y cambiante**. Además, está fuertemente asociado a **lógicas de poder** de todo tipo (económicas y sociales) que generan desigualdades, principalmente **entre mujeres y hombres**.

Dentro de este contexto social existente podemos atender a **diferentes ámbitos** que son **determinantes de las dinámicas relacionales actuales**. Entre ellos destacamos: **el sistema productivo, el educativo y el familiar**.

El trabajo remunerado es la base de la ciudadanía en nuestra sociedad actual y pese a que la incorporación de las mujeres al mismo está extendida, **dicha incorporación ha sido más una concesión que un derecho.** La complejidad de esto hace que puedan darse tres posibles dinámicas laborales para las mujeres: incorporarse al empleo y renunciar a otras facetas vitales; incorporarse al empleo aceptando no sólo la integración en carriles paralelos (excedencias, jornadas parciales, trabajos remunerados estacionales…) sino también la doble jornada o en última instancia "autoexcluirse" del mercado de trabajo remunerado, que no del no remunerado.

El sistema educativo, a su vez puede ser contemplado en una **doble vertiente: posible agente de cambio y/o reproductor del sistema.** En relación con el mismo se destacan dos reflexiones, principalmente la relativa a la presencia de **clasismo y al sexismo en los diferentes niveles educativos,** por un lado, y **la falta de un abordaje emocional curricular en la educación formal, por otro**. No debiendo olvidar que la no actuación en este sentido, determina la reproducción del sistema actual, fundamentalmente en términos de género.

En último lugar, no por ello menos importante aparece **"la familia"** como principal mecanismo de socialización e integración social. Pese a ello, no debe olvidarse que dichas familias no sólo pueden llegar a ser "disfuncionales", sino también, al igual que lo que le sucede al ámbito educativo, en general, siguen siendo sexistas. Se ha recogido además, respecto a las familias, dos tipologías binómicas que se consideran interesantes: **"la familia tradicional - fusional",** más autoritaria y que restringe la construcción de la ciudadanía a los varones adultos sustentadores de las mismas, y **"la familia asociativa"**, no tan tradicional sino más moderna y con corte más democrático, ambas presentes en las series analizadas.

En relación con el ámbito familiar y laboral es destacable la cuestión de la **conciliación y de la corresponsabilidad** puesto que va a ser un asunto reflejado por las series televisivas actuales.

Una vez abordado el contexto relacional, se trabajarán las emociones y su interacción con el género en cuatro apartados:

El primero referido a **la estructuración emocional**, destacando dos características básicas: Por un lado, que **en nuestra sociedad lo masculino es central y lo femenino periférico**; y por otro, que **las subjetividades de género binómicas se construyen para las mujeres en "seres para otros" y en los varones en "seres para sí mismos"**. Todo ello da lugar a la existencia de una serie de **"mandatos de género en las relaciones interpersonales"** como son el relativo a la actividad vs. pasividad; sujetos vs. objetos; menor conexión con lo emocional en los varones vs. mayor conexión con lo emocional en las mujeres y menor expresividad emocional en ellos y mayor expresividad emocional en ellas.

El segundo profundiza en el hecho de que **las emociones y su estructuración y gestión están atravesadas por el género**; esto da lugar no sólo a la **existencia de dimensiones afectivas de personalidad** (actividad vs pasividad; dominación vs. sumisión; control emocional por parte de los varones vs labilidad en las mujeres; agresividad en los hombres vs. miedo en las mujeres..) **sino también a conductas sociales asociadas a éstas** como son la diferente experiencia emocional de hombres y

mujeres ante emociones como la tristeza, rabia, celos, culpa o ansiedad; la regulación que unos y otras realizan de las emociones, o el menor o mayor conocimiento que sobre éstas poseen hombres y mujeres.

El tercero apartado lo constituye **el análisis sobre la regulación emocional de Hochschild** (2008) y que se considera de especial interés en relación con el mundo emocional en las series televisivas. Esta autora distingue lo que denomina "reglas se sentimientos" es decir, la normativa aplicada a las emociones que las convierte en correctas e incorrectas, la comunicación de dichas emociones a través de lo que denomina las "reglas de expresión", así como la dirección de las mismas, "las reglas de encuadre".

El cuarto punto es el relativo al **amor.** Se aborda el **concepto del mismo**, definido por una naturaleza polisémica y con una doble vertiente instrumental posibilitadora o de dominación; **las características que definen el amor de pareja en la sociedad actual**, que lo establecen como algo obligatorio, necesariamente duradero, en el que la heterosexualidad es la norma, el matrimonio la única fórmula posible y la procreación el fin último. Para analizar estos mandatos tradicionales dentro de un contexto más moderno y legalmente igualitario, autoras como Marcela Lagarde (2001) recogen **el concepto de sincretismo**, entendido éste como la convivencia de varias etapas históricas amorosas de forma simultánea y singular en cada una de las mujeres a las que se les exige mandatos contradictorios e irrealizables (ser autónomas y libres al mismo tiempo que desear emparejarse y ser cortejadas románticamente). **Frente a este querer hegemónico, tienen lugar dinámicas amatorias alternativas o transgresoras** como el amor libre, los poliamores o los amores queer.
También se aborda el estudio de **los mitos** que construyen un significado del amor idealizado y con consecuencias negativas, como por ejemplo el del amor como lo más importante en la vida de las personas frente a la solidaridad o la justicia, el amor como algo espontáneo y que no requiere esfuerzos, el mito de la media naranja, el del amor puro, el de la omnipotencia del amor…
Además, dicho amor se analiza en su conexión con el género dando lugar a **cuatro características claves**: la relativa a **la especialización amorosa de género** (para las mujeres el amor es central en su vida y en la construcción de su subjetividad vs para los varones el amor es importante pero "no lo es todo"); la referida a que **mujeres y hombres tienen expectativas divergentes en las relaciones de pareja** (sostén emocional para ellos vs sostén vital para ellas); **la diferente construcción de la sexualidad en unos y otras** ("compañera sexual vs compañero social") y, por último, **la existencia de un ejercicio amatorio dual** basado en *la ley del dominio* en los varones y en *la ley del agrado* en las mujeres.
Dicho análisis del amor en relación con el género, conduce inexorablemente al poder, entendiendo esta relación en una doble vertiente: **"el amor como fuente de poder"** que permite la acumulación del mismo en los varones y la no transferencia de recursos por parte de éstos as las mujeres **y "el amor como reproductor de formas de poder"** entre las que se encuentran de forma destacada la institución matrimonial y el modelo de "madresposas".
El contexto social existente y **el modelo amatorio hegemónico** basado en **relaciones en las que el poder y la violencia median** como elementos claves, facilita los intercambios personales abusivos, ya vengan estos dados **dentro de las familias** (madres abusivas o padres ausentes) como **dentro de las relaciones de pareja** como **violencia de género contra las mujeres** de la que se aborda su conceptualización, tipologías y consecuencias.

METODOLOGÍA

METODOLOGÍA

I. INTRODUCCIÓN

Las series de televisión fomentan la construcción en el imaginario social de "una determinada ingeniería de los sentimientos" (estructuración emocional basada y promotora de los mandatos de género) y dicha construcción no es neutra, sino que la misma es una herramienta clave para el mantenimiento del sistema social actual. Es por ello, que el **objetivo general** de este proyecto es **la detección de los mecanismos de reproducción y repetición de patrones de conducta en las relaciones entre géneros en las series televisivas de mayor audiencia**. Más específicamente, se tratará de visibilizar cómo opera el sistema sexo-género en los relatos audiovisuales en relación a las representaciones de género se hacen de los personajes; los estilos comunicativos, pautas de interacción y de expresión emocional; y a cómo se configura la acción narrativa, los modos de acción y relación específicos de mujeres y hombres.

El presente proceso investigador se basa en la multidisciplinariedad y en la complementariedad de enfoques metodológicos y técnicos. Pese a ello, primará el enfoque cualitativo a partir del análisis del contenido de las series seleccionadas, aunque se incluirá un apartado de tipo cuantitativo que recogerá una breve descripción de las series más vistas en la CAE y el Estado y su relación con el sexo y la edad.

II. HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS

1. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA

Además de la necesaria revisión bibliográfica, se ha realizado un análisis más pormenorizado de la documentación y material bibliográfico seleccionado sobre el tema objeto de estudio: "La "ingeniería emocional inter géneros" en las series (Ficción) con mayor audiencia".

Es decir, lo que se ha realizado es una búsqueda exhaustiva de los estudios, investigaciones, libros y artículos que han desarrollado un análisis sobre las cuatro áreas básicas que hemos trabajado en relación a dicho objeto de estudio: la representación de características de género en las series, la acción narrativa dentro de éstas, el mundo subjetivo establecido en las mismas y las relaciones afectivas, principalmente las de pareja, pero también otras como las parentales o las de amistad que se recogen en éstas.

A través de la revisión bibliográfica se ha establecido no sólo un marco teórico y de conocimiento amplio en relación al interés de la investigación, sino también la generación de herramientas básicas para el análisis de la ficción con mayor audiencia en la CAE como es la parrilla de análisis, desarrollada en párrafos posteriores.

2. LAS TÉCNICAS CUANTITATIVAS

El análisis cuantitativo permite acercarnos a elementos importantes en el análisis de las realidades sociales. Los datos recogidos en los targets con los rankings de audiencia de la ficción televisiva, nos permiten medir la intensidad y el impacto de los fenómenos y su asociación con variables como el sexo y la edad, pero no nos indican nada de los factores estructurales, pero sobre todo subjetivos, que inciden en que los datos o los resultados cuantitativos sean estos y no otros. Esto nos lo va a permitir el análisis cualitativo que en nuestro caso tendrá como eje la epistemología de la perspectiva de género.

Las técnicas cuantitativas nos han servido para la selección de las series a analizar. En los siguientes cuadros se presentan los datos relativos a los target con los rankings de las veinticinco series de televisión con mayor audiencia tanto en el Estado español como en la Comunidad Autónoma Vasca (CAE) y se comparan sus resultados.

La primera tabla que se recoge, es la relativa a las tres series más vistas en el ámbito nacional cruzadas con la variable edad.

Tabla 1. Series más vistas en el Estado español según edad, de todas las cadenas en primer, segundo y tercer lugar. Año 2011.

Edades/Series	Serie más vista	Segunda más vista	Tercera más vista
4-12	Los protegidos	El barco	Águila Roja
13-24	El barco	Los protegidos	Águila Roja
25-44	El barco	Águila Roja	Aida
45-64	Águila Roja	Cuéntame cómo pasó	----
+65	14 abril República	Cuéntame cómo pasó	Águila Roja

Fuente: elaboración propia a partir de los datos del año 2011, facilitados por KANTAR MEDIA

En la segunda tabla se observa la ficción con mayor audiencia en la CAE en todas las cadenas que dentro de la Comunidad pueden verse según la edad. Hay coincidencias en los dos ámbitos territoriales, como que la serie más vista por el público de 65 y más años, fue 14 de Abril República. El Barco tiene un público preferentemente adolescente y juvenil (13-24) en ambos territorios. En el conjunto del Estado fue la primera serie más vista por este segmento de público y en la CAE la segunda serie más vista.

Tabla 2. Series más vistas en la CAE según edad, todas las cadenas en primer, segundo y tercer lugar. Año 2011.

Edades/Series	Serie más vista	Segunda más vista	Tercera más vista
4-12	Doraemon Katu, Kosmiko	Doraemon Katu, Kosmiko	Doraemon Katu, Kosmiko
13-24	Los Simpson	El barco	Los protegidos
25-44	Cuéntame cómo pasó	Salvados	Aida
45-64	Cuéntame cómo pasó	Águila Roja	No hay información
+65	14 abril República	Cuéntame cómo pasó	Águila Roja

Fuente: elaboración propia a partir de los datos del año 2011, facilitados por KANTAR MEDIA

Como el espacio geográfico de análisis de esta investigación era la Comunidad autónoma de Euskadi se incluyen los datos relativos a la distribución de las series más vistas en esta

comunidad según el sexo y la edad, ambas variables clave de nuestro análisis. En relación a esta primera variable la distribución se ha realizado entre mujeres y hombres, y en el caso de la edad, los intervalos se han establecido bajo un prisma sociológico e histórico. Ya que los mismos, no sólo determinan intervalos comparables con otras investigaciones (sociológicos) sino también establece perfiles poblacionales relacionados con la democracia consolidada como son los del primer (infancia: 4-12 años) y segundo grupo (adolescencia y primera juventud: 13-24 años); finales del franquismo, transición y primeros años de democracia del tercer grupo (final de la juventud y adultez 25-44 años); franquismo y transición en el cuarto grupo (madurez 45-64 años) y finalmente aquella población de vivencia franquista e incluso de periodos anteriores como el de la II República, Guerra Civil, que conforman el quinto grupo (personas mayores: 65 años y más).

Tabla 3. Series más vistas en la CAE en todas las cadenas según edad y sexo en primer, segundo y tercer lugar. Año 2011

Edades/Series		**Serie más vista**	**Segunda más vista**	**Tercera más vista**
4-12	Hombres	Doraemon Katu, Kosmiko	George Oihanekoa (George de la selva)	Megaman
	Mujeres	Doraemon Katu, Kosmiko	Hirukiak	Los Simpsons Gormitis
13-24	Hombres	Los Simpsons	The Walking Dead	Los protegidos
	Mujeres	Los Simpsons	El Barco	Los protegidos Física o Química
25-44	Hombres	NCIS: Los Ángeles	Águila roja	C.S.I y C.S.I Miami
	Mujeres	Plaza de España	Aida	C.S.I
45-64	Hombres	Plaza de España	Cuéntame cómo pasó	Águila roja
	Mujeres	Downton Abbey	Los misterios de Laura	Cuéntame cómo pasó
+65	Hombres	14 abril República	Cuéntame cómo pasó	Los misterios de Laura
	Mujeres	14 abril República	Cuéntame cómo pasó	Águila roja

Fuente: elaboración propia a partir de los datos del año 2011, facilitados por KANTAR MEDIA

Además de todo ello, se ha considerado interesante, establecer cuáles son las series más vistas de producción local y para ello, se han solicitado datos de aquella ficción producida en la Comunidad Autónoma de Euskadi y que puede verse en todas las cadenas de la ETB.

Tabla 4. Series más vistas en la CAE y en las cadenas de la ETB según edad en primer, segundo y tercer lugar. Año 2011.

Edades/Series	**Serie más vista**	**Segunda más vista**	**Tercera más vista**
4-12	Monk	PippiKaltzaluze	Fringe, MugakoZientzia
13-24	Mi querido Klikowsky	Rex un policía diferente	El Payaso
25-44	Mi querido Klikowsky	Nip, tuck a golpe de bisturí	V
45-64	Rex un policía diferente	V	No datos
+65	Rex un policía diferente	No datos	No datos

Fuente: elaboración propia a partir de los datos del año 2011, facilitados por KANTAR MEDIA

Se suma a todo ello, la necesidad de tener información comparativa en los diferentes ámbitos de estudio por lo que también en las series de producción local se han cruzado las variables de audiencia, edad y sexo, y que se recogen a continuación.

Tabla 5. Series más vistas en la CAE y en las cadenas de la ETB según edad y sexo en primer, segundo y tercer lugar. Año 2011

Edades/Series		**Serie más vista**	**Segunda más vista**	**Tercera más vista**
4-12	Hombres	Monk	Se ha escrito un crimen	V
	Mujeres	Doctor Who Heroiak	Rex un policía diferente	Pippi Kaltzaluze
13-24	Hombres	Mi querido Klikowsky	Rex un policía diferente	Senderos misteriosos
	Mujeres	Mi querido Klikowsky El Payaso	La enfermera jefe	Medicopter
25-44	Hombres	Mi querido Klikowsky	Nip, tuck a golpe de bisturí	V
	Mujeres	Rex un policía diferente	Mi querido Klikowsky	Nip, tuck a golpe de bisturí
45-64	Hombres	Medicopter	El Payaso	Rex un policía diferente
	Mujeres	Rex un policía diferente	El Payaso	La enfermera jefe
+65	Hombres	Mi querido Klikowsky	No hay información	No hay información
	Mujeres	Rex un policía diferente	No hay información	No hay información

Fuente: elaboración propia a partir de los datos del año 2011, facilitados por KANTAR MEDIA

Además de las variables de audiencia, sexo y edad, se han considerado esenciales establecer otros criterios de clasificación que recojan elementos claves de nuestro objeto de estudio y que justifican **la selección de cuatro series claves para el análisis***: El Barco, Los misterios de Laura, Mi querido Klikowsky y 14 de abril República.*

Tabla 6. Selección Series más vistas en la CAE por hombres y mujeres y criterios de selección

Series seleccionadas:	**Criterios de selección**
El Barco	- Personas de 13 a 24 años - Normativa de género muy estereotipada
Los misterios de Laura	- Personas de 25 a 44 años - Los Misterios de Laura serie rupturista respecto a la normativa de género
14 abril República	- Personas de 65 años o más - Serie histórica con normativa de género ambivalente pero rupturistas en algunos casos
Mi querido Klikowsky	- Personas en varios intervalos de edad - De creación y producción local - De humor: tradicional, rupturista, ambivalente…. Presentado y analizado en clave de humor

Fuente: elaboración propia

3. LAS TÉCNICAS CUALITATIVAS

La riqueza y la variedad de matices que se consiguen a través de los métodos cualitativos, es un hecho que hoy en día está suficientemente experimentado. Conocer la significación más profunda de un hecho, captar, contextualizar e interpretar actitudes, motivaciones, ideas y valores, obtener la definición personal, el sentido, la percepción individual que de la situación objeto de estudio hacen, los sujetos participantes, constituyen grados de profundidad que los métodos cuantitativos no pueden ofrecer.

En nuestro caso, como **el objeto del análisis** será **la construcción de los personajes femeninos y masculinos en los productos de ficción televisiva y la configuración narrativa de relatos en los que los personajes, actúan, sienten y evolucionan.** No abordaremos directamente la recepción de estos productos en la audiencia que, sin embargo, estará influida por los valores y normas que caracterizan los contenidos televisivos.

En este caso, mediante la observación y visionado, aplicaremos la técnica de análisis del contenido donde la mirada analítica e investigadora será clave para diferenciar texto (la definición de la situación desde la autoría) y contexto (la definición que se construye a partir del análisis de contenido). Asimismo, el estudio específico de los relatos implicará un análisis narrativo de la progresión secuenciada de los capítulos.

El análisis se adentrará no solo en el significado del texto manifiesto y obvio, sino del latente y oculto, del sentido simbólico, intentando problematizar elementos naturalizados.

3.1. MUESTREO Y NIVELES DE VISIONADO

El análisis de la ficción nos ha permitido recabar información sobre elementos de carácter cualitativo relativo a valores y normas de género (pautas de conducta, intenciones, contradicciones, dificultades, etc.) con las que las mujeres y los hombres se dibujan en las series, y que pueden operar como referencia para los contextos cotidianos.

El texto o los textos son los capítulos de las series. El texto será sometido a múltiples lecturas y por eso el visionado ha tenido **cuatro momentos de análisis**.

El primero de ellos es el relativo al **visionado individual** por una persona a la que se le ha asignado la serie de todos los capítulos relativos a la misma.

Con posterioridad se han **seleccionado capítulos** en función de los criterios de mayor intensidad y presencia de elementos claves en las series en relación con la ingeniería emocional. Se han seleccionado como mínimo tres capítulos claves para un análisis en profundidad (en algunos casos han sido hasta seis) resultando ser este el segundo paso del análisis: **individual, selectivo y en profundidad**.

Tabla 7. Selección capítulos para el análisis de la ingeniería emocional en las series más vistas en la CAE

Capítulos seleccionados	El Barco	Los Misterios de Laura	14 de abril República	Mi querido Klikowsky
Primero	1ª Temporada: capítulo 1 "Un millón de millas"	2ª Temporada, capítulo 7: "El hombre que calló para siempre"	Capítulo 2	6ª Temporada: capítulo 69 "Cuando Jony encontró a Margari"
Segundo	1ª Temporada: capítulo 13 "Esperando un milagro"	2ª Temporada, capítulo 14 "El misterio del truco imposible"	Capítulo 5	6ª Temporada: capítulo 76 "Un diamante es para Silvia"
Tercero	2ª Temporada capítulo 7: "Los pies en el cemento"	2ª Temporada: capítulo 17 "El misterio de la dama Roja"	Capítulo 13	7ª Temporada: capítulo 81 "Los Reyes Salomón"

Fuente: elaboración propia

En tercer lugar se han desarrollado sesiones de visionado y análisis conjunto por parte de todas las integrantes del grupo, de aquellos capítulos seleccionados, una vez realizado el primer acercamiento y estudio de resultados por parte de las integrantes del grupo investigador en sus diferentes series asignadas. El objetivo de este visionado es, por un lado, tratar de completar lo máximo posible el análisis de la información a través de un trabajo colectivo en equipo; y, por otro lado, contrastar el análisis inicial, perfeccionando retroactivamente la herramienta utilizada y homogenizando criterios de análisis en el grupo.

Los ámbitos o niveles esenciales del análisis en esta investigación son cuatro:

- La representación y características de género en las series con mayor audiencia en la CAE
- La acción narrativa de las mismas
- El mundo subjetivo (las emociones)
- Las relaciones afectivas que dentro de las mismas se establecen, principalmente el amor

Por último y como **cuarto paso**, cada investigadora ha completado el análisis y redactado un informe de la serie asignada, reflejando en él las aportaciones enriquecidas y consensuadas en las sesiones de análisis en grupo.

3.2. PROCESOS DE CATEGORIZACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE LA PARRILLA PARA EL ANÁLISIS DEL DISCURSO

El proceso de categorización es clave en el análisis cualitativo. La herramienta clave con la que se ha trabajado es **la parrilla de análisis** que recogemos como Anexo 1. y que establece cuatro apartados básicos.

El primero de ellos referido a la **representación y características de género** y cuyo objetivo es la realización de una foto descriptiva que recoge dos dimensiones. Por un lado la de **las/os protagonistas de la serie**: quienes son (sexo, orientación sexual, edad, apariencia física, nivel socioeconómico, origen, nivel cultural…); a qué modelos y valores están asociados; en qué

espacio y tiempo tiene lugar la serie; el lenguaje que se utiliza….). Por el otro, se analizará cuales son las **características de la estructura social basada en el sexo–género** que se vislumbran en la construcción de la serie, principalmente en relación a la estructura social (mercado de trabajo, el modelo familiar..) pero también a las identidades, roles y estereotipos de género.

El segundo apartado hace referencia a la **acción narrativa**, al análisis de la historia, en el que se establecen cuales son las tramas de la serie en relación al género, los motivos e intenciones de la acción, el nivel de protagonismo y la densidad de las/os mismas/os, los nudos de dicha historia y las consecuencias y desenlaces que las mismas tienen (premios, sanciones…). De lo que se trata es de analizar qué, quienes y por qué se mueve la acción de la serie.

El tercer apartado recogido en la parrilla es el referido al **mundo emocional con perspectiva de género** en el que se trabajan fundamentalmente dos cosas, los tipos de emociones asociados a hombres y a mujeres y las causas que las originan en unas y otros; y la estructuración de dichas emociones quienes siente qué (reglas de emociones), cómo se expresan (reglas expresivas) y si cumplen o no la normativa de género y cuales son las consecuencias tanto de lo uno, como de lo otro(reglas de encuadre).

Y por último, y en cuarto lugar, se trabaja el ámbito de las **relaciones afectivas**, principalmente las de pareja pero no sólo éstas también las familiares y las de amistad. Respecto al caso concreto del amor, lo que se analiza son las características de las parejas que aparecen en la series, si se recogen o no mitos amorosos dentro de las mismas, y cómo se construye el deseo y la sexualidad en relación al género en la ficción televisiva con mayor audiencia en la CAE.

Niveles de análisis	Ámbitos de análisis	Elementos de análisis	Mujeres	Hombres	Interrelación
I. Representación y características de género: Fotografía descriptiva de la serie	**1. Características generales de las/os Protagonistas:**	**Sexo** de las/os personajes protagonistas: - Equilibrio vs. desequilibrio en el número de mujeres y hombres - Lugar que ocupan: protagonistas, secundarias… **Orientación sexual** **Edad:** interrelación con el sistema sexo – género **Forma y apariencia física:** - Canon de belleza actual: delgadez femenina vs. fortaleza masculina; sexualización **Otros datos de interés:** - Nivel socioeconómico - Origen - Nivel cultural - Ideología			
		Lenguaje: **Uso sexista o no del lenguaje:** - Lenguaje no inclusivo - Palabras claramente sexistas - Usos que fomenten la estructura social existente: palabras que denotan valores… **Otros elementos:** Paralingüístico, música			
	2. Espacios de desarrollo de los personajes	**Espacios en relación al género:** - Localización y utilización de los espacios en relación con el género - Segregación espacial			
	3. Relaciones entre los personajes:	**Especialización relacional de género**: si o no (inter géneros e intra géneros) - Inter géneros - Intra géneros - Cooperación vs. conflicto o rivalidad			
	4. Relación de las/os protagonistas principales con los factores claves del	**Mercado de trabajo y género:** - División sexual del trabajo: vieja y nueva			

	sistema sexo – género	- Segregación horizontal y segregación vertical			
		Ausencia histórica de poder en la estructura social que no sea mercado de trabajo ni familias (ej. Sindicatos, movimientos sociales…)			
		Institución familiar: **Modelos familiares** presentes en las series - Familia tradicional, autoritaria y fusional vs. familia moderna, democrática y asociativa - Problematización o no de dichos modelos familiares o situaciones concretas (reparto de tareas de cuidados por ejemplo) **Modelos parentales** - Maternidad: • Arquetipos: "Súper madres"; Madres desnaturalizadas; Madres abusivas y madres "reales" • ¿Dificultades? Aparecen o no, si aparecen ¿cuáles se plantean? - Paternidad: • Padre amo, patrón educador, periférico, ausente, cuidador y reclamante. • Estructuración de la paternidad: contenido. ¿Dificultades, problematización? Cambios en los roles: rupturas y vivencias alternativas o mantenimientos			
		Identidades de género: - Ellas: ser para los otros, ser en relación, dependencia - Ellos: ser para sí, autonomía, independencia			
		Estereotipos de género: Atributos : - Femeninos: belleza, delgadez, pasividad, emocionalidad, relación, ternura, miedos, empatía y comprensión - Masculinos: inteligencia, fuerza, acción/actividad, racionalidad, dirección, agresividad, valentía, dureza/autoridad.. Figuras del imaginario: - Mujeres y hombres sujetos – objetos			

		- Héroe y mujer a salvar o rescatar - Dicotomía virgen – puta - Rivalidad entre mujeres - Mujeres manipuladoras - Mujeres sacrificadas			
		Roles de género: Esposas, madres, amas de casa., hijas de, novias de.. Proveedores, salvadores, héroes, protectores… Ejercicio del rol profesional - Profesiones tradicionalmente femeninas vs masculinas - Ellas y ellos comparativa: seguridad, agresividad, dominantes, calculadoras, dignas de respeto…			
		Violencia dentro de las relaciones de pareja: - Violencia de género contra las mujeres - Micromachismos			
	5. Normativas de género en las series:	**Nivel de reproducción en la serie de la normativa de género**: - Mantenimiento del sistema establecido - Ambivalencia - Retradicionalización - Ruptura con la normativa de género			
		Mecanismos mantenimiento normativa de género: - Naturalización - Idealización o no de las posiciones masculinas o femeninas… - Problematización - Crítica, ironía, humor…			
		Consecuencias cumplimiento o no normativas de género: - Sanción vs recompensa			

Niveles de análisis	Ámbitos de análisis	Elementos de análisis	Mujeres	Hombres	Interrelación
II. Acción: Narrativa: Análisis de la historia	**1. Trama/s de la serie en relación al género**	**Temas de las historias:** - Áreas temáticas en ellas y en ellos: Temas de interés y Temas de conversación. ¿Tienen las tramas y los temas diferencias en función del género? - Análisis potencialidades "transgresoras" dentro del continuo temas tradicionales-transición-ruptura. Especial interés: Historias que versen sobre mujeres importantes, solidaridad y amistad entre mujeres, emancipación de mujeres, cuestionamiento del sistema de género o diversidad tanto de varones como de mujeres, experiencias de mujeres "invisibilizadas" (mujeres mayores, niñas, mujeres discapacitadas, etc.) y experiencias de mujeres activas, creativas, luchadoras, productivas…			
	2. Motivos/ intenciones de la acción	- Fines o razones internos o externos (por mí // por otros) - Ser agente/ ser paciente			
	3. Visibilidad, centralidad, protagonismo y densidad de las/os personajes en función del género:	**Punto de vista de la narración: masculino – femenino** **Características orientativas de las/os protagonistas frente a secundarios: Cómo participan los personajes en las modalidades** - Resuelve diferencias, es mediadora - Relación con oponente al que vence - Recibe información (Modalidad del saber) - Recibe cooperación (Modalidad del poder) - Participa en contrato inicial y consigue objeto de deseo (Modalidad del deber y del querer) **Personajes densos frente a personajes superficiales y estereotipados** **Tendencias en la acción o actitudes expresadas mediante la acción** - Actitud violenta, agresiva, amenazante (también podría ser de manera indirecta), autoritaria, irónica, humorística, ética, profesional, resolutiva, valiente, miedosa, frustrada,			

		decepcionada, resentida, nerviosa, preocupada, entrometida…			
	4. Nudos del relato: Especial atención a las consecuencias y desenlaces	**Agencia e iniciativa** **Cumplimiento o no de las dicotomías de género**: Pasividad – actividad; Objetividad vs subjetividad… **Desenlaces positivos y negativos para unos personajes u otros.** Consecuencias concretas que reciben (casarse, descubrir que es la rica heredera, salvar la vida, etc.) en función del género			

Niveles de análisis	Ámbitos de análisis	Elementos de análisis	Mujeres	Hombres	Interrelación
III. Mundo subjetivo: Las emociones	**1. Tipos de emociones y causas que legitimen o justifiquen un/os determinados sentimientos en mujeres y hombres protagonistas**	Divergencias o similitudes entre hombres y mujeres respecto a la normativa de género **a) Emociones que aparecen en función del género:** Emociones de primer orden: tristeza, alegría, rabia / agresividad, miedo. Y emociones de segundo orden: amor – erótica: la expresión del deseo, envidia – competencia, culpa y celos. **b) Causas:** Qué desata en ellas vs ellos: **c) Expresión**: - Nivel de expresión emocional - Control o descontrol emocional			
	2. Estructuración de las emociones: en tres niveles básicos (Hoschchild, 2008)	**Reglas de sentimientos:** - Adecuación o no de las emociones al contexto y a la normativa de género			
		Reglas expresivas - Formas de expresión en hombres y en mujeres - Intensidad de dicha expresión y asociación a diferentes emociones			
		Reglas de encuadre: - Direccionalidad de las emociones: positivas y negativas			

Niveles de análisis	Ámbitos de análisis	Variables	Mujeres	Hombres	Interrelación
IV. Relaciones Afectivas	**1. Presencia y ausencia de pareja y discurso sobre ello: análisis de género**	Parejas y género: - Presencia o ausencia de pareja - Vínculo emocional y/o sexual - Esquemas de emparejamiento y género: Mujer joven-varón maduro, hombre con poder mujer sin él…			
	2. Amor, relaciones afectivo sexuales y género: características de las parejas en las series	**¿Existe un modelo hegemónico?** - Pareja como una obligación - Heterosexual - Para toda la vida - Con vinculo matrimonial - Con descendencia			
	3. Mitos amorosos y género	**Mitos:** - La pareja como lo más importante en la vida de las personas - La pareja como algo esencial y obligatorio para la existencia - El amor como algo espontáneo - En el amor se elige libremente - El amor no requiere esfuerzo alguno - El mito de la media naranja - El mito del amor eterno, perdurable - El amor es pasión - El amor todo lo puede - El amor es puro - El mito del amor incondicional			
	4. Construcción del deseo, sexualidad y género	**Deseo, sexualidad y género:** - Agencia o no en el deseo y en la sexualidad - Modelos afectivo sexuales: "compañía sexual" vs "compañía social"; diversidad sexual.. - Objeto vs sujeto - Cumplimiento o no de los mandatos de género en el ámbito emocional y posibles consecuencias			

3.3. SESIONES PERIÓDICAS DE TRABAJO DEL EQUIPO INVESTIGADOR

La dinámica general del trabajo del grupo autor de esta investigación es **la reunión quincenal** para por un lado establecer un reparto del trabajo y el comentario y debate de las propuestas o dudas presentadas por las personas integrantes del mismo, respecto a la carga de labor encomendada y previamente debatida en las reuniones anteriores. Esto nos ha permitido, el intercambio y la comunicación sobre el material bibliográfico, el establecimiento de criterios de trabajo conjuntos, puesto que nos ha posibilitado la comparativa de lo estudiado, la supervisión de lo realizado, la retroalimentación del trabajo y conocimiento de todas las personas participantes, esencial en este tipo de investigaciones, así como la conclusión de procesos analíticos de mayor profundidad e hilos conductores comunes.

Las reuniones habitualmente son grabadas y se puede acceder a su contenido en los archivos de audio que el equipo va reuniendo. Desde su inicio además de las cuestiones operativas los temas y contenidos de las mismas han girado sobre: el marco teórico, el análisis de la parrilla, el diseño y la realización de un modelo de presentación de las series, y el avance de unos primeros análisis.

ANÁLISIS DE LAS SERIES

ANÁLISIS DE LAS SERIES

I. EL BARCO

1. PRESENTACIÓN DE LA SERIE: EL BARCO

El Barco es una serie de ficción estatal producida por Globomedia para la cadena nacional privada Antena 3, la cual se estrenó el 17 de enero de 2011. Es una serie que pertenece al género de ficción futurista y apocalíptica, tendencia de última generación en las series de televisión del Estado español. Pese a ello conserva elementos de éxito de las series familiares, costumbristas y profesionales de las que también se nutre. Dicha serie narra las aventuras de un grupo de estudiantes que van a formarse al Buque Escuela Estrella Polar, pero que un accidente nuclear los convierte en las únicas personas supervivientes de la tierra. Relatándose en los diferentes capítulos las aventuras de este grupo de arriesgadas/os navegantes. Es una serie cerrada pero en la que las/os personajes van evolucionando. Las tramas fundamentales se establecen al principio y al final de los capítulos como recordatorios de los elementos claves en cada uno de los episodios, situación que no sólo facilita el desarrollo narrativo de la serie, sino también su seguimiento por parte de las/os espectadoras/es. Es una serie que actualmente está en parrilla, de hecho en los horarios de mayor consumo televisivo o prime time. Principalmente por su impacto en la audiencia, ya que son cinco millones de personas espectadoras. Situación que ha generado hasta una tercera temporada, dado el gran éxito de la primera y la segunda. Esta última presentada para el otoño de 2012. La primera temporada cuenta con trece capítulos, la segunda con catorce y la tercera en abril de 2013 con dieciséis, todas ellas hacen un total de cuarenta y dos capítulos.

1.1. FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

País:	Estado Español
Dirección:	Fernando González
Guión:	Alex Pina e Iván Escobar
Producción:	Daniel Écija, Álex Pina y Fernando González Molina (coproductor). La productora: Antena 3 TV, Globomedia.
Fotografía:	David Arribas, Javier Castrejón, Fernando Teresa
Música:	Manel Santisteban, Iván Martínez Lacámara
Reparto:	Juanjo Artero, Mario Casas, Blanca Suarez, Irene Montalá, Luis Callejo, Neus Sanz, Juan Pablo Shuk, Iván Massaqué, Marina Salas, Bernabé Fernández, Javier Hernández, Patricia Arbues, David Seijo, Giselle Calderón, Belén Rueda, Guillermo Barrientos, Daniel Ortiz y Alba Ribas.
Duración de los capítulos:	90 minutos
Idioma:	Castellano
Género:	Serie de intriga, aventuras marítimas, catástrofes y adolescentes
Web oficial:	http://www.antena3.com/series/el-barco/

Además de todo lo anteriormente comentado, en relación al Barco consideramos importante, recoger las Nominaciones (ocho) y premios (seis) que la serie ha cosechado a lo largo del año 2011 y que se recogen en la tabla siguiente.

Tabla 1. Situación de la serie dentro de los rankings:

Año	Premio	Categoría	Personas	Premios
2011	VI Premios Punto Radio de La Rioja	Mejor producción de televisión	El Barco	Ganadora
	Premios Ondas	Mejor interpretación femenina	Blanca Suárez (Ainhoa)	Ganadora
	Premios Protagonistas	Protagonista en Serie de Televisión	Juanjo Artero (Ricardo)	Ganador
	Premios Micrófono de Oro	Televisión	Mario Casas (Ulises)	Ganador
	XIV Festival Internacional de Cortometraje y Cine Alternativo de Benalmádena	Mejor producción de televisión	El Barco	Ganadora
	Premios Fotogramas de Plata	Mejor actor de televisión	Mario Casas (Ulises)	Nominado (Ganador)
	Premios Fotogramas de Plata	Mejor actriz de televisión	Blanca Suárez (Ainhoa)	Nominada
	Premios TP de Oro	Mejor actriz	Blanca Suárez (Ainhoa)	Ganadora

Fuente: Datos obtenidos de la página web: http://es.wikipedia.org/wiki/El_barco_(serie_de_televisi%C3%B3n)

Durante el año 2012 también ha sido nominada en cuatro ocasiones, tres como mejor serie (Neox Fan awards, Festival Internacional de Cortometraje y Cine Alternativo y VII Premios Punto Radio de La Rioja) y una con Irene Montalá (Julia Wilson) como mejor actriz también por Neox Fan awards. Ha resultado ser ganadora en dichas cuatro ocasiones.
Se suma a todo ello, el hecho de que esta serie ha sido estrenada internacionalmente en países como Bulgaria, Polonia, Hungría, la República Checa, Rumania, Estados Unidos, Rusia, o Brasil. Y que la misma cuenta con un reallity basado en la serie.

1.2. CONTEXTO ESPACIO TEMPORAL EN EL QUE SE DESARROLLA

La serie el Barco se desarrolla fundamentalmente en el mar. La desaparición de la tierra como consecuencia de la puesta en marcha de un acelerador de partículas y el género de dicha serie, la sitúan en una trama futurista y apocalíptica en la que las diferentes aventuras están relacionadas con los cambios producidos por dicho acelerador de partículas (peces del pleistoceno, algas gigantes devora barcos…). Las consecuencias de este experimento suponen cambios profundos en lo que hasta ahora se consideraba el mundo (ejemplo: aparición de cataratas en los océanos), pero pese a ello las relaciones personales, familiares y sociales siguen ancladas en dinámicas tradicionales, fundamentalmente las de género; pero con el ingrediente añadido de ser una situación extrema, y por tanto las acciones y reacciones de las/os protagonistas estén adaptadas a dicho contexto finalista, y en muchas ocasiones

naturalizadas y justificadas por él. El objetivo constante de su tripulación es dar con un trozo de la antigua tierra, que confían, que como ellas/os haya sobrevivido a la catástrofe.

1.3. ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LA SERIE

1.3.1. SINOPSIS

La serie se inicia con el primer día de un viaje, con duración de dos meses, en el Buque – Escuela "Estrella Polar"; cuarenta y dos son sus tripulantes. Durante su aventura veraniega, se realiza un experimento en Ginebra (puesta en funcionamiento de un acelerador de partículas que falla y provoca un nuevo Big Bang), la tierra deja de existir y con ella el resto de personas que la habitaban. La serie se basa en las diferentes aventuras que las/os tripulantes viven en este cambio total (algas gigantes y carnívoras, pájaros que se posan allá donde hay espacio, tormentas eléctricas, peces marinos del pleistoceno..).

La serie se ha desarrollado en tres temporadas, la tercera acaba de emitirse en marzo de 2013.

La primera temporada está centrada en dos grandes ámbitos de acción, el primero el referido a la **presentación de los personajes y** el segundo **las aventuras y romances** que van generándose dentro del Barco.

En relación al primero decir que el grupo central de la serie es el Capitán Ricardo Montero y su familia, sus dos hijas (Ainhoa de unos 20 años y Valeria de unos 5 aproximadamente), ya que su mujer ha fallecido recientemente y actualmente está viudo.

Además de esta familia formal, Ricardo cuenta con su "otra familia", es decir la conformada por el personal del barco con el que lleva trabajando muchos años. Fundamentalmente el segundo de abordo, Julián de la Cuadra, su amigo y compañero de fatigas, Salomé la cocinera del Barco y Burbuja el ayudante de Salomé que tras "un accidente" tiene una discapacidad intelectual, que más tarde y en una trama importante de la serie, se sabrá que es su hermano.

También dentro del personal del barco, pese a no ser habitual dentro del mismo, se encuentran dos personajes principales de la serie como son Julia Wilson bióloga, médica, profesora del Buque – Escuela y elemento esencial de la trama de la serie puesto que forma parte como científica seleccionada del "Proyecto Alejandría" a través del cual se puso en marcha el acelerador de partículas en Ginebra. Y también Ernesto Gamboa el supuesto profesor de supervivencia que aunque inicialmente no se conoce su procedencia, también está inmerso en dicho proyecto.

Además del capitán y "sus familias" dentro del barco se encuentra el alumnado.
Por un lado estaría Ainhoa la hija del capitán. Junto a ella dos mujeres más, Vilma y Estela. La primera de ellas se convertirá en amiga íntima de Ainhoa, está embarazada y este embarazo se establece como un elemento esencial dentro de la serie y de su papel. Estela es otra de las alumnas del Buque – Escuela, mujer fundamentalmente bella y físicamente exuberante, esencia clara de su personaje en la serie. Junto a todas ellas, se encuentran los alumnos varones, destacándose dentro de los mismos tres: Piti el alumno chistoso, que siempre tiene buen humor, es una buena persona pese a que en muchas ocasiones realiza comentarios que generan disputas con otras/os tripulantes (sexuales, personales…). Palomares un joven fraile que durante el trayecto en barco se enamora, vive grandes desastres naturales, crisis existenciales… y por ello siente cuestionada su fe en Dios. Y Ramiro alumno con una cojera que

denunció al Buque – Escuela Estrella Polar por discriminación en los procesos de selección de su alumnado. Y que finalmente, tras ganar el juicio, tuvo que ser incorporado en su plantilla para realizar la formación dentro del barco.

Y por último, aunque en un papel esencial: Ulises, un polizón del Estrella polar que inicialmente se embarca, tras el fallecimiento de su madre, para conocer a su padre, que le abandonó en la infancia, y es Julián de la Cuadra el segundo de abordo. Pero que en las siguientes temporadas se desvela, es otra pieza más, del complejo puzzle del Proyecto Alejandría.

Y en relación al segundo ámbito de acción de la primera temporada es necesario comentar que tiene lugar el desarrollo de dos tramas paralela e interconectadas: las aventuras del "nuevo mundo" (tormentas eléctricas indescriptibles, algas gigantes que tratan de hundir el barco, peces enormes de los submundos marinos que atacan dicho barco, pájaros que tratan de alimentarse con las/os tripulantes del Buque – Escuela Estrella polar..) y los romances que entre las/os personajes se generan. Estos últimos fundamentalmente entre dos tríos, Gamboa, Ulises y Ainhoa por un lado; y por otro entre Vilma, Piti y Palomares. Se suman a ambas historias y los vericuetos, entuertos y embrollos que dentro de las mismas se desarrollan, el amor de Ricardo el Capitán por Julia la bióloga, médica y profesora del barco. El amor de Ramiro por la pareja que dejó en tierra y que dado el apocalipsis terráqueo, ha fallecido pero Ramiro tiene serias dificultades para aceptarlo.

También en este segundo apartado se deberían incluir las relaciones de amistad entre Burbuja y Valeria, Ainhoa y Vilma, Palomares y Piti, Ricardo y Julián o la de cuidados "maternos" por parte de Salomé a toda la tripulación pero en especial a la familia Montero.

En la segunda temporada tras la debacle apocalíptica que dio origen a la serie, la tripulación constata a través de una llamada telefónica de los miembros de la Estación Espacial Internacional que no son las únicas personas que han sobrevivido al cataclismo. Situación que generará vivencias ambivalentes ya que por un lado esto es considerado como algo positivo ("hay más personas en el planeta") pero por otro lado surgen grupos armados que secuestran a dos personas del barco, agraden a algunas otras… presentándose dos caras muy diferentes del comportamiento humano. Las aventuras también aumentan en intensidad y cada vez son más extremas (mosquitos mortales, cataratas en el mar, ciclones de proporciones incalculables..). Como en la primera temporada de El Barco, en la segunda **la interrelación entre la acción y las relaciones interpersonales, principalmente las de pareja, son la clave**. Por lo que además de las aventuras que tienen lugar en la misma, son esenciales el seguimiento de las relaciones afectivas principalmente la de Ainhoa y Ulises presentada bajo el mandato hegemónico del amor romántico y por tanto imposible, que debe superar miles de dificultades y que hasta la tercera temporada no termina consolidándose con la preparación de la boda entre ambos y que centra el último capítulo de dicha tercera temporada. También en esta segunda temporada son centrales los amores de Julia con el Capitán y de Salomé con De la Cuadra, centrado en el embarazo de esta última.

En la tercera temporada, recién terminada en el mes de marzo de 2013, la tripulación del Barco **encuentra tierra y las aventuras continúan**. Se suman nuevos protagonistas que sobrevivían en un hotel de altura incalculable, la tripulación comienza a desentrañar el secreto del Proyecto Alejandría y los oscuros intereses dentro del mismo, se disputan la tierra con la tripulación de otros barcos… Y por supuesto el amor tiene un espacio esencial, Julia y el Capitán se casan y quieren tener un hijo, Salomé y De la Cuadra dan a luz a su retoño, Estela sale con Gamboa, el antihéroe de la serie; pero que en esta tercera temporada queda justificado puesto que, todas las acciones de maldad que lleva a cabo en El Barco tienen como

fin que, los científicos el Proyecto Alejandría puedan devolver la conciencia a su hija en coma desde hace más de cuatro años tras ser atropellada por un conductor borracho. Y por supuesto Ainhoa y Ulises deciden darse el sí y estar juntos para siempre, y el comienzo de su boda es el final de la tercera temporada, cuando se oye un estruendo y la tierra comienza de nuevo a vibrar.

1.3.2. TEMAS PRINCIPALES

Los temas principales que se abordan en la serie "El Barco" se establecen fundamentalmente en dos ámbitos que corresponden a los dos anteriormente señalados. Por un lado el marco de acción que se genera a través de **las diferentes aventuras que suceden en dicho barco y que están centradas en la ficción apocalíptica futurista** (cambio de la estructura planetaria (cataratas en el mar, tormentas eléctricas y ciclones de tamaños indescriptibles…), biología (animales marinos prehistóricos, algas mutantes…)). Al mismo tiempo que esta mirada crea un contexto en el que se coloca en primera plana el comportamiento humano en situaciones extremas (relaciones de poder, estrategias individuales y colectivas, toma del mando, liderazgo de grupos, relaciones de amistad, ansiedades, crisis existenciales o religiosas, …).

Y por otro, muy relacionado con el anterior relativo a **las relaciones interpersonales, la temática del "amor de pareja", central en esta serie**. Puesto que la misma, se basa en los amores y desamores de las personas que integran el grupo de supervivientes del Barco. Y que alcanzan una fuerte intensidad, dado el contexto de catástrofe planetaria y vivencia de realidades límites.

Dichos amores/desamores se plantean fundamentalmente a través de tres situaciones arquetípicas, por un lado **los tríos amorosos**, por otro **el miedo a las relaciones en la edad madura tras rupturas o vivencias de separaciones dolorosa**s; y en tercer lugar, **la creencia en el amor romántico adolescente** (sin fisuras, pasional, inocente, que todo lo puede…).

Dentro de la serie existen dos tríos fundamentales: el de Ulises (el héroe), Gamboa (antihéroe) y Ainhoa (La hija del Capitán) y el de Piti (el gracioso del grupo), Palomares (el cura) y Vilma (la adolescente embarazada). El primero de ellos conformado por dos varones fuertes, aguerridos y líderes, **Ulises considerado el héroe**, es decir el prototipo del príncipe azul moderno pero buena persona. Su personaje se presenta con características muy positivas, ya que en él se dan los valores del honor, la amistad, la honradez, la lucha por las personas a las que quiere, el cuidado de las mismas (bajo fuerte mandato de género, que se trabajará más adelante), pero también con alguna ambivalencia que finalmente queda naturalizada y justificada por el contexto como es, el uso de la violencia como herramienta relacional, principalmente para la resolución de conflictos con otros varones, a los que considera rivales y por tanto enemigos. Frente a él, **Gamboa, el antihéroe**, el hombre "malvado" oscuro, con estrategias poco o nada éticas (amenazas, uso e la violencia, control, incluso asesinato), pero con connotaciones amplias de atractivo, es decir no es un personaje plano, sino más bien un personaje complejo en el que se establece frente a valores negativos, características socialmente consideradas muy positivas (hombre muy atractivo, con cierto poder, dotes de mando, liderazgo de grupos, exitoso en la consecución de sus objetivos…). Y no sólo eso, sino que en la tercera temporada su comportamiento acaba siendo justificado porque lo llevaba a cabo para salvar a su hija enferma. Ambos en sus papeles **se disputan el amor de una mujer (Ainhoa), la hija del Capitán**; esta última enamorada de Ulises pero "enredada" por Gamboa. Y el segundo el trío conformado por dos varones jóvenes, uno de ellos "el gracioso" del grupo (Piti) y el otro el cura del barco (Palomares), que se enamoran de Vilma una mujer independiente, autónoma que está embarazada por mantener sexo una noche que salió de fiesta con un conocido. Y que

dicho amor consigue que el joven gracioso e inmaduro se comprometa al cuidado de Vilma y de su criatura; y que el cura pierda la fe en Dios por algo que se plantea "más grande que él", el amor principalmente pero también la familia, la protección y los cuidados.

Respecto al miedo en las relaciones en la edad madura tras historias amorosas dolorosas (traiciones, engaños, muerte…) **aparecen dos parejas claves**. La de **Ricardo, el Capitán, con Julia la científica**, bióloga, médica y profesora del buque Estrella – Polar: Él se acaba de quedar viudo, ella acaba de ser traicionada por su antiguo novio agente secreto del Proyecto Alejandría y acaba de romper con Ulises su última oportunidad de "amor de juventud". Ambos se presentan en el ámbito emocional como inseguros, queriendo avanzar en la relación pero no sabiendo como hacerlo, consultándolo todo con sus consejeras/os emocionales personales, con muchos miedos, con sensación de posibles nuevos fracasos. Pero que finalmente los superan y acaban culminan su relación a través del matrimonio eclesiástico. Y la pareja entre **De la cuadra y Salomé compañeros de trabajo en el Barco durante muchos años**, viejos conocidos, que finalmente acaban "descubriendo" que llevan muchísimos años enamorados el uno de la otra pero que no se habían dado cuenta hasta ahora. Comienzan su relación, pero él tiene cáncer, se lo oculta a ella con el objetivo según su lectura de "protegerla" y ella no puede tolerar está "traición" por lo que en la segunda y tercera temporada se establece el dolor de quererse y no poder hacer que la relación funcione tras este engaño. Finalmente terminan juntos, casándose y teniendo un hijo. La falta de habilidades emocionales en De la cuadra (expresión de sentimientos, simplicidad, ser un tipo básico….) y la sobredimensión de dichas habilidades en Salomé son esenciales en esta relación, que se plantea como una relación tradicional modernizada, retradicionalizada.

Y por último aparece **el amor adolescente**, presentado en dos figuras, principalmente en la de **Ramiro** uno de los alumnos del Estrella polar que decide coger una lancha para acercarse a tierra y poder conseguir cobertura y hablar con su novia **Pila**r, "el amor de su vida" que se ha quedado en tierra y que no aceptaba que él se marchase dejándola a ella; ya que le presionó para que eligiera entre el proyecto de formación y seguir saliendo con ella. Finalmente él decide enrolarse, ella le deja pese él sigue enamorado de ella y quiere tener cobertura para decirle que aunque ha decidido no abandonar el barco, le sigue queriendo. Estela que acompaña a Ramiro en la aventura de conseguir que éste tenga cobertura y hablar con su pareja representa el lado femenino en esta visión del amor adolescente, ya que en ella se concentran todos los mitos amatorios (media naranja, amor fusional, amor para toda la vida, amor que todo lo puede..). **Y por supuesto el amor entre Ainhoa y Ulise**s marcado por muchos de los mitos románticos recogidos en el apartado relativo a los mismos (el amor es lo más importante en la vida, el amor todo lo puede, el amor es puro, el amor es incondicional…).

Dentro de este apartado también consideramos importante hacer alusión a **las relaciones de amistad que surgen en el Barco,** ya sean estas entre hombres, entre mujeres o entre mujeres y hombres. En los dos primeros casos, la solidaridad, el acompañamiento, la confianza y la lealtad son esenciales tanto para unas como para otros. Y sólo el amor o la disputa por una pareja (heterosexual en todos los casos) pone en brete dichas relaciones de amistad. Pero que en última instancia y tras haberse peleado, hablan principalmente ellas, aunque también ellos y terminan solventando el tema, y volviendo a ser amigas/os. Esta presentación positiva de la amistad (a excepción del tema amoroso que más tarde será desarrollado), suele ser habitual en los varones, no tanto en las mujeres, considerándose esencial puesto que presentan amistades femeninas muy intensas, creativas y basadas en la confianza, el respeto y el acompañamiento. En el caso de la amistad entre varones y mujeres la situación está más descompensada cuando se trabaja las relaciones inter géneros, puesto que suelen ser éstas en general, las que presentan posiciones de género muy marcadas, androcéntricas y basadas en la autoridad conferida a los hombres, por el hecho de serlo. Siendo por ello, por lo que las

mujeres, cumplen con las normas, las opiniones, las elecciones, los pensamientos y lecturas vitales que ellos establecen.

En relación al tratamiento del sistema sexo – género en la serie, y principalmente respecto a la emancipación de las mujeres y de sus biografías, entendidas éstas como relevantes, decir que el cumplimiento de **los mandatos de género en la misma son bastante intensos, pese a que los mismos tratan de "camuflarse" bajo un contexto de mayor igualdad entre hombres y mujeres**. Pese a ello, el cuerpo de las mujeres, también pero en menor medida el cuerpo de los varones; su posición de objetos de amor principalmente en ellas; el hecho de que apenas aparezcan profesionales y las que lo hacen son en roles tradicionalmente femeninos (cocinera y médica cuidadora), frente a una alta profesionalización de los varones, incluso de los estudiantes del Estrella – Polar; los atributos y comportamientos que poseen son los naturalizados tanto para ellas (sumisas, dependientes, centradas en el amor de pareja…) y para ellos (lideres, sexualmente muy activos, utilización de la violencia para la resolución de conflictos…) en el sistema de género.

Esta, en definitiva, **no es un serie que problematice y/o denuncie las desigualdades de género, ni que visibilice las dificultades que bien las mismas o el sistema generan** (conciliación por ejemplo, inequidad relacional, de poder, de autoridad…), **más bien todo lo contrario**. Principalmente a través de un elemento esencial dentro de dicha serie, la ambivalencia en la delineación de estos personajes y la utilización constante de lo que en la parte teórica hemos recogido bajo el binomio de **"compensación – recuperación"**. Es decir, ellas se presentan inicialmente como mujeres empoderadas, creativas, productivas, luchadoras, lideresas (compensación); pero posteriormente vuelven a posiciones de recuperación puesto que por ejemplo al enamorarse, se convierten en mujeres sumisas, dependientes, obedientes, sin criterios propios…. Es decir **el amor**, línea transversal en la socialización vital de las mujeres, **las resitúa en la posición tradicionalmente a ellas asignada**.

A esta ambivalencia debe **sumársele, otras dinámicas más visibles en relación al cumplimiento de los mandatos de género**, como son por ejemplo la inexistencia de mujeres tradicionalmente invisibilizadas y vaciadas de su sabiduría vital, como son las ancianas. O la inexistencia de relaciones de pareja con orientación sexual, divergente a la socialmente naturalizada, la heterosexual.

1.3.3. APROXIMACIÓN A LOS PERSONAJES CON PERSPECTIVA DE GÉNERO

En este apartado, pese a que en las diferentes páginas web se centraban en la descripción de los personajes basándose en sus relaciones amatorias, comenzando por Ulises y Ainhoa y posteriormente continuando con el resto de ellas/os, se ha considerado mejor organizar la aproximación manteniendo una estructura más general establecida previamente en la sinopsis de la serie. Y, basándose la misma, en círculos concéntricos relacionales y no tanto en las relaciones de pareja entre unas y otros. Es decir, las/os personajes se describen en relación a su clan familiar, inicialmente y conformando el primer círculo la familia del Capitán, compuesta por dicho capitán y sus dos hijas. Pero ampliada la misma, con un segundo círculo establecido en su "familia adoptiva" es decir, el primer oficial, la cocinera del barco y su hermano. Y en tercer lugar el resto de la tripulación, que finalmente conformarán una "gran familia" de supervivientes. Puesto que de esta forma, se establece una perspectiva frente a la amatoria, que se considera, es más amplia y deja mayor espacio para posibles descripciones generales.

RICARDO MONTERO (JUANJO ARTERO):

Ricardo Montero es un varón, de unos 48 años, es el capitán del barco. Hombre ambivalente en su construcción, de poderosa personalidad, carácter y liderazgo en lo que a su profesión se refiere (dotes para el mando, autoridad recreada como innata…), centrado en el bienestar de su tripulación, para la que en muchas ocasiones a lo largo de las temporadas cumple el papel de padre. Dicha fortaleza exterior contrasta con el hombre introvertido, carente, en ocasiones incluso acomplejado en las relaciones interpersonales, fundamentalmente las de pareja pero también las familiares. Situación que queda patente en la relación que mantiene con Julia, y en la que su hija adolescente y su amiga Salomé tienen que acompañarle y ayudarle para que tome cierta iniciativa. Lo mismo le sucede con el cuidado de sus hijas, ya que antes de enviudar era lo que Bonino denomina un padre "ausente" pero durante el viaje decide que quiere abandonar su profesión, para dedicarse al cuidado de éstas; puesto que considera, no sólo que es lo que tiene que hacer, sino que además se "lo debe" por todos sus años de ausencia (no presencia cuando a la menor se le caen los dientes, en días festivos señalados (reyes, cumpleaños…)). Hijas éstas, a las que apenas conoce, por lo que solicita ayuda para su crianza a Salomé fundamentalmente, pero también a Julia, incluso a Ainhoa su hija mayor, para solventar dificultades con la pequeña de la familia, Valeria (que se hace pis en la cama por ejemplo y él no sabe cómo gestionarlo). Sus dificultades parentales, se resumen en diferentes páginas web con una frase "el papel de padre le queda grande"

Estas carencias en la gestión relacional de pareja y familiares, lo convierten en un novio tradicional, incluso algo pacato frente a la acción y mayor toma de iniciativa, sobre todo sexual, a través del mandato de género "las mujeres hacen hacer" de Julia mujer varios años más joven que él; y en un padre, que tiene que aceptar con algunas dificultades que su hija adolescente por ejemplo mantenga relaciones afectivo sexuales con otros varones.

AINHOA (BLANCA SUÁREZ):

Ainoa es una mujer de unos 20 años. Es la hija del capitán, situación que en ocasiones le beneficia (tiene cierto estatus y poder dentro del barco, es escuchada por el resto de compañeros por ejemplo) pero en otras le perjudica (le ocultan información por estar en esta posición: abandono del barco por parte de Ramiro y Estela para que ella no pueda contárselo a su padre). Es la número uno de su promoción, es una mujer estudiosa, responsable, con fuertes principios, comprometida, luchadora, trabajadora, muy buena compañera, y vital. Es autónoma, independiente, tiene muy claro cómo deberían ser las cosas, y es muy apasionada en la consecución de las mismas. Hasta el punto de perder toda esta autonomía e independencia, cuando se enamora. El personaje se presenta con una marcada ambivalencia en relación al género, ya que en este caso, más si cabe, el amor termina resituando a esta mujer empoderada en muchos aspectos de su vida, pero que cuando se enamora, retorna al lugar "que tenía, como mujer, tradicionalmente asignado". De hecho su amor está dividido constantemente. Por un lado, entre un hombre mayor, con conocimientos, poder, estatus como es Gamboa y con el que mantiene una relación bastante tortuosa. Ya que éste, es bastante dominante, controlador e incluso decide generar una revuelta en el barco para tomar él el poder. De hecho mientras la misma se gesta en el comedor, Ainhoa está en el camarote con sus amigas, eligiendo el vestido que se va a poner esa noche para su cita con Gamboa. Y otro hombre Ulises, joven, "chulo" pero bueno, que no encaja en su esquema vital, que le genera cierta desazón y curiosidad al mismo tiempo, pero que le atrae irresistiblemente. Y por otro lado, su corazón también está dividido entre sus amores y su padre, bien en la situación anteriormente descrita de las revueltas (Padre – Gamboa), bien en otra escena en la que hay que decidir salvarse todo el barco (liderado por Gamboa) o salvar al Capitán, a De la cuadra y a Piti (liderado por Ulises) (Padre y Ulises – Gamboa) o incluso entre su padre y los hombres que

la cortejan y a los que no quiere negar su amor (se marcha a vivir con Ulises a otro barco y se lo deja escrito a su padre en una nota). También se debe destacar en Ainhoa la relación que ésta mantiene con su padre, bastante distante, como corresponde a dos personas casi desconocidas. Las luchas entre amores, de dos hombres, familiares, de dos hombres y familiares, se convierten en el centro de este personaje que excepto a Ulises no consigue sus objetivos pese a que lo intenta. Es decir, pese a su fuerza e independencia en muchas de las escenas, finalmente el personaje se desdibuja en sus historias de amor.

VALERIA (PATRICIA ARBUES):

Valeria es una niña de unos 5-6 años, de hecho es "la niña del barco". La hija menor del capitán, el lazo de unión entre éste y su hija mayor; incluso su razón para seguir adelante en muchos momentos extremos de las aventuras dentro del buque Estrella polar. Valeria es mimada y protegida por toda la tripulación, no sólo porque es una niña, sino también porque ella expone fuertemente el deseo de ser amada recogido en el marco teórico. Se le presenta excesivamente feminizada, mimosa, con un tono de voz de "niña tonta" pero que en dos ocasiones recobra cierto dinamismo, cuando le dice a Gamboa "no me gustas" y éste la está amedrentando, y cuando conoce a Ratón un niño que vive en el edificio y frente al que se muestra valiente en una escena relacionada con "personas muertas". Su mejor amigo es Burbuja el ayudante de Salomé, que tras un accidente tiene una discapacidad intelectual, por lo que ambos se entienden muy bien y tienen una sólida amistad.

DE LA CUADRA (LUIS CALLEJO):

Es un varón de unos 50 años, es el primer oficial del Estrella Polar. Es un hombre dual en la estructuración del personaje. Ya que por un lado se ha construido a sí mismo. Es esforzado, no ha estudiado en la universidad pero lo sabe todo en relación al mar, de hecho no ha estado en tierra más de cinco meses seguidos. Tiene no sólo una gran experiencia y formación marítima, sino además una consolidada relación con el capitán basada en la dedicación y lealtad incondicional que demostrará a lo largo de la serie; puesto que Ricardo además de su capitán, es su mejor amigo. Y por otro, frente a esta visión de profesionalidad y honestidad, De la Cuadra se presenta como un hombre cargado de estereotipos y falto de sensibilidad, ya que es racista, machista, cruel … y con unas ideas bastante elementales y básicas sobre las relaciones interpersonales, sobre todo de pareja, y una falta de empatía respecto a las necesidades ajenas. Ejemplo de ello es como trata a Ramiro con su cojera, a las mujeres del barco en relación a su sexo vs discapacidad para trabajos tradicionalmente considerados de hombres o el hecho de ocultarle a Salomé su enfermedad terminal para "protegerla".

SALOMÉ (NEUS SANZ):

Mujer de unos 44 años, es la cocinera del barco (actividad tradicionalmente considerada femenina), lleva muchos años en el mar trabajando para "rudos marineros" , pero dado su carácter se ha terminado haciendo un hueco imprescindible en el mismo. Es el sostén emocional en el barco, todas las personas acuden a su cocina ("su territorio") cuando necesitan un consejo, cuidados o mimos. Es una mujer franca y tiene la fuerza de poder enfrentarse a personajes como De la Cuadra en el ámbito relacional/emocional cuando está en claro desacuerdo con él, pero en las dinámicas de acción él termina ganando. Es una mujer con gran experiencia vital, y muy querida por toda la tripulación y el alumnado. De hecho su papel en el barco va más allá de una consejera o una buena amiga, es la madre de todas las personas del mismo. Ejemplo de ello es una escena en la que ella habla de que su deseo era ser madre pero que no había encontrado a la persona indicada y que por ello cuidaba de todo el barco, porque era la madre de todas/os. En su relación personal con De la Cuadra ella tiene las cosas muy claras, trata de disfrutar la relación, pero marca los pasos a seguir; pese a que éstos sean

ciertamente tradicionales, casarse y tener descendencia, ella toma la iniciativa y es muy activa dentro de la relación. De hecho en el momento en el que se siente traicionada la abandona, pero finalmente le perdona y acaban casándose y teniendo un hijo. En relación a este personaje nos gustaría poder hacer un apunte, ya que pese a que todas las personas adultas del barco son presentadas con nombre y apellidos, Salomé es la única que hasta la segunda temporada su apellido no aparece, ¿familiaridad, cocinera, no tiene importancia…?

BURBUJA (IVAN MASSAGUÉ):

Burbuja es un varón que tiene unos 35 años, es el ayudante de Salomé su hermana, último dato este secreto hasta muy avanzada la segunda temporada. Era un agente del proyecto Alejandría (era superdotado), tenía mucha información, decide abandonar el proyecto algo que no gusta a sus responsables y por ello, sufrió "un accidente", le hundieron la cabeza en agua hasta dejarle sin oxígeno lo que le conllevó una discapacidad intelectual y una pérdida de memoria de todo lo acontecido antes del accidente. Situación por la que se comporta como un niño de la edad de Valeria en muchas ocasiones pero en otras tiene pensamientos e ideas realmente brillantes para poder dar solución a las aventuras y dificultades del nuevo mundo, principalmente a través de su conocimiento científico y biológico. Con Valeria, ya se ha comentado anteriormente, tiene una gran relación de amistad. Salomé se comporta como si fuese su madre, su principal cuidadora, aunque finalmente se descubre que es su hermana y De la Cuadra lo trata como si fuese su hijo, aunque en ocasiones lo utiliza, pero "sin maldad".

JULIA WILSON (IRENE MONTALÁ):

Mujer de unos 38 años es bióloga, médica y la encargada del laboratorio científico del barco, además de la profesora del alumnado y una agente del proyecto Alejandría. Situación esta última que la convierte en la única que conoce el origen y las consecuencias de los extraños acontecimientos que tienen lugar tras la puesta en marcha del acelerador de partículas. Y por tanto en el centro de la desconfianza por sus elevados conocimientos del nuevo mundo. Julia es uno de los ejemplos claves de personaje femenino retradicionalizado, ya que por un lado es una eminencia científica seleccionada entre cientos de aspirantes para el proyecto Alejandría, que pierde su fortaleza profesional hundiéndose: en la culpabilidad por las consecuencias del fallo del proyecto, en el cuestionamiento constante de De la Cuadra que no la mira con muy buenos ojos y del alumnado que en muchas ocasiones arremete contra ella. Y que además se presenta como muy sentimental e inocentona, puesto que su pareja también agente, con mayor rango, del proyecto Alejandría, le engañó con la seguridad de la puesta en marcha del acelerador de partículas puesto que sabía que había tenido muchos fallos en las pruebas y no le dio toda la información sobre el papel que ella jugaba en este proyecto. Está constantemente en lo que Marcela Lagarde denomina sincretismo, entre sus creencias modernas y racionales (profesión, conocimientos…) y sus creencias más tradicionales (el amor, el matrimonio, la maternidad…). Este último punto, su deseo de ser madre, se visibilizará con la relación de afectividad que establece con Valeria, ya que prácticamente la adopta como hija, situación que la acercará al capitán. Y en una escena en la que Vilma verbaliza que no quiere tener su criatura, que quiere abortar y ella le convence para que cambie de idea porque "este niño es el más importante del mundo". Es decir, pese a ser un personaje profesionalmente muy brillante, su personalidad se presenta como apocada y excesivamente sentimental, convirtiéndola en un blanco fácil y en una persona considerada débil y muy necesitada de protección y valoración externa (princesa "salvable").

ERNESTO GAMBOA (JUAN PABLO SHUKES):

Ernesto más conocido como Gamboa es un hombre de unos 42 años, supuestamente es el profesor de supervivencia, pero ha adquirido ese puesto por asesinar al verdadero profesor. Es

una agente del proyecto Alejandría que tiene que apoyar a Julia en la consecución de los objetivos del proyecto y de los que él, a nivel personal, tiene asignados. De origen colombiano y con un pasado militar se le presenta como alguien duro, sin sentimientos y sin escrúpulos. Es el antagonista de los personajes masculinos "buenos", los héroes como Ricardo o como Ulises. Pese a ello se le recoge como un hombre atractivo, con gran éxito con las mujeres, fuerte e impulsivo. Y cuyo final en la tercera temporada es la reconversión a través de la justificación de sus acciones por el objetivo último que éstas tenían, salvar a su hija; "el fin justifica los medios". La relación que establece con Ainhoa es de maltrato, inicialmente la corteja, posteriormente cuando ella está "enamorada-atrapada", la amenaza, la coarta, la acosa… Utiliza a las personas para conseguir sus fines, como por ejemplo a Ramiro al que también convence para ponerse de su lado y apoyarlo y lo mantiene en esta posición a través de maltratos físicos (le rompe tres dedos) o de amenazas; o el caso de Estela la joven a la que hace sentirse "la elegida" y especial porque la invita a salir y cenar para que a cambio ella consiga información que él necesita. Y sobre todo, lucha por el poder, frente al mando del barco con el capitán o frente a la disputa por Ainhoa con Ulises. Identidad masculina muy presente, mandatos de género altamente cumplidos y estereotipos asociados a orígenes diferentes al del estado español (inmigración o población violenta de Colombia como en este caso).

VILMA (MARINA SALAS):

Mujer joven de unos 20 años, brillante, trabajadora, segura de si misma, sabe lo que quiere y lo expresa, es un personaje femenino independiente y autónomo, maduro y serio. Pese a ello, el principal atributo de su papel es el hecho de estar embarazada de un joven con el que estuvo una noche. Que Vilma sea una mujer independiente y segura de sí misma, se pone en cuestión a lo largo de toda la serie, ya que por un lado se debate su inteligencia y su seriedad por haberse quedado embarazada "de un rollo de una noche", porque además inicialmente no estuvo segura de querer tener el bebé, y porque en varias ocasiones se hace alusión a su infancia "afectivamente fracasada" razón que ella argumenta para tratar de protegerse "con una coraza" cuando establece relaciones interpersonales, puesto que no quiere que vuelvan a hacerle daño o que vuelva a "equivocarse". Nos gustaría recoger en este apartado una lectura que se realizó en una de las páginas webs recogidas en la bibliografía sobre este personaje y que consideramos que dado el objeto de estudio es interesantes: "El personaje de Marina Salas hace bandera del feminismo y de la soledad pero en el barco aprenderá de nuevo a confiar en la gente. Vilma descubrirá que merece la pena el amor" [28]. En sus relaciones de amistad y también en las de pareja, se presenta como una muy buena compañera, gran aliada, justa, fiel y muy leal a las personas con las que se vincula. El trío amoroso con Palomares y Piti, la disputa que ambos tiene por su amor, le generan cierto desconcierto por haber sido ella "la elegida" además que el mismo se presenta sobre la base del cuidado, responsabilidad y protección tanto de ella como de su criatura. Papeles éstos muy tradicionales y poco ajustados a la presentación del personaje. Su embarazo, como el amor en el caso de Ainhoa, la hacen resituarse.

ESTELA (GISELLE CALDERÓN):

Es una mujer de unos 20 años, de rasgos latinos, aunque nada se dice de su posible origen inmigrante. Es especialmente bella, con un cuerpo exuberante y sus atributos físicos es lo más destacado de este personaje. Dichos atributos físicos se asocian a dos cosas fundamentalmente, su bajo "intelecto" e inocencia y su disponibilidad sexual. De hecho en la

[28] http://www.antena3.com/series/el-barco/sobre-serie/personajes/

página web anteriormente comentada se describe a Estela como "algo lenta para los número y teorías, pero sabe al minuto si alguien está triste" y "tiene un cuerpazo de escándalo y vuelve locos a los chicos, que le toman un poco el pelo porque no tiene malicia". El personaje de Estela se asocia a los mandatos de género femeninos, tanto los relativos a la belleza vs no inteligencia, como a su deseo de ser amada (visibilizado en varias de las escenas que ella protagoniza: le gustaría que alguien le quisiese como Ramiro quiere a su novia por ejemplo); deseo de ser amada éste, que se establece a través del mantenimiento de relaciones sexuales o coqueteos de corte sexual (Piti, Gamboa…). También aparecen elementos claves del género femenino en relación a los cuidados, puesto que es una mujer socializada en la detección de malestares emocionales ajenos y en el apoyo de las personas a los que éstos aquejan, para conseguir a través de los mismos valor social y reconocimiento. A lo que se suma que se presenta como un personaje, necesitado de afecto y protección, es decir "altamente protegible" por su incapacidad de cuidarse a sí misma y la necesidad de un varón que lo haga por ella.

PITI (JAVIER HERNÁNDEZ):

Varón de unos 20 años, poco motivado por el curso de formación del Estrella Polar puesto que su objetivo clave en esta aventura, algo que deja claro desde el primer momento, es el sexo, las mujeres y el mantener relaciones con ellas. Esta circunstancia genera rechazo por parte del resto de compañeras (negativas constantes a sus propuestas sexuales). Su acoso queda naturalizado e incluso justificado, a través de tintes graciosos y que genera la identificación por parte del público. Pese a ello, Piti establece una relación con Vilma, a la que considera debe cuidar y proteger, a ella y a su bebé, por lo que decide con muchas dudas ejercer de padre de familia. Es una persona insegura y con carencias afectivas de corte familiar, de las que habla en la intimidad de su relación tanto de pareja como de amistad (ejemplo de ello: "mis padres nunca tienen tiempo, no me hacen caso". Pese a ello tiene muy buen humor y es un claro optimista, situación que le canjea una buena reputación entre sus compañeras/os. Es un personaje plano (el gracioso del grupo), coherente con los mandato de género masculinos que en él, como modelo se asocian y justifican: adulto (el deber, cumplir con su obligación: ser el padre de familia del hijo de Vilma) y adolescente (sexualmente muy activo, estéticamente: musculoso, cuida su imagen corporal…).

PALOMARES (BERNABÉ FERNÁNDEZ):

Palomares es un hombre de unos 20 años, actualmente estudiando en un seminario para ordenarse como fraile pero que, a lo largo de la trama, verá cuestionada su fe, principalmente por su enamoramiento de una mujer pero también por la falta de esperanza ante ciertas catástrofes que les ocurren... Pese a ello, lidera con cierta diligencia su defensa religiosa (tiene agencia y alcanza sus objetivos), consiguiendo por ejemplo establecer una capilla en la bodega del barco, confesar a la tripulación y en muchos casos ejercer de líder espiritual. Es un hombre bondadoso, de fuertes principios, que defiende con valor e incluso arrogancia. Podría decirse que representa el "hombre bueno", que cae bajo la tentación de Eva, pero al que se le perdona por ser algo así como el hijo de Dios en la tierra.

RAMIRO (DAVID SEIJO):

Varón de edad similar a la de sus compañeros unos 22 años. Ingeniero de telecomunicaciones en su último año de carrera. Sufre una cojera, elemento clave en su personaje. Ya que denunció al Estrella polar y a su programa de formación por discriminación, y finalmente consiguió judicialmente una plaza en la escuela marítima. Es un personaje podría decirse ambivalente ya que en él, "el bien y el mal" están constantemente en disputa. El mal puesto que pese a que Ramiro es un buen chico, como ha sufrido en su infancia, y así se justifica en

varias ocasiones, no quiero sufrir más y se suma al posible grupo de "ganadores", que en varias ocasiones es el liderado por Gamboa que, lo utiliza para sus fines (información, apoyo técnico por sus conocimientos tecnológicos…). Pese a esta cara asociada a comportamientos o emociones "negativas" de Ramiro (mentiras, traiciones, rechazo…), también existe otra que se presenta como muy buena. Principalmente a través de su imagen de persona fuertemente afectada por la muerta de su novia, de la que sigue pese a la catástrofe y su desaparición, profundamente enamorado.

ULISES (MARIO CASAS):

Personaje esencial de la serie, varón de unos 24 años. Se introduce en el barco en un principio como polizón con el objetivo de conocer a su padre, el segundo de a bordo de la Cuadra que niega inicialmente dicha paternidad pero que posteriormente será un tema central en la serie puesto que recoge las dificultades de un padre ausente para vincularse con su hijo; pero que después se descubre que también forma parte del Proyecto Alejandría. Ulises posee grandes conocimientos marítimos y un fuerte arrojo y valentía personal (es el héroe) que le harán ser un claro líder en todas las tramas que tienen lugar en el barco. Es una persona que responde a los mandatos de género que podrían denominarse retradicionalizados, es decir es un varón en un contexto moderno de igualdad en el que puede permitirse por ejemplo llorar, mientras golpea con los puños y las piernas la pared porque Ainhoa le ha dicho que no le quiere. Combina su papel de protector de las mujeres que le rodean (Ainhoa, Valeria…) desde una posición de poder (en el saber, en el querer, en la acción…), con un ejercicio del uso elevado de la violencia para la resolución de sus conflictos. Sería un "príncipe azul" modernizado, es decir más ubicado en el contexto que le ha tocado vivir. Es un personaje solitario, su madre ha fallecido y no tiene hermanos/as, tiene facilidad para hacer amistades, pero tiene dificultades en las relaciones emocionales, principalmente las de pareja como puede verse en varias secuencias con Ainhoa. Respecto a esta relación decir, pese a que más adelante se desarrollará de forma más prolija, que está basada en los obstáculos y la pasión. Es una relación muy similar a la tradicional de Romeo y Julieta, pero esta vez no son las familias enemigas históricas, sino que aparece otro hombre que les trata de impedir que se quieran. Además se recogen dificultades relaciones modernas, como por ejemplo la generación de relaciones en las que los caracteres, proyectos, filosofías de vida… ajenos, encuentren un lugar de acción o entendimiento y gestión común.

PERSONAJES SECUNDARIOS:

Existen varios personajes que aparecen en los capítulos del año 2011 y que corresponden tanto a la primera como a la segunda temporada que, si bien no son esenciales en la trama de la serie puesto que su aparición es puntual, si que suponen un elemento que consideramos importante en el análisis de género. El más destacado, razón por la que el mismo se recoge aquí es ***Leonor*** (Belén Rueda), cuyo personaje es el de **"anti heroína" moderna**. Es la lideresa de un grupo de náufragos que recoge el Buque – Escuela Estrella Polar, es malvada, perversa y siempre consigue, con miles de estratagemas, principalmente la de seducir a los varones con poder dentro del Barco (Ricardo el capitán o Ulises el héroe por antonomasia en la serie), sus objetivos. Es un personaje bastante plano, pese a que podría ser esencial en la serie si utilizásemos un paralelismo con Gamboa, el antihéroe masculino. Pero la diferencia entre uno y otro no sólo tiene lugar porque ella, únicamente aparece en dos capítulos frente a la constante presencia, muchas veces principal de Gamboa, sino que además, no es un personajes complejo como el de éste, puesto que ella representa la "mala" de los cuentos o películas infantiles, sin dobleces, sin ambivalencias. Situación que vuelve a ratificar lo anteriormente comentado, las desiguales respecto al género existentes en esta serie no sólo en relación al mayor poder o a la autoridad de los personajes masculino frente a los femeninos

o a la invisibilización de las biografías de las mujeres o la falta de protagonismo de éstas, sino también por la presentación que de las mismas se lleva a cabo, mucho más simplista, estereotipada y sin volumen que la de los varones.

2. ANÁLISIS DE LA SERIE: EL BARCO

2.1. REPRESENTACIÓN Y CARACTERÍSTICAS DE GÉNERO: FOTO DESCRIPTIVA DE LA SERIE

El Barco es una serie basada en dos elementos claves que la caracterizan: el primero relativo a su contexto apocalíptico y de aventuras que dará lugar una acción trepidante en todos sus capítulos y el segundo referido a las relaciones interpersonales, principalmente las de pareja, pero también familiares, de amistad… que entre los personajes de la serie tienen lugar.

2.1.1 CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LAS/OS PROTAGONISTAS

Los personajes principales en la serie el Barco son catorce: seis mujeres y ocho varones. Es por ello por lo que se podría decir que la **presencia de unos y otras en dicha serie está más o menos equilibrada, ya que ellas suponen el 43% frente a sus homónimos que recogen un 57%. Pese a ello el protagonismo masculino es mucho mayor que el femenino**, puesto que son ellos los que presentan no sólo personajes con mayor complejidad (Gamboa, Capitán..) sino también altas cuotas de agencia, resolución de tramas, generación de discurso, consecución de poder y/o estatus, mayor dominio de los tiempos y los espacios… La excepción la hallamos en la participación emocional, principalmente la de pareja, pero también las familiares, cuidados, conversaciones íntimas.. en las que son ellas las que toman relevancia.

Los personajes y la mayoría de las tramas que los mismos representan pivotan sobre **tres elementos claves**:

Las posiciones de poder referidas a los conflictos de autoridad, agencia, saberes… existentes entre tres personajes masculinos claves en la serie: el Capitán, autoridad máxima del Barco; Gamboa el antihéroe, el villano y malvado pero que en la tercera temporada se reconvierte ya que todas sus acciones son justificadas porque las realizaba para salvar a su hija;[29] y Ulises el héroe por antonomasia en el Barco y pareja de Ainhoa la hija bella del Capitán. Ellas aparecen en un segundo plano, en posiciones o de "no poder" o de cierto grado poder y/o agencia pero que nunca terminan ni de mantenerlo porque se lo arrebatan (hombres principalmente) , ni de resolver sin salir mal paradas las tramas en las que se ven envueltas (a punto de congelarse en un frigorífico, embarazadas..).

[29] Gamboa firma un acuerdo con los responsables del proyecto Alejandría (los realmente malvados) con el fin de que ellos, los mejores científicos del planeta, curen a su hija que, lleva en coma desde hace más de seis años porque fue atropellada por un conductor ebrio en Colombia

La edad en la que existen tres intervalos claves: el primero el grupo de las personas adultas y con autoridad asociada ésta a características de género, rango profesional en ellos (Capitán, De la cuadra segundo de abordo, Profesor de supervivencia) o rol de cuidadoras en ellas (Salomé: "la madre cuidadora de la tripulación del Barco" o Julia la científica reconvertida en "enfermera" de la tripulación). El segundo las y los adolescentes en formación dentro del Barco (Ainhoa, Vilma, Estela y PIti, Palomares y Ramiro) y el polizón (Ulises) . Y el tercero y último "la infancia" representada por Valeria "la niña del Barco", su compañero de juegos "Ratón" que aparece en la tercera temporada, y por Burbuja. Este último, al igual que Ulises, se balancean entre dos intervalos de edad el propio y el de las personas adultas puesto que, los dos poseen altos conocimientos y participan como agentes en muchos de los capítulos; Burbuja en relación a las consecuencias del acelerador de partículas, la física, el mundo animal y marino… y Ulises del mar y de los Barcos. No será hasta la tercera temporada que aparezcan tanto personajes de edad avanzada, representado por Héctor Alterio abuelo de 80 años de un niño que ha sobrevivido en un hotel ("Ratón") como bebés, consecuencias de los embarazos de Vilma, Salomé y Julia.

Además la edad viene asociada en los personajes del Barco a la construcción del sistema sexo – género, fundamentalmente en relación a las parejas que se conforman de mujeres jóvenes con hombres maduros que tienen la función de maestros, padres o autoridades del poder, del saber, del tener. Ejemplo de ello sería la relación entre Gamboa y Ainhoa (el tiene veinte años más que ella) o entre Julia y el Capitán (él es mayor en edad, pero también en estatus, posición, poder…)

Y las relaciones afectivas que mantiene la tripulación, bien sean de pareja (Capitán y Julia; De la Cuadra y Salomé; Ainhoa y Ulises, Piti y Vilma, Gamboa y Estela…) bien de amistad y afecto (Valeria y Burbuja; Palomares, PIti y Ramiro; Vilma, Ainhoa y Estela; Capitán y De la Cuadra,..).

La **Orientación sexual** es marcadamente heterosexual y heteronormativa. De hecho no aparece ningún personaje con orientación divergente a la socialmente establecida, ni tan siquiera a través de un retrato simplificado y estereotipado que pueden darse en otras series (Aida, La que se avecina). La excepción tiene lugar en la tercera temporada en la que la profesora de piano de Ainhoa, desde su posición de poder como profesora y como persona adulta, le besa y ella la rechaza, dando lugar a una imagen más basada en el abuso de autoridad que en la orientación sexual. En el Barco, no hay ninguna persona, ni relación homosexual o bisexual. De hecho la homosexualidad se utiliza como mofa o como insulto, incluso como estrategia en una de las escenas de la segunda temporada en la que tienen un diálogo PIti, Palomares y Ramiro para expulsar fingiendo ser gays a De la Cuadra del camarote que comparten todos ellos.

Respecto a **la apariencia física** destacar que los modelos existentes reproducen no sólo la **hipersexuación social** que tiene lugar en la sociedad actual, principalmente para las mujeres sino también modelos altamente estereotipados, irreales e inalcanzables y que no representar la variabilidad presente hoy en día. Dicha **hipersexuación se refiere no sólo a los cánones de belleza** establecidos para hombres y para mujeres, **sino también a la visiblización constante de los cuerpos**, desnudos o semidesnudo a través de una estética centralizada en intuir, desde la erótica y la fantasía sexual, un cuerpo de jovencitas en pantalones cortos y ceñidos y en jovencitos sin camiseta que enseñan el torso musculado.
Todas las mujeres que aparecen en el Barco son bellas, atractivas, guapas y jóvenes; y aquellas que no lo son tanto, siguen siendo realmente seductoras como es el caso de Salomé. Además **tienen un cuerpo esbelto, delgado pero moldeado, con ciertas curvas que responden al canon de belleza establecido**. Ejemplo de ello es Estela una mujer latina, de prominente

pechos, anchas caderas y glúteos exuberantes o la anteriormente comentada Salomé que, presentada como "más mayor" (algo más de cuarenta años) es no sólo muy atractiva sino que sus curvas y su cuerpo rellenito (dista mucho de estar gorda o tener sobrepeso) genera deseo y éxito con los hombres. **Las mujeres "feas" no tienen lugar** en esta serie, ni tan siquiera cuando sus caracteres las hacen atractivas e interesantes. Ya que la belleza y la delgadez son no sólo la base sobre la que se sustentan el resto de atributos físicos y emocionales, sino también la prescripción clave para las mujeres en el éxito de esta serie y en el éxito social.
Los varones pese a recoger modelos más variados y flexibles respecto al mandato de género asociado al canon de belleza (De la Cuadra no tiene una mujer par en su grado de "belleza", o las gafas en Palomares o la estura de Piti) **siguen siendo bellos y atractivos también**. De hecho la tendencia creciente de la presencia de hombres objeto en las series es cada vez mayor, el caso más palpable en el Barco es el de Ulises, representado por Mario Casas, un sex simbol nacional.

Existen una sobre representación en el Barco de personajes no sólo bellas/os y atractivas/os sino también pertenecientes a la **clase social** media alta. y a los valores asociados a la misma (éxito social, estatus, capacidad adquisitiva…). Pese a ello existen rupturas en relación a dichas fotos estereotipadas y estáticas en dos ámbitos:

La población inmigrante representada ésta por dos personajes: el de Gamboa, inicialmente el antihéroe, varón colombiano, antiguo militar del ejercito de ese país, violento, vengativo, sin escrúpulos y con un pasado tortuoso[30] que conforme las temporadas avanzan da un giro y su comportamiento queda justificado en la última temporada, porque lo hacía por salvar a su hija; pero sin llegar a exculparlo del todo. Y el de Estela, una joven latina, qué pese a que en ningún momento se hace alusión a su procedencia, estéticamente no hay lugar a dudas de la misma (piel, físico…); y que viene asociada tanto al canon de belleza hegemónico para las mujeres, en la que la exuberancia de atributos físicos femeninos (pechos, caderas, glúteos…) vs bajo intelecto es principal, como a una disponibilidad sexual, patrón de conducta esencial en este personaje.

Y las **personas con diversidad funcional** que también la visibilizan dos personajes: Ramiro, un joven con una cojera que resultará ser un personaje asociado a Gamboa y que le sirve en sus fines, pero también muy querido por sus compañeros/as, principalmente por Piti y Palomares. Y en el que además es destacable el mantenimiento del canon de belleza y el estatus social pese a la limitación de su vivencia física. O Burbuja pieza clave en la trama del acelerador de partículas, con una diversidad funcional psíquica tras el ataque sufrido. Y al que todo el mundo quiere, por la ternura que despierta su inocencia, que se rompe con el desvelamiento de su historia, pero que sigue generando lástima. El tratamiento de estos dos personajes hace que los mismos, pese a sus acciones (Ramiro aliarse y apoyar a Gamboa poniendo en riesgo a sus amigos y al resto de la tripulación vs Burbuja haber construido el proyecto Alejandría o haberse comportado malévolamente antes del accidente) no reciban castigo alguno ni se les direccionen emociones negativas, puesto que los mismos son compensados a través bien de justificaciones por el sufrimiento que le ha provocado lo largo de su vida la cojera en Ramiro o por la bondad manifiesta después del accidente en Burbuja.

En relación a **los valores asociados a las/os protagonistas** cabe destacar que, si bien los **perfiles de mujeres son más monocordes** que los asociados a los varones, ya que estás son presentadas como papeles más planos, menos complejos y que cumplen en mayor medida o de forma más férrea patrones, conductas, subjetividades más tradicionales, no existe en el

[30] Un conductor ebrio atropelló a toda su familia, matando a su mujer y a su hijo y; dejando en coma a su hija

Barco una anti heroína, que luche contra la supuesta heroína del mismo: Ainhoa. Pese a ello, se considera importante destacar el papel, secundario pero esencial en el **binomio clásico de princesa vs bruja malvada de Leonor**: mujer que lidera un grupo de personas náufragas, es estratega, arpía y pérfida; y utiliza su belleza y encanto para tratar de alcanzar sus fines, conseguir que el Estrella Polar no llegue a tierra. **Los varones son algo más variados**, y suelen aparecer asociados a elementos positivos, como son en este caso el poder, el estatus, el prestigio o el conocimiento, como anteriormente se ha recogido. Y que suelen resultar atractivos para mujeres que desean ser salvadas y protegidas, incluso por varones con fuertes dificultades relacionales como son el Capitán vs Julia o Gamboa vs Estela.

El uso del lenguaje en la serie El Barco es sexista, fundamentalmente por la utilización del masculino como genérico, por el uso de palabras sexistas y el uso de palabras que denotan valores. También el contenido asociado a hombres y a mujeres. Ejemplo de ello son los comentarios y gestos que realiza De la Cuadra en el reparto de tareas dentro del Barco o la objetuación (cosificación) de las mujeres por parte de Piti.

> (Jugando con un programa de ordenador para crear a la mujer perfecta a través de la selección de partes de fotos de mujeres famosas, compañeras…)
> **Piti:** *Acabo de crear a la mujer perfecta*
> **Otro tripulante:** *¿Y no pones nada ve Vilma?*
> **Piti:** *No, no, no… Vilma no pasa la criba del despiece*
>
> (1ª temp. Cap. 13)

En relación al tono, **el uso de tonos altos está más asociado a los varones**, **sobre todo** en el ejercicio del poder (**órdenes**) pero también en situaciones extremas en las que de forma habitual y naturalizada las mujeres "se quedan bloqueadas" y son ellos los que les gritan para que ellas o bien reaccionen o cumplan dichas órdenes y la situación de crisis[31] termine con un final mínimamente feliz. **Las mujeres suelen gritar en dos ocasione**s, bien **para ser escuchadas** porque de otra forma no lo son o bien **para expresar miedo**, situaciones que provoca auténticos alaridos en ellas. Asociados éstos también a **la mayor expresividad por la socialización de género en las mujeres que en los varones**. No sólo en relación al tono, sino también al mayor desarrollo del lenguaje corporal tanto cuantitativamente como en intensidad, amplitud (gestos, caricias, acercamientos físicos de componente no erótico…) y en expresividad facial (mayor número de registros, mayor número en el empleo de los mismos y mayor viveza).

2.1.2. ESPACIOS DE DESARROLLO DE LAS/OS PERSONAJES

En general podría decirse que en la serie "El Barco" se da la **segregación espacial por género**. Puesto que el uso y disfrute del mismo, escenario de la mayoría de las tramas puesto que la tierra ha desaparecido, es diferente en hombres y mujeres. Ya que los varones suelen estar en el puente de mando, en la sala de máquinas (arreglándola o trabajando en ella..) o en la cubierta (espacios abiertos y aireados) frente a ellas que suelen permanecer mayor tiempo en el interior y por tanto recogen también mayor número de escenas en los espacios comunes (el comedor) o en sus camarotes o en la cocina de Salomé.

2.1.3. RELACIONES ENTRE LAS/OS PERSONAJES

En la serie El Barco, **pese al cambio que supone "el nuevo mundo"** con dinámicas muy divergentes a las anteriormente conocidas no sólo a nivel biológico (desaparición de la superficie terrestre, cataratas en el mar…) sino también a nivel social y relacional (supuestamente sólo ha sobrevivido un barco y dentro del mismo se encuentran las únicas

[31] Ataque de pájaros asesinos, una tormenta eléctrica de dimensiones inimaginables..

personas vivas del planeta), **las representaciones de género continúan vigentes**. Ya que no sólo no reflejan la diversidad existente en la realidad actual respecto a modelos, conductas y atributos de unas otros sino que también recogen de forma estereotipada y simplista principalmente las relaciones de hombres y mujeres (poder, autoridad, agencia, ingeniería emocional…), **la división sexual del trabajo** y todo lo asociado a ésta.

Las relaciones de género que se reproducen en el Barco no son exclusivamente inter géneros sino también intra géneros. Es decir existen estructuras desiguales y sexista tanto en las relaciones entre mujeres y hombres como entre hombres principalmente, pero también, entre mujeres.

> (Ulises y Ainhoa han pasado la noche juntos y al amanecer De la Cuadra y Ricardo los ven):
> **De la cuadra:** *Anda mira ¿Qué hay pareja?*
> Ulises le ayuda a levantarse a Ainhoa, el capitán pone cara de disgusto
> Ante el capitán, ella le mira a su padre sintiéndose culpable por estar con Ulises, carraspea
> Ulises también baja la mirada avergonzado por haber dormido con la hija del Capitán
> (1ª temp. Cap. 13)

> **Julia:** *Así que te lo has follado solamente para joderme*
> **Leonor:** *No parecía muy enamorado de ti cuando me llevaba a la cama*
> (2ª temp. Cap. 4)

Las relaciones inter géneros también están basadas en las identidades de género binómicas y estereotipadas, la división sexual del trabajo y las especialización amorosa de género. Principalmente palpable en la agencia de los varones, incluso en los "contra héroes" y la falta de ésta en las mujeres:

> **Gamboa:** *Bonito discurso Capitán… todo esto es una orden*
> **Ricardo:** *No*
> **Gamboa:** *Bien porque yo no pienso meter mis pies en esta losa de cemento sabiendo que voy a acabar en el fondo del mar, porque capitán este barco se va a hundir, feliz viaje en la montaña rusa*
> (2ª temp. Cap. 7)

> **Julia***: ¡No puedo soportarlo más!* (Gamboa sigue metiendo las cosas en su maleta) *¿Qué haces aquí, porque has vuelto?*
> **Gamboa:** *No pregunte lo que ya sabe Julia, cumpla con su obligación*
> **Julia:** *Yo no voy a salir ahí fuera a mentir al capitán, me está acosando, sabe que hay algo raro y yo no me veo capaz de… Ernesto vamos a contárselo*
> **Gamboa:** *No*
> **Julia:** *Por favor vamos a contárselos*
> **Gamboa:** *No, y claro que sí es capaz, esa es su misión en el Barco*
> **[..] Gamboa** *Tranquila* (le toca la cara) *yo estoy aquí para ayudarte*
> (2ª temp. Cap. 7)

Y la especialización relacional de género en unas y otros:

> **Salomé:** *Me he pasado la noche rascando harina de los sacos. Me ha quedado un poquillo chuchurrio, pero es pan*
> **De la Cuadra:** *¿Lo has hecho para mi? Y eso…*
> (Ella se encoje de hombros)
> **De la Cuadra:** *No sé que decir…* (coge el pan como si agarrase un tesoro)
> **Salomé:** *Yo tampoco supo que decir cuando me pediste ser tu mujer y ahora no quiero otra cosa en la vida.* (Sonríe, le limpia la harina de la nariz)
> (Se abrazan emocionados)
> **Salomé:** *Me dio mucho vértigo pensar que tenía que estar con alguien para siempre, y ahora para siempre me parece muy poco tiempo… te quiero*
> **De la Cuadra:** *Y yo*
> (1ª temp. Cap. 13)

2.1.4. RELACIÓN PROTAGONISTAS PRINCIPALES CON LOS FACTORES CLAVES DEL SISTEMA SEXO – GÉNERO

A. DIVISIÓN SEXUAL DEL TRABAJO

La serie el Barco, pese no sólo a los cambios sociales acaecidos en la sociedad en general y en el mercado de trabajo en particular (presencia creciente y continuada de las mujeres y aumento de las profesionales en las distintas ramas) sino también a una mayor variabilidad y visibilidad de los mismos en la representación de mujeres en la series televisivas estatales y extranjeras, **mantiene** no sólo la tradicional y la nueva **división sexual del trabajo** sino **también** asociada a la misma, **la segregación horizontal y vertical**.

La profesión está presente en seis de los ocho varones y en dos de las seis mujeres. Dentro de **los hombres** están el capitán, el primer oficial, el profesor de supervivencia, el marinero-polizón de abordo, el pinche de cocina que lo es por un accidente que tuvo y un estudiante de Telecomunicaciones en su último año, pero cuyos estudios son esenciales en las tramas de la serie; los otros dos personajes masculinos son estudiantes del Estrella Polar. **En las mujeres** sin embargo las estudiantes son cuatro, y las profesionales que aparecen son dos, la primera Salomé la cocinera del mismo y que como se ha comentado, su función principal es la de "madre" de toda la tripulación y sostén emocional de la misma. La segunda es Julia una científica, bióloga y médica que frente a su papel esencial como agente altamente cualificado y con mucha información sobre el Proyecto Alejandría termina siendo desautorizada como tal, y reubicada como la médica y enfermera del Barco. Ambas profesiones (cocinera y médica/enfermera) están relacionadas con los **cuidados**; es decir, **la presencia de mujeres protagonistas profesionales en el Barco es menor que la de los varones y asociada a profesiones feminizadas.**

A lo que debe sumarse el hecho de que tanto **Salomé como Julia tienen un menor poder y posición en la toma de decisiones**; siendo **los varones** los que **ostentan** de forma tácita y expresa **la autoridad en el Barco**, ya sea por posición laboral (Capitán o Primer oficial), por su posición de liderazgo (Ulises o Gamboa) o por sus conocimientos técnicos (Ramiro: ingeniero en telecomunicaciones). **Las profesiones** que éstos ejercen siempre de forma eficiente y eficaz **están relacionadas no tanto con "ser para los otros" como las de ellas, sino con el funcionamiento de las cosas** (provisión, objetivos…), en este caso un barco.

Es destacable en este sentido la visión profesional que se establece respecto a Julia la científica, bióloga y médica, la mujer más brillante laboralmente hablando del Barco, cuya profesionalidad pasa a un segundo plano, argumentada en tres razones: **La asociación de Julia como profesional no tanto a su perfil técnico y de alta cualificación**[32] **sino a sus características personales**; ya que se la presenta como una mujer insegura, "sobrepasada" por su mundo emocional que le impide un buen desarrollo profesional y con fuertes sentimientos de culpabilidad por su participación en el Proyecto y por tanto en la destrucción mundial. Frente a esta imagen contrasta la de Ramiro, todavía estudiante de telecomunicaciones pero que, a nivel técnico, posee un papel mucho más resolutivo y profesional que el de ella. Que l**os varones se sienten habilitados para presionarla constante e intensamente en su desarrollo profesional**, ya sea por parte de De la Cuadra que no confía en ella, o por Gamboa que la amenaza para conseguir sus fines; situaciones ambas que la amilanan y la hacen parecer una persona asustadiza, temerosa y débil. **Y la presentación sobredimensionada del amor, como el elemento prioritario y central en su vida, frente a su profesión.** Algo que le genera

[32] Haber sido seleccionada entre miles de personas para participar en el Proyecto Alejandría por sus conocimientos y currículum

consecuencias nada desdeñables en su manejo profesional, bien sea por que su pareja antes de subirse al barco, es un agente de mayor rango que ella en el proyecto Alejandría y no le comunica los fallos existentes en las pruebas realizadas para la puesta en marcha del acelerador de partículas, presentándola como una mujer "inocentona" y con una visión idealizada casi infantil de la pareja o bien porque sus escarceos amorosos en el Barco la mantienen dispersa, confundida y no centrada en el buen hacer profesional. De hecho se le presenta frente a su ruptura del rol de género inicial (profesional de alto rango) como una mujer desequilibrada, controladora y obsesiva y muy dependiente emocionalmente cuando se enamora de Ulises, el polizón del barco, algo más joven que ella (celos, vacilaciones, titubeos…). Estas situaciones que se retroalimentan entre ellas, **generan que frente a sus homónimos varones los conocimientos que Julia posee no le sean suficientes para tener poder o ser una autoridad dentro del barco** por lo que no sólo se le cuestionará de forme inagotable sino que también dichos **conocimientos como científica quedan relegados a un papel más "adecuado" a su sexo y género: los cuidados y las atenciones médicas y de enfermería que pueda tener la tripulación.** Los valores modernos que este personaje femenino podría representar en el ámbito profesional, relacional… se disipan en su imagen de mujer insegura, dependiente, necesitada de aprobación y protección no sólo externa sino fundamentalmente masculina, que los desdibuja.

Los varones no sólo **ostentan los puestos de mayor responsabilidad y más altos en la jerarquía laboral en comparación con ellas** (segregación vertical: Ricardo Montero Capitán, la máxima autoridad dentro del Barco). Sino que ordenan a **las mujeres** qué es lo que deben hacer (callarse, ayudar a Salomé…), ellas **son las ayudantes funcionales** de "las autoridades" en el Barco (segregación horizontal) y su trabajo por tanto es subsidiario (la cocinera es sustituible, el Capitán no).

La división sexual del trabajo en esta serie está fuertemente naturalizada en su doble vertiente (empleos feminizados y en peores condiciones y desarrollo de subjetividades de género en su manejo), además de la visible segregación horizontal y vertical.

Los hombres no desarrollan trabajos domésticos; el único que lo realiza es Burbuja un varón con diversidad funcional. De hecho se ridiculizan las situaciones en las que los varones las desempeñan, por lo que éstos provocan en su hacer.

> **De la Cuadra***: "Esto no es un hotel de 5 estrellas, aquí no van a tener a mamaíta para que limpien su mierda, aquí lo más parecido que vais a tener a una mamaíta soy yo"*
>
> (1ª temp. Cap. 1)

En relación a **los cuidados, el desempeño masculino de los mismos**, viene determinado por la **protección**, es decir ellos desarrollan esta tarea desde su posición de héroes salvadores. Ejemplo de ello son el papel de Gamboa con Estela cuando van a saltar una catarata marina o la acción de Piti de responsabilizarse del hijo que va a tener Vilma para que ella no lo haga en solitario. El cambio de roles, principalmente el de los cuidados, no tanto el de las tareas domésticas, sólo se fuerza con la muerte de las mujeres, como sucede en el caso de la esposa de Ricardo Montero, el Capitán. Ya que, cuando ella desaparece, él se incorpora a sus labores parentales, no sólo que hasta el momento no había realizado, sino que además cuando lo hace se le presenta como alguien al que "el papel de padre le queda grande".

En la serie del Barco no se recoge debate alguno sobre conciliación, principalmente **por tres motivos**: Porque **no hay necesidad de ello, las mujeres se prestan voluntariamente a los trabajos de cuidado**, ya que pese a que en dicho barco no hay "madres biológicas" a excepción de Vilma que está embarazada, las mujeres que ejercen dicho papel, Salomé principalmente

pero también Julia, lo presentan como prioritario frente a su desarrollo profesional. En el caso de Julia por lo anteriormente comentado (sobre todo cuando en la tercera temporada se casa con el Capitán y toma el papel de mamá de Valeria) y en el caso de Salomé porque su cocina es más que un espacio laboral, un lugar de reunión y encuentro, un sitio al que acudir cuando se está triste, desanimado/a, confusa/o… es una especie de consultorio emocional. Porque **la conciliación no tiene un papel esencial en la serie, por eso se externaliza en "mujeres de confianza"**. Ejemplo de ello es el Capitán que delega constantemente los cuidados de su hija menor Valeria en su hija mayor Ainhoa o en la cocinera Salomé o incluso en cualquier otra estudiante del barco. Y porque teniendo como objetivo sobrevivir, la conciliación se presenta como imposible **naturalizando las jornadas de trabajo dilatadas**, en ambos sexos.

B. AUSENCIA HISTÓRICA DE PODER

Los hombres ostentan no solo los puestos de poder, sino también las posiciones asociadas a éstos y por tanto la autoridad. Pues son ellos los que saben o tienen mayor información sobre las cosas (sobre marinería, sobre animales submarinos, sobre el acelerador de partículas, sobre el Proyecto Alejandría..), los que tiene personas que les apoyan para alcanzar sus objetivos (el Capitán siempre cuenta con De la Cuadra; Ulises con sus compañeros y compañeras, Gamboa con Ramiro o con Estela..) y además quieren y deben resolver las situaciones, por lo que finalmente acaban haciéndolo y por tanto, alcanzando el objetivo que se habían propuesto, individual o colectivo. Ejemplos de ello son las posiciones de poder o autoridad que ocupan (Capitán, Héroe del Barco…), las que practican (salvar a Estela y Ramiro de la tormenta, proteger a la tripulación de Leonor y sus compinches..) o en el caso de no tener dicha autoridad, también tener poder por ejemplo para liderar los motines que se dan en el Barco (Ej.: El antihéroe Gamboa los promueve para desbancar al Capitán y tomar él su puesto). Las mujeres no suelen tener mucha información sobre las cosas (mientras se está dando el motín ellas están en los camarotes hablando de la ropa que se va a poner Ainhoa esa noche para la cita que tiene con Gamboa), apenas reciben cooperación de otras personas a excepción de "ser salvadas por ellas" (Ainhoa es amenazada por Gamboa y no se lo cuenta a nadie) y lo más importante aunque quieren solventar las dificultades, no suelen hacerlo, ni tampoco sienten que en última instancia esa sea su obligación.

> **Salomé:** *¿Qué te pasa? Me han dicho que te vas*
> **Roberto (hermano de Salomé):** *No tengo ganas de boda*
> **Salomé:** *Has venido hasta aquí y ahora te marchas, otra vez ese trabajo, un avión de ultima hora que tienes que coger, y que hay tan importante para ti que no puedas acompañarme el día de mi boda?*
> **Roberto:** *Que no le quieres*
> **Salomé:** *¿Qué estás diciendo? ¡Que sabrás tú!*
> **Roberto:** *Lo sé porque soy tu hermano pequeño y te conozco perfectamente*
> (Le da un beso en la frente)
>
> (2ª temp. Cap. 13)

> Incluso Valeria, la niña del Barco recoge estas características:
> **Gamboa:** *¿Me dejas tu muñeca?*
> **Valeria:** *No*
> **Gamboa:** *¿Por qué?*
> **Valeria:** *Por que no me gustas*
> (Gamboa se la quita y se la queda)
>
> (2ª temp. Cap. 13)

Es interesante recoger también en este sentido que **las mujeres consiguen ciertas posiciones de autoridad**, o bien **por el cumplimiento de las funciones asociadas a su género** y un determinado talante o cierto "carácter" mezclado de "buenismo" (Salomé la cocinera y madre del Barco) **o por ser "mujeres o hijas de",** en este caso del Capitán (Ainhoa y Valeria o Julia). Ya que las mismas alcanzan no sólo una posición más alta sino unos determinados privilegios (Valeria es una niña muy consentida por ejemplo). Esta situación genera en Ainhoa en algunas

circunstancias ciertas ambivalencias, puesto que en su grupo de pares al mismo tiempo que la respetan por ser la hija del Capitán, en otras ocasiones no le cuentan cosas que no quieren que éste sepa. Ella ante la disyuntiva se "pone de su parte" y les demuestra que no es una "chivata", aunque esto posteriormente le genere a ella consecuencias (su padre le riña) o al resto de las personas implicadas (poner en riesgo su vida).

C. MODELOS FAMILIARES Y PARENTALIDAD

El Barco recoge una **representación central** y **muy estereotipada e idealizada de la familia, el matrimonio y la maternidad y justificativa de las paternidades** periféricas (padres ausentes o "padres recién estrenados").

La familia tradicional fusional (proyecto común y vinculo emocional) recogida como tal en el marco teórico, **se considera no sólo indiscutible sino también el mejor modelo de vida**. Incluso, dadas las circunstancias, en **la "Gran Familia"** conformada por toda la tripulación **del Barco**. Este modelo familiar se defiende a ultranza en muchas ocasiones y por todas las personas en el Barco. No existiendo ni ruptura ni cuestionamiento alguno respecto a la misma. De hecho se achaca la supuesta "disfuncionalidad emocional" de Vilma por no acogerse férreamente a los mandatos de género en este ámbito, a la separación de sus padres.

> **Salomé:** *Es que lo que tiene que hacer tu padre es rehacer su vida. Él es joven, vosotras sois niñas, no os merecéis esto, y al final el amor sólo trae alegrías.*
>
> (1ª temp. Cap. 1)

En esta serie, este modelo familiar se sigue reproduciendo a través de la familia principal protagonista, conformada por **el Capitán Ricardo Montero** joven, apuesto, y con una buena profesión y un alto estatus que acaba de quedarse **viudo y tiene a su cargo "exclusivo" dos hijas:** Ainhoa adolescente y Valeria una niña pequeña. Apenas ha compartido tiempo con ellas por que su trabajo se lo ha impedido (justificación de la paternidad ausente) y frente a las que tiene series dificultades para cuidarlas, aconsejarlas o tratarlas. Lo que le lleva a pedir consejo principalmente a Salomé "la gran madre" y a Julia "la madre adoptiva" o en algunas ocasiones a De La cuadra con el que más que pedirle consejo, se "confiesa". Dicha dificultad parental y la necesidad que se asocia a la misma "*Valeria necesita una madre*" (2ª temporada capitulo 13), pero también su juventud, su estar "*de buen ver*" le llevará a **rehacer su vida, casándose con Julia**, y así **la familia tradicional vuelva a estar completa** . Esta dinámica es muy recurrente en series con gran audiencia en las cadenas televisivas del Estado español como las de "Ana y los siete" o "Menudo es mi padre", recogidas en el marco teórico de esta investigación; pero que cuando la viudedad o la separación recae sobre una mujer, éstas no suelen tender a rehacer su vida sino a sacar a las criaturas de las que se hacen cargo, adelante (Aida). Dentro de esta familia nuclear prototípica, Ainhoa cumple férreamente las actividades de cuidado de su hermana pequeña en múltiples escenas y capítulos, además de dar consejos a su padre de cómo tratarla (capítulo en el que Valeria se hace pis en la cama, o en el de la catarata en el mar en el que Ainhoa se hace cargo de la niña).

Adosada a esta familia, están dos personajes esenciales dentro de la misma como son el de Salomé madre de Valeria hasta que llega Julia "la verdadera sustituta" de Marisa la esposa fallecida; y cuidadora principal de Ricardo mientras éste se encuentra embarcado trabajando. Y De la Cuadra el "hermano" de Ricardo, al que apoyará de forma incondicional a lo largo de todos los capítulos y de todas las temporadas de la serie.

"La familia" se presenta como idealizada, sin recoger apenas conflictos de gravedad y que en cualquier caso, siempre se resuelven y termina triunfando, no solo la institución sino el necesario amor desvinculado de emociones negativas (rabia, celos, abusos…) que la misma recoge.

> **Ricardo:** *Papa, relájate lo estás haciendo muy bien, vale, y Valeria está muy bien aquí, es una niña de cinco años y las niñas de cinco años se hacen pis porque sí*
> [..]
> **Ainhoa:** *Ven, te quiero*
> (Y le da un beso)
>
> (1ª temp. Cap. 2)

Pese a que en las relaciones de pareja que se recogen en el Barco, y en general en las series más actuales, suelen ser cambiantes e inestables, **el matrimonio es la fórmula que otorga más valor a la relación afectivo-sexual entre dos personas,** ya que, aquellas parejas que "más se aman" terminan sabiéndolo y casándose; y en la mayoría de ocasiones teniendo también criaturas. Es el caso de Julia y el Capitán o de Ainhoa y Ulises, que después de tener varias relaciones con otras personas (Ulises con Julia y Sol, Ainhoa con Gamboa y en la tercera temporada con Max) y de romper la suya en varias ocasiones, finalmente terminan juntos, a través de una unión, que no sabemos si llegará a buen puerto puesto que dicha tercera temporada termina con el comienzo de la boda.

La estabilidad matrimonial no permite tantas tramas, conflictos alrededor de las rupturas de pareja, enredos, nuevas uniones… como la soltería, pese a ello, se presenta la misma como **cúspide a alcanzar en el amor de pareja**.

En relación a **las parentalidades** se recogen dos ámbitos de análisis: **Las maternidades** puesto que no sólo siguen teniendo un **papel estrella en los personajes femeninos**, ya que se presentan como el mayor logro en la realización vital de las mujeres del Barco llegada una determinada edad, con la **problematización de aquellas que "no pueden" o no quieren** serlo o de cualquier tipo de maternidad alternativa (madres solteras por ejemplo); sino que además es presentada desde la **mística e idealización del rol**, circunstancia que constriñe y perjudica la vivencia real de la misma.

> (Julia le está haciendo una ecografía a Vilma, cuando descubre que ésta está embarazada se emociona y está a punto de echarse a llorar y le dice):
> **[…]** *Este es el niño más importante del mundo y tienes que cuidarlo*
>
> (1ª temp. Cap. 2)

La maternidad en el Barco se presenta basadas en dos tipologías: la idealizada representada por Salomé y Julia; y la adolescente demonizada cuya protagonista es Vilma.

La primera se presenta bajo la imagen de unas "**super madres**" bondadosas, comprensivas, empáticas, amigas de sus hijas/os (Salomé espera despierta a Estela para que le cuente su cita con Gamboa), en muchos casos consentidoras (el trato de Ainhoa hacia Valeria es claro), con poca autoridad o con un bajo uso de la misma (Julia discute en la tercera temporada con Ricardo sobre las normas para la niña porque él considera que ella es en exceso flexible dado que las dos desayunan en la cama y dejan migas) y sobre todo contenedoras emocionales de sus hijas/os, biológicas/os o adoptivas/os. Situación que como se ha recogido en este marco teórico tiene que ver con las subjetividades de género, con los roles adscritos a éstas y con la ingeniería emocional asociada a todo ello.

La segunda la representa Vilma como **madre adolescente**, juzgada no sólo por haber mantenido relaciones sexuales con alguien al que no "amaba" (fracaso amoroso por su

"sexualidad inapropiada"), por haberse quedado embarazada de él cuando en esta sociedad actual, las maternidades deben postergarse hasta poder obtener un salario (fracaso en su feminidad), por su "irresponsabilidad" de hacer crecer a la criatura sin padre (fracaso "como madre") sino también por haber querido interrumpir su embarazo y no desear tener el/la hijo/a (fracaso "como persona"). Finalmente, tras fuertes presiones por parte de Julia principalmente pero también de otros compañeros (Piti y Palomares) y para tranquilidad de todas las personas, "*el niño más importante del mundo*" nacerá.

Puede decirse por tanto, que **es difícil encontrar personajes femeninos en el Barco, rupturistas con su mandato de género respecto a la/s maternidad/es** y a prácticas menos idealizadas respecto a la/s misma/s.

Frente a esta imagen, **la de las paternidades** con escasa visibilización de las mismas excepto las periféricas, **menor contenido, mandatos de género más flexibles, justificación y simplificación de las consecuencias** de las paternidades ausentes o "recién estrenadas".

Las paternidades que se recogen en el Barco son las de **"padres ausentes"** entendidos en sus dos acepciones. **La clásica** basada en el **Capitán que se naturaliza, puesto que no pudo atender ni estar presente en los momentos vitales importantes de sus hijas (**cumpleaños, la caída del primer diente y la venida del Ratoncito Pérez, los dientes, los días de Reyes Magos…) **porque "su trabajo, prioridad máxima, se lo impedía".** Y que sólo se hace cargo de éstas, cuando no le queda otro remedio porque su mujer fallece. Es entonces, cuando se da cuenta de que la crianza supone para él grandes dificultades porque nunca lo ha hecho, porque nunca ha estado presente y por ello, en ocasiones se culpabiliza, pero dicha culpa se disuelve ante la justificación principalmente en el discurso de De la Cuadra pero también en otros, del prioritario y obligado mandato de género masculino: la provisión económica familiar.

> **De la Cuadra:** *Te lo dije hace 20 años Ricardo la marinería o la familia que las dos cosas no, no casan. [..] Esa niña ha crecido sin padre, ¿cuantas navidades has pasado con ella, cuantos cumpleaños, cuantos ratoncitos Pérez has visto tú? ¿Di?*
> **Ricardo:** *Bueno vale, ninguna*
> **De la Cuadra:** *Como madre no tiene y el padre parece que arría velas, como que la niña se ha buscado un amigo, no que va se ha buscado un padre imaginario que hable con ella en directo y que no le de las buenas noches vía satélite desde Cuba leche, pero si es verdad*
> **Salomé:** *Creo que lleva un poco de razón, creo que no has estado mucho con la niña, que la niña necesita un padre pues si, y si me apuras pues también una madre, así que piénsatelo*
>
> (2ª temp. Cap. 13)

Y la paternidad de "padres recuperados o recién estrenados" representada por **De la Cuadra.** Que tiene conocimiento de que tiene un hijo cuando éste es mayor de edad y va a buscarlo al Barco. Inicialmente niega su paternidad, pero finalmente acepta con agrado su nueva situación. Se visibilizan, en ambos casos, las dificultades que este tipo de padres tienen para tratar con sus hijos/as, puesto que no han tenido relación previa alguna con éstos/as, pero, una vez superada la primera etapa la serie naturaliza la relación y desproblematiza dicha circunstancia.

> **De la Cuadra:** *Me caguen mi santa madre, escupe en el suelo, saca tus pezuñas de mi cama ahora mismo o te meto un remazo que te vuelvo la cara… a tu camarote*
> **Ulises:** *Que no soy un alumno*
> **De la Cuadra:** *¿Ah no?*
> **Ulises:** *No, me llamo Ulises*
> **De la Cuadra:** *Muy bien, muy bonito*
> **Ulises:** *Ulises Garmendia, igual te suena de algo el apellido ¿no?. Sólo he venido a traerte esto: un par de camisas, dos gayumbos raídos, un bote de colonia y un mechero del Athletic, esto es todo lo que te dejaste por casa*
> (Él le mira sorprendido)
> **Ulises:** *Tiene gracia ¿verdad?. Lo único que he sabido de mi padre todos estos años es que era del Athetic, olía a Varón Dandi, y no se fija mucho en la moda íntima. Mi madre siempre dijo que no eras un mal hombre, pero que quieres yo siempre pensé en ti como el*

> *cabrón que se marchó a por tabaco y la dejo tirada, murió hace diez días […] Bueno qué papá, me das un abrazo o nos damos la mano*
>
> (1ª temp. Cap. 2)

En ninguno de los casos existe una crítica hacia estas paternidades no responsables, ni tampoco se recoge la sobrecarga que las mismas suponen para las personas, en este caso mujeres, que en solitario se han hecho cargo tanto de Ainhoa y Valeria como de Ulises.

D. IDENTIDADES Y ESTEREOTIPOS DE GÉNERO

Las características básicas de la serie en relación a las identidades de género son por un lado **que lo masculino ocupa una posición central y de mayor valor y reconocimiento** en el poder y la autoridad, (Capitán, Gamboa), en la agencia (Ulises), en las experiencias de los varones (por ejemplo sexuales Piti)… teniendo lugar por todo ello una construcción de personajes masculinos más complejos (Burbuja o Gamboa). Frente a ello, **lo femenino** conforma un binomio complementario parejo, ya que **ocupan una posición periférica y con un reconocimiento y valor inferior a la masculina** y por tanto de no poder y no autoridad (Estela), de no agencia y/o agencia resituada sobre todo a través del amor (Ainhoa), de no atención a las experiencias femeninas (sexualidad por ejemplo) o en el caso que las mismas se recojan están adscritas a las subjetividad de género femenina (cuidados, maternidad…). Y por otro que en este contexto, ocupando estas posiciones de género y todo lo que a ellas viene asociado y bajo unos mandatos de género divergentes en **hombres y mujeres**, **estos primeros se construyen en "ser para sí"** (Ulises como ejemplo más claro se presenta como autónomos, independiente, activo y habilitado para ser él mismo) **y las segundas en "ser para los otros"** (las mujeres aparecen en muchas de las escenas dependientes de los varones y en espera de la acción de éstos, fundamentalmente para ser salvadas: un ejemplo claro es del de Estela en la catarata marina que es salvada por Gamboa) .

Estas identidades se llevan a la práctica a través de estereotipos y de roles. En el caso de **los varones** por un lado adscritos al rol de **héroes salvadores y proveedores** y por tanto asociados al poder, heroicidad, valentía, inteligencia, éxito, responsabilidad del sustento del grupo y por supuesto a la protección (Ulises es un claro ejemplo de esta estereotipación). Y por otro al de "**anti héroe reconvertido**" en la figura de Gamboa que pese a ser un tipo malvado, sin escrúpulos y en el que prima su interés por encima del interés del grupo, no sólo se le presenta como atractivo, con éxito, lejano a un perdedor y que de hecho triunfa mucho con las mujeres (Ainhoa, Estela..) sino que también sus acciones se justifican (asesinatos, amenazas, palizas…) porque tienen el objetivo de salvar a su hija. Circunstancia que lo convierte en un "**héroe oculto**", pero héroe a fin de cuentas.

Estas figuras aparecen relacionadas a **una virilidad hegemónica** siempre presente (actividad, eficiencia, profesionalidad, competición, racionalidad, fortaleza física y mental, seguridad..) y **fuertemente asociada a las conductas de riesgo** (De la Cuadra: beber, fumar…) y al **uso de la violencia**, principalmente a través de enfrentamientos físicos directos entre varones (Gamboa y Ulises en repetidas ocasiones, pero también Gamboa y Palomares por ejemplo), característica esencial en la construcción de la masculinidad en esta serie. A los que **se suma otros mandatos de género como son el "sentido del deber"** (Piti decide responsabilizarse del hijo de Vilma para que éste no crezca sin padre), **"sentido del honor"** (Ulises dice pegarse con Gamboa por Ainhoa) o **la "provisión"** fundamentalmente dentro de la serie, asociada ésta, a la supervivencia (esto es constante sobre todo en el Capitán (protección, cumplimiento de su deber de llevar a su tripulación a tierra…) pero también en el 2º de abordo que quiere hacerle una casa a Salomé cuando ésta le dice que está embarazada o Piti cuando prepara una bañera para que Vilma embarazada pueda relajarse…).

Pese a ello se recogen **dos varones** que pueden recoger **mínimamente** dinámicas en algún sentido **"rupturistas"** como son **Piti**, el estudiante gracioso, buena persona pero un poco cafre, inmaduro e inseguro, franco y abierto en relación a la expresión de sus emociones en general y aquellas asociadas a lo femenino en particular (miedo "*estoy cagado*", tristeza…) en comparación con sus compañeros, pero que al mismo tiempo representa mandatos de género muy marcados (sexualidad falocéntrica, consideración en su discurso de las mujeres como objetos para su disfrute….). Y **Palomares**, que por ser cura "puede permitirse" ser un hombre sensible, reflexivo, romántico… al tiempo que mantiene una masculinización física (musculación) y conductual cuando un bien superior así lo requiere, nada desdeñable (pegarse con Gamboa para que el bien venza al mal).

Y en el caso de **las mujeres**, bellas **princesas** con un modelo de **mujer – niña incapaz de protegerse** y que por tanto posee una fuerte, insistente y constante **"necesidad" de ser rescatadas y salvadas por varones heroicos, asimilables al príncipe azul de los cuentos clásicos** pero con tintes más modernos (estéticos, comportamentales…). Asociadas todas ellas a excepción de Vilma a la pasividad, la debilidad, la sumisión, el servicio, la posición de victima… Estela es el ejemplo más estereotipado de este modelo, pero también Ainhoa, que pese a que inicialmente se presenta como una mujer independiente, autónoma, con las ideas claras, incluso aguerrida, finalmente el amor termina resituándola y en su caso, la presencia de un héroe salvador con el que mantiene relaciones afectivas de pareja es constante (Gamboa, Ulises y Max en la tercera temporada).

La feminidad hegemónica también está presente en esta serie principalmente en relación a tres estereotipos el de "**la mística de la feminidad**" que presenta a las mujeres del Barco como delgadas, bellas, sonrientes, ordenadas y limpias y amantes dispuestas pero, sólo con su hombre. **"Ángeles del hogar y madres amantísimas**" ambos considerados supuestos espacios de poder por excelencia de las mujeres, mandatos exigidos a aquellas de mayor edad (nunca superando los cuarenta y cinco años) dentro del Barco que, deben además ser buenas madres (abnegadas, generosas, cuyas necesidades son secundarias en relación a las de los demás….), desarrollar sus profesiones en ámbitos que les corresponden como es el de los cuidados, en la cocina en el caso de Salomé o en la enfermería en el caso de Julia. Y el de "**mujeres redentoras**" es decir, con capacidad para, no sólo cambiar sino también "mejorar" a sus hombres, a través del amor que ellas les profesan.

Además de esta imagen y características hegemónicas en las mujeres de esta serie, pueden establecerse otras cuatro modelos recogidos a través de personajes más o menos claves dentro de la misma: "**la sincrética" representada por Ainhoa** en la que se sintetizan diferentes mandatos históricos de género contradictorios e irrealizables (ser independiente, autónoma y desear que le cortejen y le salven de su individualidad). La analizada en el personaje de **Leonor** como "**la bruja malvada de los cuentos clásicos"** (anti heroína) **Estela** como **la mujer exuberante pero tonta** (frívola, superficial y objeto sexual). Y a nuestro entender **la más rupturista,** pero sin grandes logros y alardes, **Vilma** que al no cumplir con el mandato de género (es independiente, sincera, directa, valiente, con cierta agencia…) es **presentada como una discapacitada emocional**, consecuencia de la separación de sus padres y por tanto del modelo familiar que ha tenido; arquetipo éste, también recogido en series como Anatomía de Grey en el papel de Cristina Yang.

E. VIOLENCIA DENTRO DE LAS RELACIONES DE PAREJA

La violencia familiar en la serie se ha recogido en apartados previos al hablar de paternidades ausentes, tanto clásica como de "padres recién estrenados". La figura femenina mítica no se recoge en este sentido, a excepción quizás de la escena en la que Salomé ejerciendo de madre adoptiva le entrega un walky a Estela para que ésta acuda a su cena con Gamboa y así poder "protegerla", situación de la que ésta última se zafa, apagando el mismo cuando considera oportuno.

La violencia de género que puede visibilizarse en la serie, aparece recogida de forma fundamental **en la pareja conformada por Gamboa y Ainhoa**, naturalizándola dentro del carácter eminentemente violento de éste (también pero en menor medida con Estela, puesto que ésta se presenta como más sumisa y por lo tanto más domable). Gamboa lleva a cabo ejercicios contra Ainhoa de violencia física (zarandear, retener..), psicológica (amenazas con matar a su padre, su hermana y su pareja (en ese momento Ulises), además del ejercicio de aislamiento al que el antihéroe reconvertido somete a la protagonista femenina, consiguiendo que la misma quede por el terror paralizada y no solicite ayuda a ninguna de las personas que pueden brindársela; principalmente varones (Ulises, su padre, su tío… pero también sus amigas Vilma por ejemplo). **Situación que se considera especialmente grave puesto que la protagonista de la serie, referente para muchas adolescentes receptoras de la serie, la sufre y la misma no es correctamente visibilizada, conceptualizada, nombrada y trabajada, sino que se "naturaliza"** puesto que Gamboa es un hombre violento no sólo con las mujeres, sino también con los hombres. Perdiéndose la especificidad de la violencia de género contra las mujeres. A lo que puede sumarse el asesinato perpetrado por Gamboa de Sol, una de las estudiantes del Buque Estrella Polar y frente a la que el comportamiento de su asesino se sigue justificando, puesto que él lo hacía por un bien mayor, salvar a su hija.

> **Ainhoa:** *Antes de que te cayeras al mar lo dejamos*
> **Gamboa:** *No, no lo dejamos tú me dejaste y yo te dije que a mi nadie me dejaba* (le agarra de la mano y ella opone cierta resistencia) *ves después de todo hay cosas que no se olvidan.* (Silencio)*. He tenido la vida de Ulises en mis manos tres veces, tú no te imaginas lo que pueda hacer un poco de CO2 inyectado en la válvula de una bombona de buceo*
> **Ainhoa:** *Ulises… ¡Papá!*
> **Gamboa:** *Ainhoa* (le agarra del brazo violentamente) *si no quieres estar conmigo lo respetaré, pero no estarás con nadie más*
> (Ella le mira asustada y llora, le suelta el brazo)
> **Gamboa:** *Ainhoa no habrá un cuarta vez, la próxima le mataré y a tu padre y por su puesto a tu hermanita pequeña, tienes tres vidas en tus manos*
> (Ella le mira asustada)
> **Gamboa:** *Y Valeria es la última niña del mundo, sería un pena* (Gamboa tira la muñeca de su hermana por la borda) *y tú sabes que lo haré*
> **Ainhoa:** *Sí*
> **Gamboa:** ¿*Estás segura?*
> **Ainhoa:** *Sí*
> (Él se marcha y ella llora profusamente)
>
> (1ª temp. Cap. 13)

Además de esta violencia explicita en la serie se recoge también **una importante naturalización de los micromachismos**: Coercitivos en la relación de Estela y Gamboa pues él domina la situación siempre y en todo momento. Encubiertos: a través del abuso de la capacidad de cuidado de las mujeres por parte de los varones (con Julia y sus labores médicas y de enfermería, con Salomé y sus labores de contención emocional, con Ainhoa y sus labores de cuidados de Valeria) principalmente.

> (El Barco está a punto de caer de una catarata, Ainhoa está cuidando de Valeria mientras Ricardo el capitán lidera el intento de salvación del mismo y de la tripulación)
> **Valeria:** *¡¡Ya Ainhoa ya!!*

> **Ainhoa:** *Si, ya, ya… quien no esté en las redes no juega, ganará el primero que llegue a 10 puntos, el que gane podrá hacer una fiesta en un barco y el que pierda tendrá que llevar una semana entera unas orejas de burro*
>
> (1ª temp. Cap. 13)

2.1.5. NORMATIVAS DE GÉNERO EN LA SERIE

A. MANTENIMIENTO, RUPTURA, RETRADICIONALIZACIÓN Y AMBIVALENCIA

La serie El Barco, se podría decir que **se adecua a la normativa de género actual**, en el que la igualdad entre mujeres y hombres es una igualdad exclusivamente legal y por lo tanto, es políticamente incorrecto establecer dinámicas muy visibles en relación al fomento o repetición de patrones tradicionales y desiguallitarios respecto al género. Para poder llevar a cabo una visión tradicional, pero no "casposa" o visiblemente antidemocrática se utilizan **dos mecanismos claves, por un lado: la retradicionalización y la ambivalencia**; **además de ciertas dinámicas que fomentan las desigualdades de género de forma muy visible** (todas las relaciones afectivo sexuales de la serie son heterosexuales por ejemplo). Es decir, tiene lugar, como ya se recogió anteriormente, una presencia prácticamente paritaria de mujeres y hombres (**compensación**), pero las relaciones de género tienen una lógica de rearticulación tradicional, puesto que los modelos de mujeres y varones que se recogen se basan en identidades, estereotipos y roles muy marcados (ellos valientes, fuertes, decididos, proveedores, protectores (Ulises) vs ellas miedosas, débiles, dubitativas, deseosas de ser amadas, amorosas (Estela) y por tanto no reflejan la diversidad existente en la sociedad (**recuperación**). Únicamente **pueden rescatarse ciertos posibles cambios en personajes masculinos** como Palomares que al ser cura "puede permitirse" tener una moral más humanista y menos violenta que otros varones más "heroicos" o Piti, el "bufón", el adolescente infantil e inmaduro del Barco, el chico gracioso y buena persona que en este papel no especialmente valorado, excepto en esas características, también se podría decir "puede permitirse" decir que tiene miedo por ejemplo, pero porque todavía "no es un hombre". **O de personajes femeninos** como el de Vilma (independiente, activa, con objetivos muy claros, franca…) pero cuyo tratamiento pivota sobre la sanción debida a su comportamiento, bien sea porque se quedó embarazada de un chico al que no quería y con el que "se enrolló" una noche, bien porque se crítica su autonomía y su forma de ser y actuar, considerándose excesivamente libertaria y que no encaja con el modelo de mujer deseada. Todo ello justificado por la separación de sus padres, que fue algo que se recoge en la serie, "la traumatizó". **Y por otro lado, la ambivalencia a través del "doble vínculo"**, es decir el corte en dos planos de los personajes y la trama narrativa, basada en dos mandatos de género contrarios y por tanto inalcanzables (por ejemplo: ser independiente y tener una paraje "fusional"). El primero más visible, más consciente, basado en general, en personajes femeninos autónomos, independientes…. frente al segundo plano, menos visible, más inconsciente, que genera que a lo largo de la trama dichas mujeres "liberadas y modernas", o bien terminen adecuándose a los patrones tradicionales (Ainhoa) o bien reciban castigos por no hacerlo (Vilma). Ejemplo de ello es la adecuación profesional de Julia la científica y bióloga experta y seleccionada para un proyecto internacional por sus capacidades y conocimientos, que termina siendo la médica-enfermera de la toda la tripulación del Estrella Polar (cuidados, rol clave en la identidad femenina). O en el caso de Ainhoa, un personaje femenino fuerte, luchadora, independiente, que o bien se resitúa a través del amor (sigue a Ulises al Barco Ruso para vivir su historia de amor, que se hacía intolerable en el Estrella Polar renunciando a su familia y amistades del Barco) o bien pierde la agencia, cuando cuestiona la autoridad de Ulises y se queda encerrada en la cocina del Barco y están ambos, a punto de morir. Lo que nos ubica en lo que a lo largo del marco teórico se estableció como "**mascarada post feminista**".

(Ella recuerda)
Ainhoa*: Estoy en el cielo, nos iremos al amanecer, alguien nos recogerá y sino pues viviremos de lo que pesquemos*
Ulises: *Y ¿tu familia?*
Ainhoa: *Bueno la gente se va a vivir a Australia y no por eso deja de querer a sus familias, y cómo aquí no has Australia pues…*
(Él se gira pensativo)
Ainhoa: *¿Qué te pasa?*
Ulises: *Nada que… últimamente no sé si mañana por la mañana pensarás lo mismo que hoy*
Ainhoa*: Esta vez nada me va a hacer cambiar*

(2ª temp. Cap. 7)

B. MECANISMOS PARA EL MANTENIMIENTO, RUPTURA O CONSTRUCCIÓN AMBIVALENTE EN RELACIÓN CON LA NORMATIVA DE GÉNERO: NATURALIZACIÓN, IDEALIZACIÓN, PROBLEMATIZACIÓN/CRÍTICA, IRONÍA Y/O HUMOR

La interiorización de este sistema sexo – género se alcanza fundamentalmente a través de **dos instrumentos claves la idealización** (familiar tradicional, modelos amatorios y relacionales, distribución desigual del poder y la autoridad…) **y la naturalización** (las mujeres toman decisiones con la información que les facilitan los varones o con su acuerdo respecto a cuál es la mejor opción en una circunstancia concreta). Pero **también por el aprendizaje de las consecuencias negativas** (los castigos, la crítica y las sanciones), principalmente para las mujeres, que acarrea **el incumplimiento** de los mandatos de género con los ejemplos anteriormente recogidos.

Todo ello, tiene como consecuencia la despolitización de las relaciones entre géneros , ya que las mismas no son problematizadas, ni cuestionadas, sino que a través de la máscara invisibilizadora de la idealización, la naturalización y el aprendizaje de las normativas de género a través de los relatos (principalmente de las consecuencias en éstos hacia las mujeres) son mantenidas, retradicionalizadas al establecer modelos de mujeres y hombres con los que el público, principalmente adolescente, pueda identificarse.

Ulises: *Muy bien, yo te quito el biquini y tú me tiras la basura, ya estamos en paz, ¿no? chivata*
Ainhoa: *¿Cómo que chivata? De que vas? Me quitas el biquini y encima me tiene que hacer gracia y te tengo que tapar o ¿cómo es esto?*
Ulises: *No, no si ya sabemos que tú no eres mucho de tapar, ahora que a tu papá no le va a hacer gracia que hagas topless en el barco*
(Se ríen los dos. Ella le vuelve a tirar al suelo la basura)
Ainhoa: *Me parece que a tu papá tampoco le va a hacer ninguna gracia que dejes toda la basura tirada por el pasillo*
Ulises: *Tienes toda la razón porque la puedo dejar en tu cabeza.*
(Él le tira toda la basura de pescado a ella por encima, ella grita, hace aspavientos mientras él le dice):
Ulises: *Si ves que no se te va el olor, se los dices a tu mamá y que de paso te de los azotes que no te dio de pequeña, ¡Madre mía!*
Ainhoa: ¿*Donde vas, qué donde vas?* (histérica), *¡que me mires!, ¿qué donde vas? Idiota ¡a mi madre ni la mentes, me oyes, a mi me dices lo que tú quieras pero de mi madre, ni palabra!*
(Se quedan encerrada/o en el frigorífico del Barco porque Ainhoa cuando entra da un portazo a la puerta y esta se cierra)
[…]
Ulises: *Chivata, la hemos cagado*

(1ª temp. Cap. 2)

I) REPRESENTACIÓN Y CARACTERÍSTICAS DE GÉNERO: FOTO DESCRIPTIVA DE LA SERIE EL BARCO

La presencia de varones y mujeres en la serie está más o menos equilibrada al 50%, pese a ello, el protagonismo masculino es mayor que el femenino, puesto que ellos son los agentes en las acciones, los que ostentan el poder simbólico y real y por lo tanto son los personajes más complejos. Las mujeres sin embargo, tienen un papel menos central, pero son instrumentos importantes para las tramas ya que son las encargadas de darle intensidad a las mismas (llorar, gritar, ser salvadas..).

La orientación sexual es heterosexual y heteronormativa. La homosexualidad de hecho, se utiliza como insulto o como mofa en los varones e incluso en algunas mujeres que ríen estas dinámicas (Estela).

En la serie tiene lugar **una hipersexuación muy importante en todos los personajes**, pese a ello son las protagonistas femeninas las que cumplen en mayor medida que los protagonistas masculinos, los estándares de belleza exigidos socialmente y el requerimiento de una mayor juventud y cuidado personal.

El uso del lenguaje reproducido en el Barco es sexista, no sólo por la utilización del masculino como genérico, sino también por la presencia de vocabulario con marcado contenido de desvalor para las mujeres (arpía).

Existe **una segregación espacial en hombres y en mujeres** puesto que son éstos los que ocupan los espacios de mando, públicos y abiertos (puente de mando, sala de máquinas, cubierta..), ellas sin embargo suelen permanecer más tiempo en el interior, bien sea en el comedor, en sus camarotes o en la cocina de Salomé.

Las relaciones que se establecen en la serie el Barco no sólo son estereotipadas y simplistas sino que además siguen manteniendo vigentes representaciones de género retradicionalizándolas pese a que el contexto ha cambiado con la llegada el fin del mundo.

La división sexual del trabajo está muy presente en la serie, tanto cuantitativamente (seis de los ocho varones tienen trabajo remunerado vs dos de las seis mujeres lo tienen) como cualitativamente, ya que además las profesiones femeninas están asociadas a "ser para los otros", al cuidado de otras personas (Julia como enfermera del Barco y Salomé como la cocinera del mismo). Además existe una segregación tanto vertical (son los varones los que ostentan los puestos de mayor responsabilidad y más altos en la jerarquía laboral en comparación con ellas) como horizontal (las mujeres son "ayudantes").

La familia en el Barco está no sólo idealizada sino que además recoge un modelo hegemónico que hemos denominado "Familia tradicional fusional" en el que sus integrantes poseen no sólo proyectos comunes prioritarios a los personales sino también una elevada vinculación personal. Las maternidades asociadas a la misma se basan en dos figuras claves, la primera también idealizada la de las **"super madres"** mujeres bondadosas, comprensivas, empáticas, trabajadoras, eficientes en las tareas para el sostenimiento de la vida… (Salomé, Julia y también Ainhoa con Valeria) y la segunda, aquellas mujeres que han incumplido los criterios básicos de la "maternidad adecuada" como es **la maternidad adolescente**, empleada en esta serie como aprendizaje de las consecuencias (castigo) de tener una sexualidad "desajustada" (Vilma). Las **paternidades** que aparecen en la serie, son las **ausentes**, bien porque la vida profesional impide tener tiempo para estar con las hijas/os (el capitán) o bien porque aparecen los denominados "padres recién estrenados", es decir aquellos padres que se enteran que tienen un hijo cuando este ya es mayor de edad (De la Cuadra). Dichas paternidades se justifican y naturalizan.

En la serie el Barco **lo femenino ocupa una posición periférica y con un reconocimiento y valor inferior a la masculina, ubicada estas última en el centro y en la cúspide de la jerarquía social**. La construcción identitaria que reproducen los personajes femeninos es la de **ser para los otros** ejercida a través de la figura de "princesa rescatable por un príncipe" y del rol de cuidadoras y amantes activas; frente al **ser para sí** que recogen los varones, héroes salvadores y proveedores (materiales, de protección, de estatus social..).

La serie trabaja desde nuestro punto de vista de forma **inadecuada el tratamiento de la violencia de género contra las mujeres**, puesto que, por un lado naturaliza y justifica el comportamiento de un personaje violento (Gamboa) que agrede a dos de las mujeres con las que mantiene relaciones de pareja. Y

por otro, reproduce constantemente micromachismos, naturalizándolos y no recoge frente a éstos, cuestionamiento alguno.

Para poder llevar a cabo una visión tradicional pero "no casposa" o abiertamente desigualitaria en las relaciones de género se utilizan dos herramientas claves: **la retradicionalización**, es decir mantener dinámicas antiguas pero revestidas de modernidad, **a través** principalmente **de la compensación vs recuperación** (las mujeres se presentan como activas, independientes, luchadoras y con criterio, pero pese a que intentan cumplir un objetivo a través de la acción no lo consiguen). Y **la ambivalencia** regida esencialmente **a través del doble vínculo**, es decir la solicitud en los personajes femeninos del cumplimiento de mandatos de género contradictorios e inalcanzables (ser una mujer independiente y conformar una familia tradicional – fusional). Ambas herramientas se apoyan en **la naturalización y la idealización de las instituciones patriarcales básicas**, familia, maternidad, las identidades de género, los estereotipos y roles asociadas a éstas… y por tanto teniendo como consecuencias no sólo en **la banalización de la desigualdad sino también en su mantenimiento y no cuestionamiento.**

2.2. ACCIÓN NARRATIVA: ANÁLISIS DE LA HISTORIA

El análisis narrativo como ya se ha recogido en el apartado IV del marco teórico, tiene el objetivo de organizar las tramas de acciones y la relación de éstas con las intenciones y emociones de los personajes. Es decir, qué les sucede a las mujeres y a los hombres, qué les mueve a unas y a otros y cómo lo gestionan emocionalmente (sentimientos que aparecen, expresión de los mismos, direccionalidad…).

2.2.1. TRAMAS DE LA SERIE EN RELACIÓN AL GÉNERO

En la serie el Barco, **el punto de vista que construye la historia es el masculino**, puesto que el mismo reproduce, tanto la centralidad como las posiciones de dominación y privilegios de género de los varones frente a, la ubicación periférica, las posiciones de sumisión, sobre todo en relación a la autoridad y el amor, y la falta de privilegios de las mujeres. **Los hombres aparecen en primer plano**, no únicamente de la acción sino también del poder, la autoridad… **Las mujeres sin embargo, aparecen en segundo plano**, sus experiencias, vivencias, pensamientos… Visibilizándose las mismas, en muchas ocasiones en el papel de "mujeres florero".

Las tramas se basan en dos elementos conformantes claves: la acción, es decir las aventuras constantes, muchas veces extremas que vive la tripulación del Estrella Polar y **las relaciones afectivas**, **principalmente las de amor pero también las de amistad** que, dentro del Barco, tienen lugar.

Dichas **tramas están marcadas por los esquemas de género**, ya que tanto los acontecimientos relevantes como las causas y las consecuencias de éstos, los permean los significados de masculinidad y feminidad. En relación al primero, **la acción**, decir que **es muy tópica**, ya que hay una situación problemática y alguien **la resuelve**, principalmente **los varones**. Que lo hacen de **dos formas** bipolarizadas: La primera **la de los héroes** (Ulises, El Capitán) leales al grupo, capaces de la amistad, complicidad y fraternidad masculina, con personas que les apoyan para llevar a cabo sus objetivos; que saben lo que hacen y que toman las riendas en las situaciones más extremas sin perder la calma y actuando con autoridad, y con justificado autoritarismo si la situación así lo requiere.

Capitán: *Nos vamos de aquí. Ve a por Ulises, yo voy a sacar a Valeria de aquí y a comprobar que todos los demás están bien.*
[…]
De la Cuadra*: ¿todavía no ha subido?*
Ainhoa: (nerviosa) *han pasado más de ocho minutos tío Julián, debería haberle dado tiempo de hacer la descompresión ya*
De la Cuadra: *¡A tomar por saco!, le pego un tirón y me lo subo*
(Tira de la cuerda y no hay nadie agarrado a ella)
De la Cuadra: (preocupado) *Joder* (mira a Ainhoa y le dice) *tranquila, voy a bajar*
(Ella espera en la barandilla del barco a que venga De la Cuadra para tratar de sacar a Ulises del agua)

(1ª temp. Cap. 13)

La segunda **la de los antihéroes**, en este caso "reformulado" y representado por Gamboa, al que sólo le interesa conseguir su objetivo (salvar a su hija), utilitarista en sus relaciones personales y que obliga a través del miedo, las amenazas o la promesa de alguna recompensa a que alguna persona le ayude. Que además sabe, toma las riendas de la situación arrastrando a alguien en ella y que suele conseguir sus objetivos, pese a que al final triunfan no sólo "los buenos" sino también "el bien" en su interior.

Ramiro: *Y ¿qué quieres que haga ahora?*
Gamboa: *Olvídate de que existe y al capitán ni una sola palabra de esto*

(1ª temp. Cap. 8)

Frente a los varones que accionan como autoridad habilitada para ello, puesto que son los que saben, hacen, los que tiene los recursos, los apoyos, actúan y sienten de forma congruente sin perder el objetivo de vista, los nervios y la calma; **están las mujeres**, sin agencia o con dicha agencia "diluida". Ya que no suelen accionar en las aventuras del Barco, no toman las riendas de las situaciones sino que son presentadas como meros instrumentos de las mismas (son salvadas, aumentan la dramatización: gritan y se espantan..). No saben, bien porque apenas tienen información o bien porque desconocen los manejos instrumentales que podrían solucionar las situaciones de peligro (arreglar un barco, disparar un arma…); y en el caso de que sepan, se las resitúa fundamentalmente a través del amor, o de la violencia.

Ricardo: (gritando) *¡Doctora, quiero una explicación!*
Julia: *No sé a que se refiere*
Ricardo: (sigue gritando) *¡Si sabe!, sabe que Gamboa llevaba siete días perdido y que sólo ha consumido una de las bolsas de agua de las veinte que había en la balsa salvavidas, ni un litro en siete días, también sabe que tenía un tiro en el omoplato y que no ha abierto ni una sola de las cajas de antibióticos que había en la balsa*
Julia*: Oiga no era yo la que iba en esa balsa, cuando Gamboa se recupere podrá preguntarle*
Ricardo: *No me tome por idiota doctora, nos está engañando a todos y usted lo está encubriendo***.** *Sabe que es imposible que estuviera siete días en esa balsa, así que dígame ahora mismo lo que está pasando, ¡Se lo exijo, doctora!*
Julia: *No se, no se lo puedo decir, porque no lo sé*
(Y se marcha)

(1ª temp. Cap. 13)

De hecho fue curioso percibir una vez vista la serie completa y analizar de forma profunda diferente capítulos, que **las mujeres** no sólo no saben, sino que no entienden, ni solucionan, ni innovan; es decir, no de forma directa, pero sí velada **"parecen tontas"**. Ya que no sólo no accionaban, principalmente porque se quedaban paralizada, bien por que no se consideraban habilitadas o porque se lo prohibía algún varón o bien porque cuando lo hacían era siguiendo los mandatos de género (gritar); sino que cuando lo hacían, era para "meter la pata", en una dinámica clásica recogida en las películas de miedo, cuando las mujeres se tropiezan y caen huyendo "del asesino o del "zombi" o les de un ataque de pánico, gritan y se tiran de los pelos.

Julia: *Por lo que más quiera capitán vuelva a las coordenadas Si no quiere que seamos uno más de esos puntos rojos, por favor.*

(1ª temp. Cap. 1)

Pese a ello, existe alguna excepción como la del personaje representado por Vilma, que tiene una importancia relativa en las tramas de la serie y que como anteriormente se ha recogido, es "simbólicamente" castigada en la serie por dicho comportamiento (embarazo adolescente, presentada como una "discapacitada emocional"..).

Pese a que las mujeres en la serie no accionan prácticamente nunca, **existen dos ámbito en los que sí lo hacen el erótico y/o sexual y el de las relaciones afectivas**. En el primero de los casos, el erótico y/o sexual, **para el beneplácito de los varones**. Ya que son ellas las que se convierten en activas sexualmente y requieren la activación masculina, uno de los mandatos de género claves en la identidad sexual masculina (estar siempre dispuestos). Ejemplos de ello pueden verse principalmente en dos personajes, en el de Ainhoa en su relación con Ulises y en el caso de Estela, prototipo de mujer objeto sexual con varios de los tripulantes del Barco, Piti y Gamboa principalmente. Y que nos reconduce de nuevo, al debate feminista en relación a si la liberación femenina bien ha supuesto un cambio en las relaciones sexuales de hombres o mujeres o si por el contrario ha supuesto un aumento de mujeres dispuestas a tener intercambios sexuales falocéntricos con varones o ambos a un mismo tiempo. En el caso del Barco, podría decirse que el segundo.

> **Ainhoa:** *Quítame la ropa*
> **Ulises:** *¿Cómo?*
> **Ainhoa:** *Bueno si quieres nos podemos quedar charlando toda la noche. Si te has venido a bajo por miedo escénico podemos charlar de portaaviones o… pesqueros, o … de lanchas motoras*
> **Ulises:** *¿Que estás juguetona?. Pues agárrate bien fuerte que esto se va a mover un poco*
> (Le arranca los botones de la blusa y ella se queda en ropa interior)
>
> (2ª temp. Cap.7)

Y **en las relaciones afectivas** a través de lo que en el marco teórico se denominó como **"especialización de género"** ya que son las protagonistas femeninas las que están, en mayor medida y de forma más intensa, relacionadas con acontecimientos emocionales; sobre todo respecto a la pareja y la maternidad. Frente a los varones, más asociado a la resolución de problemas y a la acción, como hemos visto anteriormente. Lo que les lleva a ellas al desarrollo de roles de "madresposas", cuidadoras, novias románticas y a ellos a roles laborales (proveedores, capitán, segundo de abordo, polizón experto en manejo marítimo….)

> **Salomé:** *No hay radio, no hay televisión, no encuentras las Canarias, ¿qué pasa?*
> **De La Cuadra:** *¿Ahora la cocinera sabe de navegación? ¿Te quieres poner tú al mando?*
> **Salomé:** *No, pero te voy a decir de lo que sabe la cocinera, de tratar bien alas personas, no como tú, que tratas a tu hijo como una mierda, porque igual necesitas odiarlo al él para no odiarte a ti. En veinte años que llevamos juntos, nunca te he dicho nada, pero se tiene que ser muy hijo de puta para largarse a por tabaco, dejar los calzoncillos encima de la mesa y un hijo en las entrañas. Hasta hoy, claro.*
> **De La Cuadra:** *No tienes ni idea de por que me fui de la casa, Salome ni puñetera idea tienes*
>
> (1ª temp. Cap.2)

2.2.2. MOTIVOS E INTENCIONES DE LA ACCIÓN

Los personajes, como ya se recogió en el apartado IV del marco teórico: "son lo que hacen" y en el caso del Barco, dicho hacer no sólo está especializado por géneros sino que además está relacionado con elementos intencionales y emocionales.

En el caso de las mujeres **los motivos que les llevan a la acción**, el deseo de actuar se basa en ellas en la construcción identitaria femenina de **ser para los otros** frente a la masculina de ser para uno mismo. Es por ello, por lo que los personajes femeninos **actúan por y en beneficio de las otras personas** (son presentados como "ayudantes": Estela ayuda a Ramiro a tener cobertura y que él pueda hablar con su novia poniendo en riesgo su vida), tienen deseos implícitos y **"hacen hacer"**, **apenas cuentan con capacidad de elección** (Julia pese a que quiere abandonar el Proyecto Alejandría no puede hacerlo porque Gamboa se lo impide), suelen presentarse como **irresponsables de las acciones pero sufridoras de sus consecuencias** y **son "agentes pacientes"** (esperan a que ellos actúen para tomar sus decisiones). Frente a ellas, los **personajes masculinos del Barco tienen razones propias**, principalmente Gamboa (salvar a su hija), pero también el Capitán (dirigir bien el barco y llevar a su tripulación a tierra) o Ulises (cumplir con su mandato en el Proyecto Alejandría), **verbalizan sus deseos** (sexuales por ejemplo en el caso de Piti), **son agentes** (toman las riendas de las situaciones) y por tanto, **tienen capacidad de elección y son responsables de las mismas** (Ulises cuando sale en una zodiac a salvar a Ramiro y Estela jugándose la vida).

Además de las intenciones presentes en el desarrollo de las acciones también es interesante analizar que pautas emocionales están al mismo tiempo en juego. En la serie El Barco se reproduce de forma constante no sólo los mandatos de género emocionales divergentes de hombres y mujeres ("especialización de género emocional") sino también las respuestas diferenciadas en unos y en otras que, éstos generan. **Las mujeres expresan no sólo en mayor número de ocasiones sin con mayor intensidad emociones** como **la tristeza, culpa, ansiedad, miedo, empatía, amor**… frente a **ellos** más centrados en **la ira y rabia, agresividad**, valor.. Además **las emociones en los personajes masculinos y femeninos mueven de manera diferente la acción** (ante el miedo ellos actúan ellas quedan paralizadas) **a lo que se suma que una misma emoción lleva a una dinámica diferente en unas y otros** (ante la tristeza ellas lloran ellos golpean la mesa). **Y** en última instancia **que las mujeres aparecen más manejadas por la emociones que los varones.**

> **De la Cuadra:** *Abre Ricardo que soy yo, que te estoy oyendo, que tengo que decirle algo muy importante que decirte*
> **Julia:** (Gritando y perdiendo los nervios) *¡Qué es eso tan importante que tienes que decirle, que te has vuelto a mear en la cama!*
> (Silencio largo)
> **Julia:** *Lo siento, lo que intento decirle es que la tormenta no fue un contratiempo climatológico, fue una catástrofe de consecuencias geológicas irreversibles*
>
> (1ª temp. Cap.2)

2.2.3. VISIBILIDAD, CENTRALIDAD, PROTAGONISMO Y DENSIDAD DE LAS/OS PERSONAJES EN FUNCIÓN DEL GÉNERO

Los personajes tanto masculinos como femeninos son visibles en el Barco puesto que conforman tramas en las que unas y otros son, dada la bipolaridad en cuanto al género de sus papeles, necesarios. Pese a ello**, la visibilidad masculina no sólo es mayor sino que ésta en el centro y asociada al poder**. Ellos son héroes con capacidad de actuar, intervenir e influir y por tanto con **una presencia más activa que conlleva mayor protagonismo y centralidad de los personajes masculinos, puesto que se construye la agencia por y para ellos. Las mujeres** sin embargo **se presentan como pasivas**, "princesas salvables" sin capacidad de acción y de influencia en la situación y por tanto con **una presencia, centralidad y agencia menor**. Lo que conlleva que **los personajes femeninos en el Barco sean mucho más simples, estereotipados y superficiales que los masculinos** puesto que, éstos y sus experiencias son principales y prioritarias, y por tanto deben ser complejos, densos y reales. Los protagonistas del Barco son

los héroes (Ulises, el Capitán) y el antihéroe reformulado (Gamboa) ya que todos ellos toman decisiones, ejercen el poder y tienen la agencia. Frente a éstos, aparecen **las mujeres más como comparsa que como figuras centrales en la serie.**

La consideración del **protagonismo masculino** se basa en el hecho de que **ellos aparecen como mediadores que resuelven las diferencias** (El capitán por ejemplo) , que además no sólo son sino que también hacen (agencia), **suelen tener un oponente al que vencen** (Ulises y El Capitán a Gamboa y éste al responsable del Proyecto Alejandría) y **reúnen en sus personajes las modalidades: del saber** puesto que reciben información (Gamboa del Proyecto Alejandría, el Capitán de Burbuja, Julia…), **del poder** ya que tienen personas que les ayudan a alcanzar sus objetivos (El Capitán al segundo de abordo, De La Cuadra) **y del querer y del deber**, puesto que aquello que quieren lo consiguen (El Capitán: llevar a la tripulación a tierra, Ulises casarse con Ainhoa, Gamboa recuperar a su hija).

> **Ricardo:** *Amarraremos un cabo al casco de proa a popa y colgaremos bidones de combustibles vacíos, Hay que aumentar la base de flotación y así evitaremos que se escore el barco*
> **DE la Cuadra:** *En resume* (De la cuadra mira a Ricardo y dice) *como un catamarán ¿de acuerdo? Si tenemos suerte y hay suficiente profundidad la quilla no tocará el fondo y tendremos más posibilidades de mantener la flotación*
> **Ricardo:** *Hay que precintar muy bien todas las escotillas, los ojos de buey, y las rendijas. Aunque el barco sea estanco nos sabemos si con la presión de la caída se podrían abrir grietas*
> **De la Cuadra:** *Se trata de poner a resguardo todo lo que pueda caer, así que precinten cajones, cajas armarios..* (de forma autoritaria) *Durante la caída no quiero ver volar por los aires ni una pluma*
> **Ricardo:** *Todo el pasaje nos instalaremos en los pasillos de marinería en la zona de marinería, esa es la zona más segura del barco, así será más fácil organizar la evacuación en caso de rotura*
> [..] **De la Cuadra:** *¡Ya han oído a su capitán! Tenemos un plan, y lo vamos a cumplir, así que más vale que se pongan a la tarea*, (gritando) *¡ahora mismo, vamos, vamos muévanse, muévanse coño!*
>
> (2ª temp. Cap.7)

Las mujeres sin embargo **no aparecen como mediadoras en los conflictos, a excepción de los emocionales** (Salomé sobre todo pero también Vilma), como hemos visto **apenas tienen agencia y cuando la tienen es a través de los mandatos de género** por lo que éstas son pero no hacen, quizás en ocasiones dicen (Salomé cuando le prohíbe fumar a De la Cuadra en su cocina por ejemplo). **No suelen tener un oponente al que vencer** puesto que los personajes femeninos no se les considera suficientemente fuertes (no son pares) como para enfrentarse a los personajes masculinos (Gamboa por ejemplo a través del miedo amilana a Julia) o bien si lo tienen es un personajes femenino prototípico que cumple esta función en dos circunstancias: anti heroína arpía de los cuentos clásicos como en el caso ya explicado de Leonor frente a Ainhoa o en la competición por un hombre (Estela y Vilma por Piti, Leonor y Julia por Ricardo el Capitán). **No tienen información**, ni sobre el proyecto, ni sobre lo que ocurren en el barco, ni sobre los planes, ni sobre al mar; **no tienen ayudantes**, el caso más claro es el de Ainhoa cuando Gamboa la amenaza y ella no se lo cuenta a nadie y por tanto no recibe ayuda de ninguna persona. **Quieren pero no pueden**, ya que no terminan alcanzando sus objetivos personales, lo hacen cuando hay un varón que los encuadra, bien porque las salva o bien porque él decide cómo se deben hacer las cosas (El Capitán salva a Julia de los cuestionamientos de la tripulación sobre sus conocimientos del Proyecto Alejandría o Ulises decide que se va a vivir al Barco Ruso y Ainhoa, "dejándolo todo", se va con él).
Ella tiene la autoridad (conocimientos), pero él se la quita:

> **Julia:** *La herida del disparo está perfectamente cicatrizada no hay pus, no hay infección*
> **Gamboa***: Y ¿qué me quiere decir con eso?*
> **Julia:** *Pues que o eres un súper héroe o has estado tomando antibióticos ultima generación*
> **Gamboa:** *No se imagina lo que uno puede encontrar en el botiquín de una balsa de salvamento*

Julia: *Tampoco muestras síntomas de deshidratación, no tienes la piel seca, ni las mucosas, ni los ojos hundidos*
Gamboa: *Doctora, tengo un metabolismo fuerte*
(Salen impresos los resultados de las pruebas que la doctora le está haciendo a Gamboa)
Julia: ¡*Insulina!, en tu historial no ponía que fuese diabético…* (ella pensativa)*. Una inyección de insulina diez minutos antes de subirte al barco puede provocar un shock hipo glucémico repentino*
(Gamboa la agarra del brazo con violencia, amedrentándola mientras le dice)
Gamboa: *Julia todos tenemos nuestros secretos, usted tiene los suyos y yo tengo los míos ninguno de los dos se lo vamos a decir al capitán ¿eh?*

(1ª temp. Cap.13)

Y es bajo esta dinámica binómica como se construyen personajes en parejas como los de Gamboa y Estela. Este primero es uno de los protagonistas más complejos e interesantes de la serie, ya que en él aparece la ambivalencia (es el anti héroe pero Estela le pide ayuda y él lo hace), los conflictos humanos, los procesos personales, la posibilidad de cambio y transformación…; puesto que de otra forma sería inexplicable su historia de hombre bueno, padre y marido excelente, cariñoso con sentimientos y corazón y cuya tragedia familiar le lleva a ser un sicario que vira y que en la tercera temporada recupera su bondad porque todo lo hacía para salvar a su hija en coma. Frente a él, aparece su par femenino Estela una mujer joven y algo "tonta", objeto sexual que consigue lo que quiere, principalmente la atención y amor de los hombres a través de su cuerpo y sus juegos de seducción y que, sólo en esto tiene agencia, en el resto de situaciones se le muestra como alguien pasivo, que grita, pierde los nervios y es en esencia torpe. O el par del Capitán hombre con estatus, poder, que toma la acción, que se enfrenta a Gamboa, los atacantes del Barco, que tienen información sobre lo que sucede, que recibe ayuda por parte de De la Cuadra "su hermano", Salomé, la propia Julia… y que consigue sus objetivos. Frente a Julia que apenas tiene papel, puesto que pese a ser una mujer muy inteligente y que tienen mucha información sobre el Proyecto Alejandría, no tienen autoridad alguna porque ella no la activa o porque se la usurpan constantemente, que solicita la protección el Capitán porque Gamboa la amenaza y la tripulación la responsabiliza, y que aspira prioritariamente a la vida amorosa antes que a su profesión, por lo que se convierte en la enfermera del Barco y en la esposa del capitán y madre de la hija pequeña de éste, Valeria.

2.2.4. CONSECUENCIAS Y DESENLACES

En el Barco las consecuencias y el desenlace se establecen sobre dos dinámicas: **los personajes masculinos consiguen sus objetivos y los personajes femeninos no lo hacen**. Ambos parten de una situación de carencia inicial, puesto que parecen obstáculos que hay que salvar, dificultades que hay que trabajar pero los varones liquidan dicha falta o carencia inicial y las mujeres, pese a sus esfuerzos, no lo consiguen.

Personajes masculinos: pese a la acción de las mujeres, los varones consiguen sus objetivos

Piti: *Que no que no chata que el camarote es mío*
Vilma: *Pues yo no he visto un cartel por aquí que ponga, camarote reservado para idiotas con un chicle pegado en la frente,* (pregunta a sus compañeras) *¿lo has visto tú?*
Ainhoa: *No*
Vilma: *Y tú?*
Estela: *No*
Piti: *Lo que si que veo es la manera de zanjar este asunto, solicito unos segundos de silencio* (Y se tira un pedo sonoro y que por los gestos de sus compañeras y compañeros huele mal)
Ainhoa: *¡Como eres tan guarro tío!*
Piti: *Urbi et orbe, camarote bautizado*
Vilma: *Escúchame bien asqueroso, tu haz otra guarrada de éstas y te castro en las sala de máquinas con unas tenazas oxidadas queda claro. Baboso salido*
(Y se va)

(1ª temp. Cap.1)

Personajes femeninos: accionan pero no consiguen sus objetivos

> **Julia:** *Capitán, si vamos, moriremos todo* (gritando)
> **Ricardo:** *Haré todo lo que esté en mi mano para que eso no suceda, por favor vaya al comedor inmediatamente*
> **Julia:** *Rectifique el rumbo, no sabe las dimensiones de la decisión que está tomando. Haga virar el barco, tenemos que volver, ¡ahora!* (autoritaria)
> **Ricardo:** *Mi deber es mantener a todo el pasaje a salvo* (grita), *¡a todos!. Así que si quiere detener el barco, va a tener que dispararme*
> (Ella llora, él se acerca despacio, agarra la pistola y le dice)
> **Ricardo:** *Por favor*
> (Y se la quita, Julia sigue llorando)
> **Ricardo:** *Por favor tranquilícese, no va a pasar nada, de verdad, no va a pasar nada, él la abraza*
>
> (1ª temp. Cap.2)

Ellos accionan, utilizan todas las herramientas a su alcance para conseguir su objetivo aunque éstas sean éticamente cuestionables (el 98% de las acciones violentas las lideran varones), **son eficientes, resolutivos y autoritarios** en el caso en el que, consideren "haga falta". **Ellas, no sólo no lo hacen** ("mística de la feminidad" asociada a la bondad, "La virgen") **sino que además no se presentan con tantos recursos** (porque son incompatibles con la normativa de género (la violencia por ejemplo) o porque se consideran que ellas no los tienen (la inteligencia, la estrategia, el arrojo, valentía…). Por lo que **las características más destacables qué de las mujeres se presentan son la inseguridad y la duda**; pero también el **nerviosismo y la preocupación**. Ya que están maniatadas, no pueden actuar y por tanto la solución del problema no está en sus manos, no depende de ellas y sólo pueden esperar a ser rescatadas.

II) ACCIÓN NARRATIVA. ANÁLISIS DE LA HISTORIA EN EL BARCO

La acción narrativa en el Barco se basa en dos elementos conformante claves: **la acción** (aventura apocalíptica) y **las relaciones interpersonales entre las/os personajes protagonistas**.

Las **tramas en la serie El Barco se construyen no sólo desde un punto de vista masculino** (los hombres aparecen en primer plano), **sino que además son los varones los protagonistas indiscutibles de las mismas**, bien sea como héroes o bien como "contra héroes" reformulados (malvados que se convierten en "buenos"). **Las mujeres quedan en un segundo plano**, dando la sensación de ser algo "tontas" y asociadas a papeles de género muy bien definidos (cuidadoras, amantes activas…).

Los personajes masculinos son activos, tienen agencia, actúan en su propio beneficio, manejan las modalidades del saber (reciben o tienen información básica en las tramas), **del poder** (tienen personas que les ayudan, De la Cuadra al Capitán por ejemplo) **y del querer y del deber** (lo que quieren, lo consiguen). **Frente a ellos, las mujeres** se presentan como **inactivas**, expectantes, en posiciones de "espera", **a excepción del ámbito erótico y/o sexual** en el que, para beneplácito de los varones, ellas toman las riendas y **en las relaciones afectivas**. Suelen accionar por y en beneficio de otras personas (cuidados, amor..) no suelen tener capacidad de elección y no suelen ser responsables de las consecuencias de las tramas, pero sí sufridoras de éstas. Siendo por ello por lo que **los personajes femeninos en el Barco sean mucho más simples, estereotipados y superficiales que los masculinos**, puesto que éstos y sus experiencias son principales y prioritarias, y por tanto deben ser complejos, densos y algo mas reales.

Las consecuencias y los desenlaces en las tramas se establecen sobre dos dinámicas: **los personajes masculinos consiguen sus objetivos y los personajes femeninos, pese a múltiples e intensos intentos, no lo hacen**. Las razones son varias, pero entre ellas se destaca que las mujeres apenas aparecen con recursos en la serie (bien porque éstos son incompatibles con la normativa de género o bien porque se considera que éstas no los tienen (inteligencia por ejemplo), no utilizan las posibles herramientas que puedan tener, y además su uso les genera ciertos dilemas éticos (uso de las armas o de la violencia en la defensa del Barco por ejemplo).

2.3. MUNDO SUBJETIVO: EMOCIONES Y GÉNERO

2.3.1. TIPOS DE EMOCIONES Y CAUSAS QUE LAS ORIGINAN EN MUJERES Y HOMBRES

El mundo emocional y su gestión en la serie El Barco, se establece sobre tres criterios básicos: **una mayor conexión de lo emocional con las mujeres** y su contraposición con los varones; **mayor expresividad derivada de esta posición en ellas** frente a ellos y **la adecuación tanto de unas como de otros a los mandatos de género.**

El Barco reproduce la idea de que las mujeres son más emocionales que los varones y por tanto son más lábiles, y los varones más estables y con mayor control sobre sus emociones.

> **Estela:** (gritando con un ataque de ansiedad) *¡Ah!, ¡Ah!, ¡Ah!*
> **Gamboa:** (gritando también) *¡Estela cállese, Estela que se calle, cállese ya, cálmese!. Estamos suspendidos, no pasas nada*
> **[..] Gamboa:** *¡Estela cálmese!, aguantará*
> […] Estela sigue gritando, tiene un ataque de nervios
> **Gamboa:** *Por mucho que grite no podrá evitarlo, (autoritario), ¡cálmese!*
>
> (2ª temp. Cap.7)

Las mujeres además **expresan no sólo en más ocasiones sino de una forma más visible y activa sus emociones**, puesto que su socialización así lo ha establecido. Frente a ellos, que apenas si las expresan o en el caso de que lo hagan es a través del cumplimiento de los mandatos de género.

> **Salomé:** *Cuéntame, ¿cómo estás con lo de tu madre?*
> **Ainhoa:** *Pues bueno, ahí estoy, después de cinco mese en el hospital pues ya con ganas de volver un poquito a la normalidad, si*
> **Salomé:** *Y tu padre ¿cómo lo lleva?*
> **Ainhoa:** *Más o menos, se siente muy culpable por haber estado embarcado durante la enfermedad, y va por ahí con las cenizas de mamá debajo del brazo y no dice nada. Que va a decir …*
> **Salomé:** *Para llevar un barco un hacha, pero para la vida personal, ahí si que necesita manual de instrucciones*
>
> (1ª temp. Cap.1)

Existen excepciones como por ejemplo del personaje de Piti cuando expresa que tiene miedo, pero pese a ello dicho miedo está asociado al color de la piel del hijo de Vilma adoptado por él, y al hecho de que todas las personas van a saber que él no es el padre biológico.

La **adecuación emocional de género** hace referencia a la existencia de emociones apropiadas para hombres y para mujeres, y por tanto de otras prohibidas para unos y otras. Es por ello por lo que **las mujeres expresan en mayor medida la tristeza** (lloran más y en más situaciones: cuando están afligidas, cuando están nerviosas, cuando están asustadas…), ellos sin embargo apenas demuestran tristeza pero cuando lo hacen suele ser en solitario y o bien se acompaña de acciones compensatorias (lloro mientras le doy patadas a la mesa porque me has dejado) o bien les llevan a la acción (ejemplo: cuando Ainhoa deja a Ulises él se tira al mar a nadar horas

y horas). **Frente a la tristeza de las mujeres, los hombres están más vinculados a la ira, la rabia y la agresividad**, ya que no sólo tienen mayor permisividad en el sentimiento y expresión de la misma , siendo considerados "hombres con carácter, hombres – hombres" que ante las contrariedades, deben pelear, principalmente a través del enfrentamiento directo; sino que también tienen un menor castigo social por la conducta agresiva que el que reciben ellas. Ya que, son castigadas especialmente cuando expresan ira, rabia o agresividad, considerando a aquellas mujeres que lo hacen incumplidoras de los mandatos de género por ser no sólo "mandonas y violentas" sino también contestatarias cuando lo que tiene que hacer en el caso de la existencia de contrariedades es huir o rendirse.

La utilización de la violencia por parte de los varones es un **elemento característico** no sólo **en la serie** del Barco sino **también en la construcción de la masculinidad**, puesto que, la conforma al mismo tiempo que, es considerada una herramienta relacional para establecer posiciones en la jerarquía social, solventar conflictos incluso para la enseñanza vital.

> (En una pelea entre Ulises y Gamboa, mientras se dan puñetazos mantienen este diálogo)
> **Gamboa:** *O dejas en paz a Ainhoa o uno de estos días vas a amanecer en una de esas cajas directo al fondo*
> **Ulises:** *Yo creo que Ainhoa te importa una mierda, tú peleas por otra cosa*
>
> (1ª temp. Cap.8)

> **Piti:** *Y ¿es verdad qué los marineros se la menean mas que un mono?*
> **De la Cuadra:** *¿Como?*
> **Piti:** *¿Qué si los marineros les dais a la zambomba cosa fina?*
> (Le da una colleja y le contesta:)
> **De la Cuadra:** *Al trombón idiota*
>
> (1ª temp. Cap.1)

Frente al **miedo sobrerrepesentado en las mujeres** de la serie, a ellos se les asocia al valor, que les llevará a la acción. Como en la escena en la que Ramiro aparta de su mente el miedo a la muerte, colocando grilletes en las redes que les van a salvar de la caída del barco.

2.3.2. ESTRUCTURACIÓN DE LAS EMOCIONES

En el Barco existe una emoción clave por lo repetido de la dinámica de género en la misma, que es la del **miedo** y que por lo tanto se va a trabajar de forma más profunda que el resto.

El miedo está muy presente en la serie, puesto que al desarrollarse la misma en un contexto apocalíptico, en el que suceden mucha aventuras y aparecen gran cantidad de obstáculos desconocidos, el miedo se recoge abundantemente tanto en mujeres como en hombres.

El miedo aparece en muchas de las tramas femeninas de forma constante, está no sólo permitido, sino que en ellas se considera adecuado, ya que **las reglas de emoción** de género así lo establecen. Frente a esta dinámica la de los varones, en los que el miedo está asociado a la falta de valor y por tanto es considerado inconcebible sobre todo en los "héroes". Siendo por ello, por lo que el mismo, se recoge en personajes como el de Piti o el de Ramiro, un adolescente inmaduro que todavía no se ha convertido en un "hombre – hombre" y un varón con diversidad funcional.

Respecto a la **expresión** de este sentimiento decir que existen dos dinámicas divergentes, la de una **mayor intensidad y visibilidad en las mujeres** (gritan, lloran, les dan ataques de ansiedad, hacen aspavientos…)

> **Estela:** *¡Gamboa!* (nerviosa, histérica gritando**)** *¡Socorro, socorro, por favor* (llorando y con un ataque de nervios)*, por favor ayuda! ¡Socorro! ¡Ayuda!*
>
> (2ª temp. Cap.7)

Y la de un ocultamiento explícito y una reducción de su expresión en los varones, puesto que la misma supondría **una pérdida del obligado control emocional** por parte de éstos, principalmente de los "héroes".

> **Ulises:** *Ainhoa* (silencio) *que lo siento, que no sé lo que me ha pasado, que me volví loco, no podía controlarme*
> (Ella piensa en ellos juntos en la cama la noche anterior y cuando él golpeó violentamente a Gamboa)
> **Ainhoa:** *No pasa nada está todo bien Ulises, lo que tenemos que hacer ahora es salvar el barco*
> **[…] Gamboa:** *Deje que me pegaras con todas tus fuerzas, tenías que reventarme y Ainhoa tenía que verlo*
>
> (2ª temp. Cap.7)

A ellas el miedo las paraliza, les impide tomar decisiones, ver las cosas claras y accionar, **ellos sin embargo reconducen el miedo**, bien apartándolo de su mente a través de alguna acción o bien afrontándolo.

En cualquiera de los casos, **tanto mujeres y hombres tienen un comportamiento adecuado a los mandatos de género en el mundo afectivo, elaborando para ello las emociones**. Puesto que de otra manera se generan **consecuencias**, en las que se sanciona a los varones por no cumplir con su rol de héroes (perder el poder: dejar de ser el héroe, que dejen de admirarte y reconocerte.. como por ejemplo le sucede a Ulises cuando pierde el control y golpea violentamente a Gamboa y es juzgado por ello, no sólo por Ainhoa que no se lo perdona, sino también por Ricardo el capitán que le mira los nudillos desaprobatoriamente) y a ellas por accionar y no esperar a ser salvadas: la libertad se paga cara (como por ejemplo cuando por rabia Ainhoa le tira el pescado a Ulises al suelo y finalmente ambos terminan encerrada/o en el congelador del Barco y están a punto de morir).

III) MUNDO SUBJETIVO: EMOCIONES Y GÉNERO EN EL BARCO

El mundo subjetivo en la serie el Barco, pivota sobre tres pilares básicos: **una mayor conexión de lo emocional con las mujeres** y su contraposición con los varones, **una mayor expresividad de éstas** derivada de la posición de género y **la adecuación de unas y otros a los mandatos de género emocionales** establecidos.

Las mujeres expresan en mayor medida y más intensamente que los varones tristeza a través del llanto o la nostalgia **o miedo**, frente a **éstos** más vinculados a **la ira, la rabia y la agresividad**. Agresividad que se acciona a través del **uso de la violencia por parte de los hombres como herramienta relacional con otros varones y con las mujeres**, con objetivos muy diversos: establecer la jerarquía de poder, solventar conflictos, método de aprendizaje…

El miedo es una emoción muy destacable en la serie el Barco, puesto que la vivencia del fin del mundo, facilita la aparición de "contextos extremos". Dicho miedo **aparece en gran cantidad de tramas**, pero **son las mujeres las que lo representan en mayor número de veces y con mayor intensidad**, ya que su construcción subjetiva, no sólo lo permite, sino que también lo fomenta. **En el caso de los varones**, la dinámica es la contraria, ya que **el miedo está asociado a la falta de valor inimaginable en los héroes**, y por tanto cuando éste está presente en los varones lo hace en aquellos que o bien siguen siendo adolescentes inmaduros (Piti) o en varones con diversidad funcional (Ramiro).

El miedo no sólo genera permisividades y expresiones divergentes en hombres y en mujeres sino **también encuadres diferentes en unas y otros**, ya que **a ellas las paraliza**, les impide tomar decisiones y por tanto las riendas de la situación y **a ellos los activa** porque o bien se lanzan contra sus miedos superándolos o bien a través de la acción lo apartan y alejan (poner las redes de sujeción en el Barco para no morir aplastados).

En ambos casos tanto unas como otras **elaboran sus emociones y las adecuan** a los mandatos de género existentes en los mismos.

2.4. RELACIONES AFECTIVAS DE PAREJA

2.4.1. PRESENCIA/AUSENCIA DE PAREJA Y DISCURSOS SOBRE ELLO: ANÁLISIS DE GÉNERO

Las relaciones emocionales, principalmente las de pareja en la serie El Barco son esenciales. La pareja es considerada un instrumento básico para la existencia y en la que el vínculo afectivo sexual, principalmente en las mujeres, no tanto en los varones, necesariamente debe estar presente.

Los personajes femeninos del Barco reproducen "la especialización amorosa de género", ya que no sólo el amor se convierte en el único espacio de maniobra, importancia, reconocimiento y valor social para las mujeres, sino que también la vida de éstas en el Estrella Polar está marcada por acontecimientos relacionados con el amor. No tanto en los personajes masculinos puesto que sus vidas están marcadas por la acción, y la provisión de soluciones a las dificultades existentes en el nuevo mundo.

> **Salomé:** *Igual te parece que llevamos poco tiempo, que estamos yendo muy rápido para casarnos, pero hermanito es el novio que más me ha durado y tú lo sabes. Estamos bien juntos, me hace reír, me cuida y sé que puede hacerme feliz.*
> (Él le mira y niega con la cabeza)
> **Roberto hermano de Salomé:** *¿De qué va esto Salomé eh? De conformarse, de dejar el barco que es tu casa, para probar si es el hombre de tu vida un tío con el que te lo pasas bien, ¿para esto Salo?*
> **Salomé:** *Yo no quiero pasarme el resto de mi vida sola en el barco, metida en esa cocina limpiando merluza con las manos llenas de salitre, yo no quiero despertarme sola todos los días en ese camarote, ¿lo entiendes?*
> **Roberto:** *Siempre puedes probar con De la cuadra*
> **Salomé: ¿***Perdón?*
> **Roberto:** *¡Ese hombre está loco por ti Salo!*
> **Salomé:** *¡Tu si que estás loco, ni aunque fuera el último hombre en la tierra estaría yo con Julián!*
> **Roberto:** *En el fondo un poquito sí que te pone….Vámonos Salo, va…corremos campo a través y que le den por culo a todo esto, ¡venga!*
> (Ella lo mira, duda y le dice que no, aunque luego, dos minutos más tarde y tras la conversación con el novio, sale corriendo)
>
> (2ª temp. Cap.7)

Es por ello por lo que **las expectativas de mujeres y hombres en las relaciones de pareja**, pese a estar marcadas por la instrumentalidad en ambos, **son divergentes**. Ellos a través de sus relaciones se convierten en **héroes salvadores** y por tanto cumplidores de las funciones de género tradicionalmente asignadas, al mismo tiempo que **consiguen un sostenimiento emocional por parte de éstas que los aman**, los cuidan y están dispuestas a hacer cualquier cosa por ellos. Un ejemplo ya recogido es el de Ainhoa que deja todo y se va a vivir al barco ruso con Ulises. Frente a esta dinámica, la masculina, basada en la no renuncia por amor, pese a la petición expresa de la pareja:

> **Pilar** (novia de Ramiro): *Ramiro no te vayas, ya tienes tu plaza, te han aceptado, no tienes que demostrar nada a nadie*
> **Ramiro:** *No quiero demostrar nada a nadie, lo hago por mí, llevo dos años en juicios para estar aquí… Te llamaré, te escribiré, estaré de vuelta en dos meses, pero ahora me tengo que ir*
> (Ramiro se marcha)
>
> (1ª temp. Cap.1)

A lo que se suma, el hecho de que **ellas se responsabilizan de las actividades para el sostenimiento de la vida, mientras ellos se dedican a lo "importante"** salvar el Barco.

> **Salomé***: Ulises ¿unas galletitas? para ti que llevas una semana en esa bodega y mira como te has quedado*
> **Ulises:** *Muchas gracias.* (La besa en la mejilla)
> **[..] Salomé:** *Se te ocurre ¿qué le puedo regarla a tu padre? El me ha regalado el anillo y yo no le he regalado nada […] Que tontería verdad, que le voy a regalar yo en mitad del fin del mundo, si ya no queda nada*
> **Ulises:** *Salomé, hay una cosa, mi padre siempre dice, que comer sin pan es comida de tontos, ya lo conoces, y hace días que el pan se acabó*
>
> (1ª temp. Cap.13)

Ellas a través de sus parejas consiguen reconocimiento y valor social y además un salvador de su muerte social en el caso de quedarse solteras; alguien que les proteja, que cubra todas las necesidades.

> **Julia:** *Media hora me ha costado convencer el capitán de que tenía que dejar el Barco al pairo justo aquí, es bastante amable la verdad, de hecho tenemos una relación intima, pues es que ha visto mis braguitas de peluche que me regalaste, ¡ay que vergüenza!*
> **Phillippe:** *Que pena me da el capitán, jugueteando con las braguitas de mi chica, espero que sea bastante feo*
> **Julia:** *Pues la verdad es que no está nada mal, que si no fuera por ti ya estaría echándole la caña que siempre he querido tener un novio con galones*
> **Philippe:** *Si es que tenía que haber ido contigo*
> **Julia:** *¿Para marcar terreno?*
> **Phillippe:** *No por si pasa algo*
>
> (1ª temp. Cap.1)

Y es por ello por lo que en ellas tiene lugar lo que se denomina **la ley del agrado**, frente a los varones del Barco que cumplen la **ley del dominio**. Es decir, los personajes femeninos, no sólo son bellas, altas delgadas y esbeltas además de poco conflictivas sino que también, prodigan sus afectos principalmente con los varones y emplean su amor como un herramienta de reconocimiento y aceptación. Siendo por ello por lo que, voluntariamente, se "auto sacrifican" pagando el precio de la explotación de sus capacidades de cuidado y amor. Incluso los personajes femeninos más potentes y empoderados de la serie son resituados por dicho amor. Los personajes masculinos sin embargo, lo que hacen es ser los héroes, los mejores y los primeros, tienen poder, fuerza y dinero y mantienen su posición de dominación como beneficio dentro de las relaciones de pareja.

> **Ulises:** *¡Bueno! pero si eres tú, primero en el barco y ahora aquí, ¿qué, te estás haciendo la encontradiza conmigo o qué?***¡**
> **Ainhoa:** *¿Por qué estás encerrado?*
> **Ulises:** *Asuntillos familiares*
> […] (Ulises le indica a Ainhoa la puerta y le dice:)
> **Ulises:** *Por favor*
> (Ella se marcha de la escena)
> **Ulises:** *Oye, oye niña me vas a abrir o no..* **(**en tono autoritario) (se enfada y dice:) *, joder*
> **Ainhoa:** *Te voy a abrir pero te aviso que voy armada, así que bobadas las justas, échate para atrás* (gritando**)**, *¡que te vayas para atrás, hasta el fondo, más, levanta las manos!*
> (Ulises baja las manos ignorando la orden, saca su cámara fotográfica y comienza a hacerle fotos a Ainhoa que le apunta con un arpón)
> **[…] Ainhoa:** *¿Qué haces, qué haces?*
> **Ulises:** *Siempre hago fotos a las cosas bonitas que veo, mira.* (Se la enseña a Valeria)
> **Valeria***: Que chula, te ha llamado cosa bonita, ¿quieres que sea tu novia?*
> **Ainhoa:** *Da igual Valeria*

> **Ulises:** *Valeria, apuntarme con un arpón es el paso previo a la primera cita, ya lo verás***.**
> **(**Dirigiéndose a Ainhoa) *Tu prueba que igual cambio de opinión*
>
> (1ª temp. Cap.1)

Pese a todo lo anteriormente recogido en relación a las parejas es destacable en la serie El Barco **las relaciones de amistad**, sobre todo las **femeninas**, puesto que frente a una lectura tradicional misógina en relación a éstas, aquí se presentan como algo esencial. Ellas suelen apoyarse, acompañarse y aunque lo hacen en una dinámica marcada por el género (se dan consejos en torno al amor y la ropa de las citas, se consuelan cuando están tristes…) esto consideramos que es positivo. **Únicamente existe una situación en la que las amigas se enfadan la competencia por un hombre**, también muy asociada a la posición de género femenina y a una emoción clave asociada a ésta, la envidia. Pero solventan su conflicto a través del diálogo y el perdón y retornan, sin rencores a la posición inicial. Situación que consideramos incardina con el público al que la serie va dirigida puesto que en el mundo adolescente el sentido de pertenencia asociado a las/os pares es esencial y las relaciones con éstas, fundamentales es el alimento que nutre lo cotidiano.

También las mujeres, sobre todo Vilma tiene importantes relaciones con Piti y Palomares , con los que tanto antes como posteriormente a la aparición de sentimientos de pareja en este trío, se apoyan, respetan y acompañan, aunque desde unas dinámicas marcadas por el género.

La amistad masculina es esencial y pese a lo anteriormente recogido, con **mayor contenido que la femenina**, sobre todo en dos casos, en el representado por el Capitán y De la Cuadra que son como hermanos y en el caso de Piti y Palomares, que siempre están juntos, pelean pero hacen las paces, se cuidan, se apoyan y comparten intimidades, puesto que ambos dadas las características de sus personajes (adolescente no hombre todavía y cura) pueden "permitírselo".

> **De la Cuadra:** *Que el milagro es tenerle a usted de capitán*
> **Capitán:** *Que se alegra de que se haya acabado el mundo para así seguir navegando con usted mil años mas*
> **De la Cuadra:** *Que nada va a cambiar lo que ya son, la última familia del mundo y que Ulises es un hijo para él Y que Ainhoa es una hija para él*
> De la cuadra agarra unas copas y coñac y se las lleva para tomar con el capitán. Se miran, se sonríen y se abrazan los dos
> **De la Cuadra:** *¡Ven aquí coño!*
> **Ricardo:** *Bueno qué, ¿me ayudas?*
> **De la Cuadra:** *Si, nos echamos un añejo y seguimos con la balsa*
> **Ricardo:** *Vale, venga…*
>
> (1ª temp. Cap.13)

2.4.2. AMOR, RELACIONES AFECTIVO SEXUALES Y GÉNERO: CARACTERÍSTICAS DE LAS PAREJAS EN LAS SERIES

Dentro de las relaciones de pareja existe **un modelo hegemónico** que no sólo cumple con las características socialmente exigidas, sino también se establece en todas ellas, **no recogiéndose posibles dinámicas alternativa**s (poliamores, parejas que no conviven, parejas sin criaturas a una cierta edad…). Dicho modelo hegemónico de pareja se caracteriza en El Barco por adecuarse al contexto existente en el que las personas ponen en práctica el amor ideológicamente aprendido basado en el **sincretismo de las mujeres**. Y en la suposición de que **las relaciones de pareja están por encima de cualquier otro amor**, como puede ser en el Barco el paterno (cuando Ainhoa se enfrenta a su padre por el amor de Gamboa) o el de amistad (cuando Palomares le confiesa a Vilma la novia de su mejor amigo Piti, que está enamorado de ella).

> (Palomares colgando de unos barrotes, sudando, con las manos llenas de sangre, purgando su confesión. Salomé se acerca y le dice:)
> **Salomé:** *Que le digas cosas bonitas a Vilma no es como para hacer penitencia*
> **Palomares:** *No le dije cosas bonitas, le declaré mi amor y Vilma es la novia de mi mejor amigo*
>
> (2ª temp. Cap.8)

El amor de pareja se considera algo esencial en la vida de las personas, principalmente de las mujeres, y aquellas que no la tengan, serán consideradas en falta. Al igual que ciertos hombres, pero que no son considerados "hombres – hombres" como puede ser Burbuja. La pareja por tanto no sólo es esencial sino **obligatoria**. Puesto que de otra forma lo que queda es la condena a la soledad.

> **Burbuja:** *Tengo que hacerlo Salo,* (saltar por un precipicio para ver cuando mide y que las/os demás salten después) *De la cuadra te tiene a ti y Ulises a Ainhoa y Piti a Vilma y Julia al Capitán y el capitán a sus hijas y tu vas a tener tus hijitos, pero yo no tengo a nadie, por eso me toca a mi.*
>
> (1ª temp. Cap.13)

Debe ser una **pareja heterosexual** y este mandato se sigue férreamente porque no hay ninguna pareja dentro del Barco con una orientación sexual divergente a esta primera. **Casada** por la iglesia si se puede, en otro caso por lo menos duradera. Un ejemplo clave en este sentido es la boda del Capitán con Julia o la de Ulises con Ainhoa, que tras superar todos los obstáculos que se les presentan terminan casándose. La idea sobre la que planea el matrimonio es la de que si una relación es seria y por tanto consistente, debe indefectiblemente terminar en una unión legal o religiosa. Y que conducirá axiomáticamente a **la procreación y a la maternidad idealizada**, bajo el mito de las "super madres" y a una **paternidad responsable sin contenido alguno** puesto que en la serie ésta no se recoge, se deja como imaginario vacío **o bien una paternidad ausente, que se justifica y naturaliza**. La pareja además, sobre todo las más jóvenes, representadas en Ainhoa y Ulises pero también por Palomares y Piti o Ramiro y Pilar, sienten la transcendencia de su amor, lo que hace que dicha relación nominal sea más importante que lo que en ella ocurra. El amor se asemeja a Dios, se convierte en la religión actual, como recogen los Becks (2001). La pasión, unida a la tragedia y el sufrimiento alimenta esta idea.

> **Palomares:** *A los doce años me declaré a Virginia la chica más guapa de mi clase, me acerqué a ella y con todo el valor del mundo la miré le dije Virginia soy Andrés el chico que se siento contigo desde preescolar, y me gustas. Me miró se encogió de hombros así como diciendo, tío lo siento pero no me suenas de nada,* (se ríe y las/os demás se ríen con él*) así que me metí a cura.. A ver tampoco es que tenga una relación directa pero de alguna manera me di cuenta de que no me estaba perdiendo nada, desde entonces no he dudado que Dios me había elegido ni un solo día y me abracé la fe con toda la fuerza del mundo, pero hoy he descubierto algo que tienen la misma fuerza, que estoy enamorado de Vilma. La miro a ella y ya no tengo vértigo, ni puedo dar la comunión ni confesar ni nada… Fíjate yo que pensaba que era el último cura del último barco del mundo, y al final, solo soy un chaval enamorado y no creo que nada pueda cambiar eso.*
>
> (2ª temp. Cap.7)

Pese a que la trama amorosa en la serie del Barco se establezca sobre tres posibles tipologías amatorias: La primera la relativa a **los amores adolescentes y románticos** representada por el amor de Ulises y Ainhoa o el de Ramiro y su novia que muere en la destrucción del planeta. Las segundas **los tríos amorosos que dan acción a la narración de la serie** (Vilma, Piti y Palomares vs Ainhoa Gamboa y Ulises) y en tercer lugar **las parejas con mayor edad**, en la que los miedos y las inseguridades tras relaciones anteriores o rupturas y pérdidas aparecen (Julia con Ricardo vs Salomé con De la Cuadra); **las características recogidas en todas ellas** con mayor o menor intensidad, **son las anteriormente analizadas** y por tanto no hacen sino **visibilizar la hegemonía amorosa que se recoge y reproduce en la serie.**

2.4.3. MITOS AMOROSOS Y GÉNERO

El Barco recoge todos los mitos posibles en relación al amor: El relativo a la pareja como lo más importante en la vida de las personas y la pareja como algo esencial y obligatorio para la existencia, sobre todo, de las mujeres; El amor como algo espontáneo, que se elige libremente y que no requiere esfuerzo alguno; El mito de la media naranja; El mito del amor eterno, perdurable y en el que la pasión siempre está presente; El mito del amor todo lo puede y El mito del amor puro e incondicional.

(Piti y Vilma hablando, ella ya no quiere escuchar más a Piti, se levanta y se va, él la frena)
Piti: *Anda, espera, espera, espera te juro que quiero a ese niño, te lo juro… Vilma, Vilma quédate por favor, mira perdí la partida* (de póker en la que se jugó con Palomares el cura la paternidad del hijo de Vilma)*, es igual, es una tontería, quiero seguir siendo el padre*
Vilma: *Pero ¿por qué Piti?*
Piti: *Pues por que es tuyo Vilma*
Vilma: *Pero ¿por qué?* **(**Le mira cansada y dice:) *Ya está*
Piti: (la frena de nuevo) *Vilma, Por que te quiero.. coño. Uf* (suspira) *sino desde el primer día desde el cuarto y si … si no puse ninguna parte tuya en la mujer perfecta pues es porque ya eres perfecta para mi y si he hecho el gilipollas y he puteado a Palomares con la timba es por eso… por que me he enamorado de ti, me he enamorado de ti*

(1ª temp. Cap.13)

Salomé a Roberto: *[…] creo que me has hecho el favor más grande de mi vida,* (el asiente con la cabeza) *nadie debería casarse si no está enamorado, y yo no estaba enamorada, estaba sola. Gracias Robe, te debo una.*

(2ª temp. Cap.7)

Ramiro: *Mi novia me acaba de dejar por SMS y no hay cobertura, así que voy a cortar el cabo de la barca que hay en popa y me vuelvo a tierra*
Vilma: *¿Ese es todo tu problema?*
Ramiro: *A lo mejor tú estás acostumbrada a que te dejen pero yo llevo cinco años con ella, los más felices de mi vida y ahora se piensa que no la necesito y sabéis por que, por que la he dejado colgada en el muelle y yo estoy en esta mierda de barco sin cobertura, y no puedo decirle que sí la necesito y que lo único que me importa es ella***.**
[..] **Ainhoa:** *es una locura salir a remo ahí fuera a punto de caer la noche, y si se levanta la niebla no va a haber brújula que te ayude a volver*
Ramiro: *Me da igual, aunque me pierda, aunque me pase dos días dando vueltas hasta que salvamente marítimo me encuentre, pero no voy a dejar que crea ni un minuto más que no la necesito*
(Salen en una lancha pequeña Ramiro y Estela que le acompaña, recorren varias millas y finalmente encuentran cobertura. Ramiro llama a Pilar y le dice)
[..] **Ramiro:** *Pilar, Pilar, te necesito*
(Estela coge el móvil de Ramiro y le dice a Pilar, la novia de éste:)
[…] **Estela:** *Pilar escúchame, no te conozco, pero este tío ha saltado del barco y se ha remado medio océano en busca de cobertura para hablar contigo, te está pidiendo que le esperes…Yo nunca he sido de novio formal, pero si un chico es capaz de hacer por mi la mitad de lo que Ramiro hace por ti, me cosería a su espalda y no me separaría nunca más*
Ramiro: *Pilar*
Pilar: *Te esperaré ¿vale? Te quiero*

(1ª temp. Cap.1)

2.4.4. CONSTRUCCIÓN DEL DESEO, SEXUALIDAD Y GÉNERO

La construcción hegemónica de la pareja en la serie el Barco trae asociada una estructura sexual también binómica, en la que **los hombres buscan la "compañía sexual" en las mujeres y éstas buscan la "compañía social" en los varones**. Esto en el contexto imperante establece **una sexualidad profundamente falocéntrica** en el que las mujeres deben satisfacer los instintos sexuales "irrefrenables" en los varones, siempre dispuesto al "éxtasis erótico" y fuertemente preocupados por su potencia sexual y por el tamaño de su pene; y por tanto, como consecuencia de la misma, **la conversión de dichas mujeres en objetos sexuales**. El caso

de Piti es constante a lo largo de la serie y también debemos destacar el de Palomares que por una mujer se plantea dejar de ser cura.

> **Vilma***: ¿Se supone que tenemos que compartir las duchas?*
> **[…] Piti:** *Nos vamos a hartar de ver tetas*
> (En la ducha comunitaria PIti le dice a Palomares:)
> **Piti:** *Esto, esto no lo veía en la sacristía ¿eh padre? Una pregunta reverendo que siempre…*
> (se señala la cabeza como que lo piensa) *Los curas se masturban ¿no?*
>
> (1ª temp. Cap.1)

Los personajes femeninos, por el contrario, están más asociadas a "un erotismo amoroso y tierno".

> **Ainhoa:** *¿Tuviste un sueño erótico con mi padre?*
> **Julia:** *Pero no era erótico, era sensual y él iba con un batín*
> **Ainhoa:** *Voy a hacer como que no he oído nada*
>
> (2ª temp. Cap.8)

Las mujeres que no cumplen este mandato son presentadas como objetos sexuales con los que los varones se desfogan, convirtiéndose en mujeres con las que éstos exclusivamente mantienen relaciones sexuales, pese a que ellas quieran relaciones afectivo sexuales. El ejemplo de Estela es muy patente en la serie. Incluso esta dinámica también tiene lugar en el personaje de Ainhoa que, como ha mantenido relaciones sexuales con dos hombres con los que ha salido (Gamboa y Ulises) en uno de los capítulos se cuestiona su "integridad" y se le llama "calentona":

> **De la Cuadra:** *Perdona pero si de lo que estamos hablando es de caprichos me parece que ahí la que se lleva la palma es tu hija, que se va a vivir con Gamboa y entre tanto le calienta la cama a mi hijo. Y tampoco la he visto guardar mucho el luto cuando se le ofrecía en una caja*
> **Ricardo:** *¿Le estás llamando puta a mi hija?*
> **[…] De la Cuadra:** *Te vas a ir al capitán y le dices una cosita de mi parte*
> **Burbuja:** *¿Ahora?*
> **De la Cuadra:** *Si ahora. Le dices que la que se acurruca a mi chaval es su hija, entendido, que se venga al cine y que lo vea a ver si tienes narices de seguir tocándome los huevos*
>
> (1ª temp. Cap.13)

Es decir, lo que tiene lugar es una **retradicionalización de la sexualidad en mujeres y hombres** puesto que **propone un cierto grado de agencia en las primeras y su conversión en sujetos activos de deseo pero dirigido éste, a la satisfacción masculina**.

En este apartado se considera que la pareja conformada por Ulises y Ainhoa pueden ser un claro ejemplo de la dinámica sexual que se reproduce en el Barco. En uno de los capítulos se narra la noche de amor y sexo que tiene la pareja y en la que consideramos muy destacables dos cosas, anteriormente recogidas. La primera la dinámica de "la primera vez" de Ulises y Ainhoa *(¿Qué estas juguetona? Pues sujétate que esto se va a mover mucho*). Y la segunda relativa a que Ulises le cuestiona una vez han mantenido relaciones sexuales que cómo puede cambiar de opinión si ayer estaban durmiendo juntos; como si este hecho les uniese para "toda la vida".

> (Ulises se ha sumergido en el mar para ver si había un barco hundido allí, sube y le trae un regalo a Ainhoa que se lo había pedido previamente:)
> **Ulises:** *Ahí abajo no crecen mucho las flores, he tenido que soltar el cabo para alcanzarlo ¿sabes?*
> (Ella le mira con los ojos llenos de lagrimas)
> **Ulises:** *Es un coral muy especial, se llama cuerno de arce, es muy valioso pero me imagino que ahora ya no importa mucho… ¡eh!*
> (Ella se limpia las lágrimas)
> **Ainhoa:** *Ulises, me he equivocado,*
> (Él le mira sorprendido y se pasa la lengua por la boca)
> **Ainhoa:** *Ha vuelto Gamboa y… perdóname*
> (Él le mira y no entiende:)
> **Ulises:** *¿Que pasa? Acabamos de dormir juntos Ainhoa… eh…*

(Ella deja el coral encima de la mesa y le dice:)
Ainhoa: *No te quiero Ulises, no te quiero*
El llora y da patadas a la mesa
Ella se marcha
El agarra el coral, lo golpea sobre la mesa, hace un gesto de dar un puñetazo, se agarra la barbilla y llora mientras sigue golpeando la mesa…

(1ª temp. Cap.13)

Otro punto interesante para trabajar en relación a la serie del Barco y la sexualidad y construcción del deseo es el de **los rituales amorosos**. Puesto que a lo largo de la misma se despliegan en gran cantidad de ocasiones y establecen unos cambios de luces, música y planos muy destacables. Principalmente en dos ocasiones; Ulises y Ainhoa se acuestan por primera vez (él prepara una cama con dinteles, pone velas, ella se pinta la ralla, los labios, se deja el pelo suelto, se pone una ropa interior blanca y de encaje) y el día en el que Piti le prepara una bañera a Vilma para que ella pueda ducharse y dentro de la bañera el trata de mantener relaciones sexuales con ella.

IV) RELACIONES AFECTIVAS DE PAREJA EN LA SERIE EL BARCO

Las relaciones emocionales, principalmente las de pareja, son esenciales en el Barco.

En las relaciones de pareja representadas en el Barco, tiene lugar **una especialización de género en las mujeres**, puesto que para éstas **el amor**, de pareja aunque también algunos otros, constituye **el único espacio de reconocimiento y valor**, y sus experiencias vitales por tanto, están marcadas y se construyen sobre hitos amorosos. En el caso de **los varones**, **el amor es importante, pero no está tan esencializado como en ellas**, ya que su vida está preferentemente marcada por la acción.

Las expectativas amorosas en unas y otros son instrumentales al mismo tiempo que divergentes, puesto que a los varones les permite ser héroes salvadores y por tanto cumplidores de su rol además de tener un sostenimiento emocional "a bajo coste" que les brindan las mujeres, ya que los aman, los cuidan y están dispuesta a hacer cualquier cosa por ellas (renuncia). Ellas a través de la pareja, consiguen que les salven de la "muerte social" que supone la soltería según la visión y los principios de la serie.

Todo ello da lugar a la práctica amorosa a través de **las leyes del agrado y del dominio**, mediante las cuales las mujeres se mantienen perfectas para seguir siendo eternamente deseadas, mientras prodigan sus afectos y "voluntariamente" se auto sacrifican pagando el precio de la explotación de sus capacidades de cuidado y amor, para obtener a través de las mismas valor y reconocimiento. Y los varones lo que llevan a cabo es el ejercicio de su heroicidad y de su posición de dominación (yo más, yo el primero).

Es muy rescatable en la serie el Barco la imagen que se recoge de **la amistad**, la de los varones con mayor contenido que la de las mujeres puesto que son ellos los protagonistas centrales de la serie, pero pese a ello muy importante en **los personajes femeninos**, que se apoyan, acompañan, tejen redes, y únicamente se enfadan por la competencia de un varón, pero que finalmente y tras una resolución pacífica y dialogante del conflicto la relación vuelve a su cauce.

El Barco reproduce **un modelo hegemónico de pareja**, que se repite curiosamente en todas ellas pese a que sus características (edad, durabilidad, estructura o vínculos..) cambien (parejas más adultas, parejas adolescentes, tríos amorosos…). Este modelo hegemónico se basa en la idea de que las relaciones de pareja están por encima de cualquier otra relación puesto que se considera **algo no sólo transcendente y esencial sino también obligatorio en la vida de las personas**, debe ser heterosexual, unida a través del matrimonio, por tanto "duradera" y que conducirá axiomáticamente a la procreación.

Este **modelo hegemónico de pareja se basa en mitos amorosos** para su perdurabilidad, como son aquellos relativos a los ya anteriormente recogidos la pareja como lo más importante en la vida de las

personas y la pareja como algo esencial y obligatorio para la existencia, sobre todo, de las mujeres o el amor como algo espontáneo, que se elige libremente y que no requiere esfuerzo alguno; el mito de la media naranja; el mito del amor eterno, perdurable y en el que la pasión siempre está presente; el mito del amor todo lo puede y el mito del amor puro e incondicional.

En relación a la construcción del deseo y la sexualidad en la serie del Barco lo más destacable es la **retracionalización de la sexualidad entre mujeres y hombres**, puesto que al mismo tiempo que **se propone cierto grado de agencia en las primeras y su conversión en sujetos activos de deseo, éste se dirige a la satisfacción masculina**. Ellos buscan en sus parejas "compañía sexual" sobre la que se construyen ideas estereotipadas (instintos sexuales irrefrenables en los varones, preocupación por su potencial sexual y el tamaño de su pene, conversión de las mujeres en objetos sexuales…Piti es un claro ejemplo de esto) mientras ellas lo que buscan en los hombres es "compañía social". Es decir la conformación sexual en las protagonistas femeninas del Barco se basa en un "erotismo amoroso y tierno", al mismo tiempo que una actividad y agencia sexual importante en las mujeres, direccionada a la satisfacción de la sexualidad falocéntrica masculina actual, pero sin ser especialmente cuantiosa puesto que la consecuencia del cruce de la delgada línea roja es la conversión en "mujeres malas" o "calentonas".

También son importantes en relación al amor en la serie el Barco, **los ritos amorosos** que se recogen, las velas, los juegos, las complicidades, las dinámicas conjuntas, las miradas, las caricias, la música… Puesto que éstas, determinan no sólo qué o quién, sino **cómo debe amarse**, es decir **visibilizan la existencia de formas "adecuadas e inadecuadas" de hacerlo**.

3. CONCLUSIONES DE LA SERIE: EL BARCO

El Barco es una serie que pertenece al género de ficción **futurista y apocalíptica**, actualmente en parrilla y en el prime time y **cuya característica fundamental es la mezcla constante entre la acción** (resolución de dificultades en "el nuevo mundo" que normalmente llevan a fin los varones, agentes constantes y claves en esta serie) **y las relaciones interpersonales que mantiene la tripulación**, principalmente de pareja (heterosexual), pero también de amistad y compañerismo. Probablemente esta mezcla de acción y amor ha llevado al Barco a ser no sólo una de las series más vista (alto impacto en la audiencia) sino también a seguir acumulando temporadas (2012 tercera) dado el gran éxito de la misma.

La serie El Barco **a través de la "retradicionalización" se adecua a la normativa de género actual**, ya que pese a que el contexto en el que la misma tiene lugar es moderno, incluso futurista, mantiene mandatos de género muy tradicionales; tanto en relación a elementos estructurales (división sexual del trabajo, idealización de la familia tradicional o la heteronormatividad), como a elementos subjetivos (identidades de género bipolarizadas y estancas o roles asociadas a las mismas (héroe vs princesa "salvable"). **El Barco** por tanto, **no es una serie que problematice y/o cuestione o denuncie las desigualdades de género**, ni que visibilice las dificultades que las mismas o el sistema generan (conciliación, sobrecarga en los cuidados, inequidad relacional, de poder….) **mas bien todo lo contrario,** dando lugar por tanto, a una **banalización** de dichas desigualdades, a una **naturalización** de las mismas y a un **mantenimiento más o menos riguroso de éstas**.

Otra característica destacable en la serie El Barco es la referida no sólo a **la hipersexuación de sus protagonistas** tanto femeninos como masculinos presentados como objetos de obligada admiración constante (estilo lolita en ellas: camisetas prietas y pantaloncitos cortos vs torsos

desnudos y musculosos en ellos), **sino también el cumplimiento del canon de belleza actual**. En el Barco no hay cabida para las "mujeres feas y/o gordas", ya que todas las actrices son bellas, atractivas, guapas y jóvenes, con un cuerpo esbelto, delgado pero moldeado con ciertas curvas. En el caso de los varones, pese a que éstos siguen siendo al igual que ellas bellos y atractivos también, recogen modelos más variados y flexibles que éstas respecto al mandato de género asociado al canon de belleza.

La mirada que posee la serie es una mirada masculina. **Los hombres** y todo lo que a ellos se asocia, ocupa una **posición central** y de mayor valor y reconocimiento; lo que conlleva un también un mayor protagonismo de los personajes masculinos que, demuestran constantemente su **agencia y los recursos**, que éstos poseen, en las modalidades del saber, del poder, del querer y del deber; es decir son eficientes, resolutivos y consiguen lo que se proponen. Estas circunstancias, hacen que los mismos sean presentados como **personajes más variados, más complejos y con más matices**. Frente a éstos las **protagonistas femeninas** ubicadas en una **posición periférica** y por tanto "de rango inferior", están en **segundo plano**, con una **presencia, centralidad y agencia menor que la de los varones** (tienen un objetivo tratan de alcanzarlo, pero no suelen conseguirlo) y que, cuando la tienen es a través del cumplimiento de los mandatos de género. **Las mujeres** no suelen tener información, no son las que saben, tampoco tienen ayudantes que les apoyen, en definitiva, **"quieren, pero no pueden"**. Sus **personajes son mucho más simples, estereotipados y superficiales** que los masculinos, ya que son considerados una comparsa bella e idealizada más que figuras centrales en la serie; **pareciendo en muchas ocasiones "tontas"**, inseguras y dudosas. Pese a ello existen **dos ámbitos en los que las mujeres poseen agencia**, el **erótico/sexual** para el beneplácito de los varones y **el de las relaciones afectivas**, puesto que son ellas, las que alimentan, desean y sostienen dichas relaciones ("especialización amorosa de género").

La utilización de la violencia es un elemento característico no sólo **de la serie** sino también de la construcción de la masculinidad que en la misma se recoge. Los hombres utilizan la violencia de forma constante y naturalizada en su interacción social con otros varones y también con las mujeres para, colocarse como líderes del grupo, solventar conflictos o incluso como herramienta pedagógica. Incluso, en algunas ocasiones, principalmente en el caso de Ainhoa, la protagonista femenina principal, **la violencia de género contra las mujeres se ha naturalizado, justificado y diluido dentro del carácter eminentemente violento de su pareja** en la primera temporada, Gamboa, que la agrede física y psicológicamente.

Las relaciones de pareja en la serie son esenciales y se presentan **especializadas por géneros** ya que, en **las mujeres, el amor** se recoge como **espacio privilegiado para el reconocimiento y el valor femenino** al mismo tiempo que éste supone la salvación de la "muerte social": la soltería asociada indefectiblemente al miedo genérico femenino "la soledad, con mayúsculas". Frente a **los hombres** en los que las relaciones de pareja **no están tan "esencializadas"**, pese a que a través de las mismas, los varones consiguen compañeras que no sólo los sostengan emocionalmente sino que además se consagren a las actividades para el sostenimiento de la vida, mientras ellos se dedican a lo realmente importante, salvar el Barco.

El Barco recoge un modelo hegemónico de pareja heterosexual y unida por el matrimonio que se presenta no sólo como "obligatoria" sino como lo más importante en la vida de las mujeres; en la que la procreación es esencial, sobre todo en el caso de las madres a través del arquetipo idealizado de "madresposa" Lagarde (2001), y en la que los rituales y mitos amorosos están intensa y constantemente presentes (mito de la media naranja, mito del amor eterno, mito del amor todo lo puede, mito del amor incondicional…). Se suma a todo ello **la construcción de la sexualidad dentro de dichas parejas, falocéntrica, eminentemente genital** y cuya característica clave en el intercambio entre hombres y mujeres es la **retradicionalización**

puesto que la serie propone un cierto grado de agencia sexual en las mujeres y su conversión en sujetos activos de deseo, pero dirigido éste a la satisfacción masculina.

La existencia de un contexto de igualdad legal pero no real en nuestra sociedad actual, genera que sea políticamente incorrecto establecer series con patrones muy tradicionales y en las que las desigualdades de género sean claramente visibles, por lo que **para poder llevar a cabo una visión tradicional, pero no "casposa" o visiblemente desigualitaria, en la serie El Barco, se utilizan varias herramientas claves** como son **por un lado la compensación vs recuperación** puesto que las mujeres se presentan como activas, independientes, luchadoras y con criterio, pero pese a que intentan cumplir un objetivo a través de la acción y de la utilización de sus recursos, no lo consiguen. En muchas ocasiones porque el amor principalmente, pero también los varones o el miedo, las resitúan. **Por otro la ambivalencia** regida esencialmente a través del doble vínculo, es decir la solicitud en los personajes femeninos del cumplimiento de mandatos de género contradictorios e inalcanzables (ser una mujer independiente y conformar una familia tradicional – fusional). Además de **la aparición de ciertas dinámicas que fomentan las desigualdades de género de forma más visible** (todas las relaciones afectivo sexuales de la serie son heterosexuales por ejemplo). Todo ello, se hace más "digerible" a través de dos elementos esenciales como son **la naturalización de las desigualdades de género** (paternidades ausentes por ejemplo) y **la idealización de las instituciones patriarcales básicas** (familia, maternidad, identidades, estereotipos y roles de género…). Pero **también por el aprendizaje de las consecuencias negativas** (los castigos, la crítica y las sanciones), principalmente para las mujeres, **que acarrea el incumplimiento de los mandatos de género**.

El barco es una serie con un fuerte impacto en la audiencia, sobre todo joven, en el que **bajo un contexto inicialmente moderno y de empoderamiento femenino**, llevando a cabo un análisis más profundo, pormenorizado y de los denominados de segundo grado, deben destacarse dos cosas. Por un lado que **las mujeres quedan atadas de pies y manos, ante la retradicionalización intensa y perversa de un mundo de género** que las obliga a ser independientes al mismo tiempo que sumisas, atractivas y bellas, agentes que no alcanzan sus objetivos pero pese a ello no deben frustrarse, obedientes y cumplidoras, sancionadas cuando rompen los patrones de género, castigadas por comportarse en desacuerdo con la normativa social… Y por otro, que **los varones, con vestiduras más modernas, recuerdan a los galanes del cine en blanco y negro**, fuertes, aguerridos, hieráticos, inexpresivos y con uso de la violencia en sus relaciones interpersonales, necesariamente cuestionable. Resultando preocupante por ambas cosas, el aprendizaje consciente e inconsciente derivado de esta serie, la socialización, el modelaje y la identificación individual, colectiva que la misma promueve y que está basada en este formato avieso, puesto que tras una primera imagen resultado del contexto social existente en la actualidad, surge una segunda fotografía, mascarada que, recrea con ropajes nuevos, más vistosos y coloridos, dinámicas, poderes y saberes y relaciones entre hombres y mujeres, más propios de etapas históricas, entendemos, ya superadas. Y que es desgraciadamente, la que hoy está educando, a través de sus referentes, a nuestra población adolescente y joven.

LOS MISTERIOS DE LAURA

1. PRESENTACIÓN DE LA SERIE: LOS MISTERIOS DE LAURA

Los misterios de Laura es una serie de ficción de televisión española producida por Ida y Vuelta filial de la productora Boomerang Tv para la cadena nacional (RTVE), cuyo título inicial era Madres y detectives. De esta serie se han emitido 19 capítulos, correspondientes los seis primeros a la primera temporada emitida a partir del 27 de Julio de 2009 y los trece restantes a la segunda temporada emitida a partir de abril de 2011. Debido al éxito conseguido con estas dos temporadas ya se ha grabado y está pendiente de emitirse una tercera posiblemente en 2013, aunque actualmente no se encuentra en parrilla, ni está prevista su emisión.

Esta serie pertenece al género de misterio, con un toque característico de humor. Narra las aventuras de una inspectora que atiende más a su intuición que al rigor del método científico para la resolución de los casos de misterio.

Tiene un formato cerrado ya que cada capítulo es autoconclusivo, la trama de misterio es diferente en cada episodio. Pero en lo que si se mantiene abierta y sigue una evolución es en la trama personal que desarrollan los personajes protagonistas en el espacio de la Comisaría y la trama de la vida personal de la protagonista.

1.1. FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

País:	España
Dirección:	Pau Freixas, Juancho Calvo, Salva Calvo e Inma Torrente.
Guión:	Carlos Villa y Javier Holgado
Producción:	Maite Pisonero (TVE) Mª Ángeles Caballero
Fotografía:	Juan Elizalde Cancela
Música:	Federico Jusid – Metronome
Reparto:	María Pujalte, Beatriz Carvajal, Oriol Tarrason, Fernando Guillén Cuervo, Laura Pamplona, César Camino, Juan y Raúl del Pozo.
Duración de los capítulos:	Alrededor de 60 minutos
Idioma:	Castellano
Género:	Misterio (serie de asesinatos, casos policiales para resolver, intriga)
Web oficial:	http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-misterios-de-laura/

La serie fue estrenada el lunes 27 de Julio de 2009 con destacadas audiencias llegando a ser líder de la noche y aventajando en casi dos puntos a CSI en su primer episodio. La serie cerró su primera temporada con un 16% de share y una media de dos millones de audiencia lo que supuso la puesta en marcha de la segunda temporada y se ha confirmado una tercera que se estrenará en 2013.

Esta serie ha sido nominada en varias ocasiones a lo largo de su emisión, estas las nominaciones han sido dirigidas principalmente a la actriz protagonista, que fue premiada en el año 2011 con el Pedigree de Honor en el Festival de Cannes.

Tabla 1. Situación de la serie dentro de los rankings según años

Año	Premio	Categoría	Personas	Premios
2008 - 2009	CineyMás de Tv	Mejor serie española nueva		Nominada
	CineyMás de Tv	Mejor actriz española	María Pujalte	Nominada
2009	I Premios del Público TV 2009	Público	María Pujalte	Mención Especial
	Premios Zapping 2009	Mejor actriz	María Pujalte	Nominada
2011	Premios Pizquita Series 2011	Mejor pareja en la ficción en serie nacional	María Pujalte y Oriol Tarrasón	Nominada
	Pedigree de Honor Festival de Cans	Pedigree de Honor	María Pujalte	Premiada

Fuente: Datos obtenidos en la pág. web Wikipedia.org

1.2. CONTEXTO ESPACIO–TEMPORAL EN EL QUE SE DESARROLLA

La serie se desarrolla en Madrid en la actualidad. Cada episodio muestra un escenario diferente de acción donde se desarrollará la trama del asesinato, además hay escenarios comunes que son lugares centrales –como la comisaría, la casa de Laura fundamentalmente en la segunda temporada y el bar de la vecina en la primera temporada. Ambos representan espacios diferenciados, de trabajo y de descanso, donde se gestan las relaciones laborales y familiares. En esta serie el espacio laboral es el escenario principal donde se dará lugar al surgimiento de relaciones muy cercanas entre los protagonistas. El ámbito productivo va a ser lo única faceta que veamos que de algunos de los protagonistas excepto de la ex pareja de Laura y Jacobo y sus hijos.

1.3. ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LA SERIE

1.3.1. SINOPSIS

En la **primera temporada** se desarrolla principalmente como es la situación personal y familiar de la protagonista. Laura y Jacobo están separados, en proceso de establecer su situación de manera legal en trámites de divorcio, y además son padres de unos gemelos que no descansan ni un momento de hacer travesuras. La pareja ya no convive junta, y a pesar de estar tramitando la separación definitiva es demostrado el interés del ex-marido por retomar la relación con Laura y vivir todos juntos como una familia. Laura por su parte, se mantiene asertiva con la decisión de la separación y estudia de cerca los movimientos de Jacobo para la reconciliación hasta que se entera que éste ha tenido un lío con una compañera de trabajo.

Laura y Jacobo trabajan juntos, ambos son policías, y en los primeros capítulos acaban de darle el puesto de Jefe de la comisaría a Jacobo por lo tanto su relación profesional va a estar implicada por su relación personal.

La jornada diaria de Laura se prolonga desde que lleva a los niños al colegio, acude a la comisaría, y vuelve al hogar a altas horas, se aprecia que el espacio de ocio de Laura y sus relaciones sociales son más bien escasas. Las desarrolla principal y únicamente con una vecina con la que tiene una relación muy cercana, y se juntan casi siempre en el bar propiedad de otra vecina del edificio. En el cual suelen tomar algo en distintos momentos del día. Si no se la ve también sola en casa a última hora de la tarde momentos antes de acostarse apurando un vino. Se reproduce una imagen de mujer con pocas redes sociales dedicada únicamente al trabajo y a la familia, aunque tampoco dispone de mucho tiempo de ocio parece que no ocupa su tiempo en divertirse. Y una de sus aficiones favoritas de la protagonista que aparecerá en varios capítulos es la mayor seguidor de la telenovela "Desesperada".

Con sus compañeros de trabajo, Laura mantiene una relación más cercana y estrecha sobre todo con Martín, su fiel compañero de trabajo. Laura ocupa una posición de liderazgo y Martín es el secundario a su sombra. Esta relación es tan cercana que a menudo visita el hogar de Laura en fuera de la laboral y es frecuente verle compartir la mesa en la comida o en la cena con los gemelos. Llega a ser incluso uno más de la familia, al que los niños llaman "tío Martín".

Con el resto de compañeros, la relación no será tan cercana en el caso de Lidia la relación es bastante distante debido al carácter de ésta que únicamente se lleva bien con Jacobo. Lidia es mujer fría y déspota con todos sus compañeros pero especialmente con Laura a quien no ve como una profesional, más bien sino una "aficionada a las novelas de misterio". La protagonista mantiene una actitud de ternura con sus compañeros, sobre todo con el más joven del equipo.

En los capítulos de la **segunda temporada** que constituye la muestra que se va a analizar, los cambios más destacados son la incorporación de la madre de Laura, Maribel al hogar de la protagonista. Y la desaparición de otras protagonistas del vecindario como Maite y Victoria. Maribel tiene un papel relevante en la vida personal Laura como figura materna ambivalente.

Es la protagonista principal del primer capítulo de esta temporada con el intento de boda frustrado con Miguel, incluso protagoniza en otro capítulo como el sujeto que accione la denuncia de un caso policial.
La relación de Laura y Jacobo vivirán momentos de gran tensión entre ellos ya que Jacobo no está conforme a tener una presencia reducida en la vida de sus hijos, e interpondrá una demanda de custodia compartida. Tendrá destacado protagonismo Ismael como nueva pareja de Laura, también policía aunque su relación será efímera debido principalmente a la sombra de Jacobo y su instinto de protección sobre Laura.

En el entorno laboral habrá cambios en las jefaturas que afectarán a Jacobo al que le propondrán un ascenso, aunque finalmente todo volverá a la situación inicial. Una interesante trama personal será la que se inicia entre la inspectora Lidia y el agente cuevas, dos personas de caracteres muy ambivalentes que protagonizan una relación asimétrica. Mientras ella es fría y déspota con sus subordinados, sobre todo con éste, el agente Cuevas es la persona más bondadosa y complaciente que hay. Lidia empieza a darse cuenta de la actitud demostrativa de Cuevas a partir de la visibilización de todos los detalles que él hace para ella. Lo que genera que ella se muestra más vulnerable y humana viendo esta ambivalencia de actitudes y empieza a producirse un acercamiento entre ellos, ella no desea que el resto de la comisaría se entere y

se rompa su coraza de mujer fuerte, y seguirá menospreciando al agente en público aunque entre ellos en privado siga esa relación.

1.3.2. TEMAS PRINCIPALES

En esta serie los espacios protagonistas son tres, el escenario del crimen o asesinato, la comisaría y el hogar de Laura. Por tanto los temas principales van a estar relacionados con estos tres ambientes. Principales temas: relaciones familiares, las relaciones afectivas y temática laboral.

Reflejo de la vida de la protagonista se observa las dificultades que encuentra para **conciliar la vida laboral y familiar,** y las dificultades añadidas si es la única responsable de los cuidados y crianza de las criaturas. Las principales redes de apoyo son su vecina y posteriormente su madre que llega a instalarse en casa para ayudarle en estas tareas. Reflejando de esta manera la responsabilidad y asunción principal por parte de las mujeres de las tareas de cuidados y crianza.

El tema de la **maternidad y la paternidad**, Jacobo y Laura son la única pareja protagonista que tiene hijos, el resto del personal de la oficina son personas solteras. Condicionante para que se desarrollen diversas tramas de relaciones de pareja. La pareja mantendrá una fuerte discusión sobre el acuerdo con el régimen de visitas otorgado por el Juez y presentará una demanda para solicitar la custodia. Laura como responsable principal de los gemelos hace de superwoman para llegar a todo.

El tema de **las relaciones personales y de amor** destaca en esta serie, por un lado la rivalidad manifiesta inter géneros sobretodo entre mujeres, la complicidad y cooperación en las relaciones intra géneros.

Respecto a las relaciones sentimentales, en esta serie darán mucho juego, además de las protagonizadas por la pareja principal actualmente separada, entre los personajes de comisaría surgirán relaciones más estrechas. Los triángulos amorosos protagonizan en esta serie entre los protagonistas principales.

Por otra parte Martín, es un tipo con gran atractivo físico, que desarrolla el estereotipo del ligón, sus encuentros con mujeres son constantes en toda la serie.

1.3.3 APROXIMACIÓN A LOS PERSONAJES CON PERSPECTIVA DE GÉNERO

LAURA LEBREL (MARÍA PUJALTE):

Mujer de treinta y nueve años, inspectora de carácter muy particular que acaba siempre resolviendo los casos que se le presentan.
Responsable principal del cuidado y crianza de su prole, cuenta con los apoyos de Maite la amiga vecina y posteriormente de su madre. Mientras Jacobo tiene una responsabilidad mucho menor en este cuidado.
Personalidad: sencilla, graciosa, lista, perspicaz, generosa, con gran intuición, inspira y emite ternura.
Laura presenta un papel está muy estereotipado, por un lado está cargado de ironía e ingenuidad que ocultan a una mujer inteligente, además vivencia situaciones que rozan el ridículo, completando así el toque de humor y mostrando a una mujer más vulnerable, pero en

realidad muestra a una mujer interiormente fuerte que no le importa lo que piensen los demás de ella, incluso su madre. Indemne a los comentarios despectivos de su madre, parece nunca logrará la aprobación de ésta.
La apariencia física es sencilla, menos arreglada que sus colegas de profesión que visten con trajes elegantes o con Lidia que tiene una apariencia perfecta.

MARTÍN MARESCA (ORIOL TARRASÓN):

Es el inspector compañero fiel y leal de Laura en las tareas policiales un hombre atractivo y seductor a la sombra de Laura en la resolución de los casos policiales. Martín está en torno a la cuarentena, como su compañera, de complexión atlética, simpático muy sonriente, goza de gran atractivo.
Destaca además por su papel estereotipado de ligón, de hombre atractivo que no desaprovecha ocasión, es una constante repetida en todos los capítulos, y que le verá implicado en situaciones complicadas, (lía con la mujer del jefe, involucrado en un caso por sospechoso). Sus líos no llegan a nada más.
Personalidad es un hombre secundario al protagonismo de Laura, impulsivo y no negocia las normas.

JACOBO SALGADO (FERNANDO GUILLÉN CUERVO):

Ex–marido de Laura, de edad un poco mayor que Laura pasada la cuarentena ocupa el cargo de Inspector Jefe en la comisaría. Poca presencia y responsabilidad en los cuidados y crianza de los gemelos, debido a los horarios interminables de su puesto de Jefe.
Personalidad: honesto, sencillo, manifiesta vulnerabilidad y orgullo en la resolución y dedicación a los casos por parte de Laura, con quien ejerce de protector y cómplice.
Asertivo en su intención de volver con Laura retrasa la firma de los papeles del divorcio e incluso en una ocasión con la llegada de Maribel la cual no está informada de la separación de la pareja, fingirán una situación normalizada. Aprovechando esta situación para Jacobo vuelva a instalarse en casa. Desarrolla un amplio sentimiento de celos, rivalidad hacia pareja de Laura Ismael, en todo momento tendrá una actitud de protección hacia ella, y a veces hacia Martín.
Tiene toda la complicidad y el afecto de la Maribel la madre de Laura, orgullosa de que su hija se haya casado con un policía.

LIDIA MARTÍNEZ (LAURA PAMPLONA):

Mujer atractiva de complexión atlética de edad similar al resto de personajes ocupa el cargo de inspectora.
Personalidad: Aparenta una personalidad rígida, rectitud, meticulosidad, incluso la rigidez reflejada también en su manera de vestir siempre cerrada, cabello recogido, cara despejada.
Papel: Controladora con sus colegas de trabajo, técnica y meticulosa en sus técnicas, manifiesta una actitud fría, distante y por encima de ellos sobre todo de Laura a quien trata de menospreciar en todo momento por su escaso rigor científico para desarrollar sus casos, manifiesta una rivalidad evidente. Más cercana a la forma de trabajo y de organización de Jacobo. Hacia cuevas el inspector de primer año también demuestra un gran desprecio aprovechará de su ingenuidad para conseguir.
Su secreto será puesto en conocimiento al final de esta temporada, tiene doble identidad para que no le encuentre su marido del que salió huyendo.

MARIBEL (BEATRIZ CARVAJAL):

Viuda mayor de sesenta años, que representa a la mujer tradicional de familia.

Personalidad: controladora con la vida de Laura, impulsiva, simpática hacía el resto de personajes, imprime ternura. Entrometida en el control de todo, de la casa de Laura, de sus relaciones, tanto con Ismael como con Jacobo.
Maribel se instala en la casa de Laura con la intención de ayudarla con los hijos y la casa, pero termina también controlando la organización de sus tareas como madre y como investigadora.
Demuestra poca empatía hacia Laura, a través de comentarios despectivos, generalmente hacia su aspecto. Pero a través de esa fachada de madre controlada y entrometida en su vida, aparece un personaje más vulnerable que pretende abandonar su soledad instalándose en casa de Laura y que intenta que tenga una vida sentimental estable. Orgullosa de su hija, pero únicamente lo manifiesta en privado con ella, intenta facilitar la vida de Laura y conseguir su aprobación. Manifiesta una relación ambigua y ambivalente por un lado de protección cuando no quiere que Jacobo se lleve a sus hijos, pero por otro de rechazo, con la emisión contante de comentarios despectivos hacia sus tareas pero realizados de una manera tacita, es decir, en el fondo intenta mostrar ternura.

2. ANÁLISIS DE LA SERIE: LOS MISTERIOS DE LAURA

2.1. REPRESENTACIÓN Y CARACTERÍSTICAS DE GÉNERO: FOTO DESCRIPTIVA DE LA SERIE

2.1.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LAS/OS PROTAGONISTAS

En la serie *Los misterios de Laura* destaca **el protagonismo central y principal de las mujeres. Laura,** inspectora de policía, es la protagonista principal como sujeto agente en la resolución de los casos de misterio y asesinato que se desarrollan en la misma, demostrando su capacidad y liderazgo.

El protagonismo principal, que corre a cargo de la inspectora Laura Lebrel, su ex pareja Jacobo, los inspectores policiales: Martín, Lidia y Cuevas; la madre de Laura, Maribel, y sus hijos gemelos, **muestra un predominio de las figuras masculinas,** 66%, frente al 33% de las femeninas. La presencia numérica masculina es visiblemente mayoritaria también en los **personajes secundarios.** Aunque en lo relativo al protagonismo está compensado entre ambos sexos.

En cuanto a la **trama de esta serie,** cabe destacar que de los doce capítulos de misterio que se abordan, sólo en tres de ellos, la asesina es una mujer. Y los temas que se trataran en las correspondientes tramas estarán relacionados con estereotipos tradicionalmente femeninos como la belleza y las operaciones de estética. Reproducido también el caso de "la viuda negra", es decir, una mujer joven y atractiva que busca relacionarse con hombres mayores y con dinero, con la finalidad de apropiarse de su riqueza, y luego hacerles desaparecer. Y en el último capítulo se trata el caso protagonizado por la hija de un inspector de policía fallecido en la cual asesina a varias personas por un afán de venganza en nombre de su padre. Mostrando un **comportamiento rupturista con el modelo de asesina y con la forma de asesinato**, ya que acaba provocando una gran tragedia con un número elevado de victimas.

En relación a otras variables de análisis como la **edad**, la media de los protagonistas principales se sitúa en el grupo de edad que oscila entorno a los cuarenta años, si bien el agente Cuevas puede ser algo más joven que sus compañeros inspectores Laura, Martín, Lidia o Jacobo. Esta media está directamente relacionada con el grupo de edad del público más fiel seguidor de la serie.

El protagonismo de **los grupos de personas mayores e infancia** es reducido pero destacable en comparación con el resto de series analizadas. La única protagonista principal mayor de edad es Maribel, la madre de Laura. Entre los personajes secundarios la aparición de personas mayores se limita a Miguel, novio de Maribel, Eduardo el tío de Laura, y Sergio y Alejandro, los dos empresarios mayores maridos de Ágata, la viuda negra.
La **infancia** está representada con los hijos de la ex pareja protagonista, Laura y Jacobo, que son chicos gemelos de cinco años, y tienen una presencia reducida y siempre limitada al espacio del hogar. No es casualidad que sean chicos. De esta manera reproducen el estereotipo masculino socialmente aceptado en la realización continua de travesuras. Siendo las más destacadas las desarrolladas en el colegio por lo cual sus progenitores tendrán que cambiarles en más de una ocasión de centro escolar.
La presencia de otros grupos de población más diversos, únicamente se visibiliza a través del tío de Laura que presenta diversidad funcional.

Respecto a la **orientación sexual,** en esta serie, es marcadamente **heterosexual a la vez que heteronormativa.** Únicamente en dos capítulos, de los doce que componen la temporada analizada, podemos ver una orientación distinta, en este caso la homosexual, en dos personajes secundarios, un hombre gay y una mujer lesbiana. De los personajes protagonistas ninguno presenta una orientación divergente a la socialmente establecida, lo mismo que en el resto de personajes colaterales que aparecen en las diversos episodios. Esto manifiesta que nos encontramos ante una serie de carácter tradicional, pero es destacable que se rescate esta visibilidad homosexual.

Respecto a la **apariencia física**, Laura presenta un aspecto personalizado y diferenciado, en contraste con el elenco de personajes principales que mantienen una apariencia física más acorde al canon estético deseable. Laura se muestra como una persona indiferente a las modas y al buen vestir, para ella la apariencia es algo secundario. Ella viste a menudo de manera clásica con faldas largas y camisas de cuello cerrado en tonos neutros nada llamativos, color pastel, rosados o marrones. Y como marca de originalidad, Laura va siempre con una gabardina beige simbología de detectives de gran renombre como el inspector Colombo o Jessica Flecher que, completando su apariencia personalizada, le da un toque extravagante.
Tanto sus compañeros y compañera de la comisaría van ataviados con trajes modernos y elegantes, realzando más aún su atractivo, debido a su ocupación y categoría profesional, como ocurre con Jacobo, Martín y Lidia. Estos protagonistas tienen en común que son jóvenes, esbeltos, de cuerpo bien formado y atlético. Diferenciando de ellos al agente Cuevas, agente de primer año, quien además de ser el más bajito de estatura, suele tener un aspecto más informal: es el único que viste con vaqueros, en relación a su puesto de principiante que no le exige tanto corporativismo con la vestimenta. Maribel, como señora mayor, viste de manera arreglada cuidando su aspecto físico.
El interés y la finalidad de realzar el atractivo físico a través de los cuerpos y la apariencia estética en las series, está relacionada con la reproducción de una sociedad ideal e irreal y con la intención de agradar al público presentando cánones de belleza que se imponen tanto a hombres como a mujeres. Pero las consecuencias para aquellas personas que no los mantienen, como en el caso de esta serie en el personaje Laura Lebrel, son muy negativas. Las referencias alusivas a la estética mediante el mantenimiento de dietas, cuidado del cuerpo, y del vestuario, le son reiteradas a Laura a través de comentarios despectivos provenientes

desde su entorno más cercano, de familiares como su madre o sus primas, y otros personajes colaterales.
Frente a esto, es destacable que Laura como personaje principal se comporte de manera indiferente y asertiva, resaltando que la belleza no es un rasgo de su identidad de género, como personaje femenino frente al resto de las protagonistas. A través de su indiferencia a los cánones de belleza socialmente dominantes consigue identificarse con aquella parte del público de la serie que también los cuestiona.

Los personajes que aparecen en esta serie están asociados a un **nivel económico medio - alto**. Muestra de ello es el coche de alta gama de Martín, el piso amplio y céntrico donde reside Laura con sus gemelos, así como las casas y chalets de varios protagonistas en urbanizaciones de alta clase. A pesar de ello, **se resaltan en la trama las dificultades de la ex pareja para llegar a fin de mes** a causa de la hipoteca, el colegio de los niños, la letra del coche, etc.
El humor y la ironía caracterizan esta serie. Hay episodios en los que el peso del humor es más destacable, como en el capítulo de la boda de Maribel, la madre de Laura, que atraviesa todo el capítulo. Y más ocasional, mediante golpes de humor en el resto de los capítulos analizados para el estudio. El humor se introduce con la intención de suavizar situaciones tensas como enfrentamientos, rebajar la intensidad de ciertos comentarios, o incluso, se vuelven más cómicas situaciones que se pueden percibir como muy ridículas.

En el **lenguaje** utilizado en esta serie, por la mayoría del personal de la comisaría incluso la propia Laura, domina el genérico masculino, que es sexista y no inclusivo. Jacobo, jefe de la misma, también se refiere en masculino a todo el equipo.

> **Laura**: *Menos mal que alguno tiene la cabeza en su sitio.*
> **Laura**: *Ana, lo que me ha enseñado este trabajo, es que las pruebas acaban por aparecer si uno sabe buscarlas….y puede que un lebrel no sepa hacer muchas cosas….pero sabe como buscar.*
>
> (2ª Temporada, capítulo 7)

El lenguaje, en general, está muy cuidado y no hay ni expresiones groseras, ni otro tipo de palabras malsonantes.

Otra clase de **lenguaje** que destaca, es el **corporal**. En el caso de Lidia la rigidez de su carácter se proyecta en su apariencia, tanto en su vestuario como en su rostro serio, inexpresivo, con ausencia de sentimiento. Mientras que Laura destaca por su **expresividad gestual e ironía**. Jacobo, por otro lado, reproduce un **lenguaje corporal más agresivo y agitado**, como se puede ver en un enfrentamiento con Aurora en actitud de enfado, donde mostrando el poder que le otorga el puesto, de manera enérgica, llega incluso a abalanzarse sobre la mesa.

En *Los misterios de Laura,* además de las y los protagonistas principales aparecen en cada episodio personajes de carácter secundario o colateral que serán distintos en cada uno de ellos, son lo que denominamos ***personajes episódicos***. Se han analizado con más detalle aquellos que participan en los capítulos elegidos para la muestra. Son, primeramente, las primas de Laura, Ana y Paula, y sus primos, Felipe y Pedro. Seguidamente, el mago que se disfraza bajo una doble identidad, Mario el Magnifico – Tomas Prior, y su ayudante Olivia. Y finalmente Ágata, "la viuda negra", y sus respectivos maridos Sergio y Alejandro Echarriz.

Esta serie, en la que el **protagonismo principal se adjudica a un ámbito laboral** como es la comisaría de policía, y las relaciones que se desarrollan entre sus protagonistas son fundamentalmente de carácter laboral, indica que esta es una ***serie profesional*** como se alude en el marco teórico de este estudio. De los personajes protagonistas únicamente se va a

desarrollar su faceta profesional, excepto en el caso de Laura y Jacobo que muestran su faceta personal a través de su relación de ex pareja.

2.1.2. ESPACIOS DE DESARROLLO DE LAS/OS PERSONAJES

En *los misterios de Laura* hay tres espacios principales: La **comisaría de policía**, el **hogar** de la protagonista principal y el **escenario donde se desarrolla la trama de misterio y asesinato**. En todos ellos **se observa la asignación de espacios a cada género**.

El **espacio productivo** de la comisaría nos acerca a un entorno neutral debido a la participación equilibrada de sus protagonistas principales. Como la forma y método de trabajo habitual se realiza por parejas mixtas de la siguiente manera: Laura y Martín como la pareja más veterana, mientras Cuevas agente de primer año asiste a la inspectora Lidia, esta interacción facilita las buenas relaciones entre ellos y la complicidad. Este espacio también es **representativo de la desigualdad sexual**. Lugares como el despacho de Jacobo reproduce un espacio masculino de decisión y poder, donde principalmente interactúan Jacobo como jefe de la misma y Félix como Comisario Principal. La ausencia femenina es notable en los momentos más determinantes y en la toma de decisiones, y en este espacio predominan actitudes masculinas de autoridad, prepotencia y no diálogo.

En **el análisis de tiempos** elaborado de los capítulos seleccionados, se observa cómo el escenario del hogar es el que menos protagoniza en esta serie, confirmando que se trata de una *serie profesional,* donde tanto el trabajo como las relaciones que se gestan en este ámbito son los aspectos más relevantes de las vidas de estos personajes.

En **el espacio del hogar**, el protagonismo principal lo tienen: Maribel, como apoyo y ayuda, en la realización de las tareas de cuidados y crianza de los gemelos, éstos y Laura. Aunque, ésta es responsable principal de su cuidado, su presencia a veces es reducida, ya que Laura compagina vida laboral y familiar, y sus jornadas laborales suelen ser prolongadas. El más ausente en este espacio suele ser Jacobo.
Llama la atención la ausencia en toda la serie del domicilio de Jacobo, ya que éste debido a su situación de separación de la madre de las criaturas habita fuera del hogar principal. Esto enfatiza el mayor protagonismo del hogar de Laura como **espacio principal de cuidados y reunión de los progenitores, y a ella como responsable principal de la realización de los mismos**.
El hogar también es considerado en menor medida **un lugar de ocio y de reunión familiar**, y demostrativo de la **interrelación de ambos espacios y jornadas –laboral y personal**. Cuando se prolonga la jornada laboral es frecuente ver a Martín en casa de Laura en el horario de la cena o comida, mientras siguen trabajando en el caso que están llevando. Se observa además que, Laura se dedica a la realización de tareas de abastecimiento, como la realización de la compra, y de cuidados, como el acompañamiento a Maribel, su madre, a visitas médicas en horario de trabajo y acompañada de su compañero Martin.

Los escenarios donde se desarrolla la trama de asesinato y misterio están dominados por el perfil masculino. Los más destacados por ello son: un convento de monjes, el ámbito de los deportes de riesgo, incluso un escenario tan neutro como un Juzgado reproduce un espacio masculinizado donde el personal que lo asiste tanto juez como personal de seguridad y policías son también figuras masculinas.

La segregación espacial por géneros se percibe también en los capítulos seleccionados. **Existen espacios masculinizados** como la cuadra de caballos del primo de Laura –Felipe, la sala

de espectáculos de magia, el despacho del profesional de la abogacía, y la notaria, son espacios masculinizados. **Y espacios femeninos o feminizados** como la tienda de novias de Ana –prima de Laura. Además puede verse a un gran de mujeres "desocupadas" en aquellas casas (empresarios) con altos ingresos económicos, y en las que ellas tampoco realizan tareas domésticas y de cuidados puesto que las realizan empleadas del hogar.

En esta serie no se reproducen espacios dedicados al ocio o a la reunión con amistades, lo que indica que las relaciones que se reproducen entre estos personajes únicamente son laborales. Ni nos permite observar el desarrollo de estas relaciones inter géneros e intra géneros en otros espacios.

2.1.3. RELACIONES ENTRE LAS/OS PERSONAJES

Las **relaciones que se desarrollan entre los protagonistas de esta serie se construyen y se limitan al espacio productivo.** Estas relaciones son diversas, por un lado**,** las **relaciones intra géneros, entre los mismos sexos, son conflictivas, tanto entre hombres como entre mujeres.** Destaca, y se analizará con más detalle, la rivalidad que se desarrolla entre mujeres consecuencia de la competitividad profesional, la envidia y de la auto exigencia y exigencia entre personas del mismo sexo. Por su lado, las **relaciones inter géneros, entre hombres y mujeres, son las que mejor funcionan** porque se desarrollan a través de la cooperación y se basan en la confianza.

Destaca que tanto entre hombres como entre mujeres **no haya redes de apoyo o cuidado**, y esto refuerza el carácter individual e individualista de las personas, propio de la modernidad.

Lo que se va a observar, por el lado femenino, es que ninguna relación de las que establece Laura con las mujeres va a ser ni cordial ni cercana. Ni siquiera lo consigue, con las más familiares, como su madre o sus primas, protagonistas en el capítulo de la boda de Maribel, ni con sus compañeras de la comisaría.

Lidia, su única compañera inspectora, mantiene con ella una rivalidad laboral que traspasa al plano personal. Dicha rivalidad está fundamentada en que Lidia se encuentra a la sombra de la inspectora, ya que el trabajo de ella pasa desapercibo en comparación con el liderazgo de Laura en la resolución de los casos. Este malestar se proyecta a través de sus comentarios despectivos que afectan también al aspecto personal de Laura, como *"Me encanta tu vestido. ¿Luego tenías verbena?"* En el plano personal, Laura mantiene con ella una relación distante, además de la hostilidad laboral que existe entre ellas, a esto se añade que, Lidia protagonizó la infidelidad que supuso la ruptura entre Laura y Jacobo.

Aurora, la inspectora jefa sustituta temporal de Jacobo, en cuanto se hace con el puesto con la intención de la consecución de sus intereses personales, también le demuestra rivalidad a Laura por su protagonismo y liderazgo. Lo hace mediante manifestaciones de poder agresivas, y centralizadas en su figura. Laura, en cambio, interactúa de manera colaboradora con sus compañeras renuncia a entrar en competición con ellas. Ofrece cooperación en todo momento y responde, ante las provocaciones, utilizando tanto el arma de la indiferencia como el de la ironía, y sale airosa de las mismas.

> **Laura**: *Yo no quería desacreditarte, no sabía que era periodista*
> **Aurora**: *Tu no querías, no sabías, pero al final siempre haces y dices, sabes porque no te saco ahora mismo del caso? Porque ya no hay caso en cuanto confiese cierro el caso, y no quiero oír hablar más del tema*
>
> (2ª Temporada, capítulo 14)

En su faceta más personal, la relación de Laura con su madre es ambivalente. Laura se siente culpable y responsable de la decepción que le causó a Maribel su elección profesional como policía. Con el matrimonio con Jacobo consiguió aliviarle el disgusto, y ahora que la pareja se ha separado anticipa la angustia que va a generar en Maribel, por no conseguir ser el modelo de hija que su madre hubiera deseado. Laura como estrategia, evitará que su madre se entere de que se ha divorciado de Jacobo, su yerno favorito.

En el capítulo de la boda de Maribel, donde se da el reencuentro de madre-hija y pareja, las muestras despectivas maternas hacia Laura son constantes. Maribel es una madre entrometida y acosadora, que quiere tomar el control de la vida de su hija. Aunque al final del capítulo haya una muestra de reencuentro entre ellas, ésta no compensa la minusvaloración continua y reiterada a la que le somete.

> **Maribel**: *Parece mentira que haya tenido que invitarme Jacobo, hija, ya podría haber salido de ti ¿no? […] Mañana espero, que no se te vuelva a ocurrir ponerte ese vestidito.*
> (2ª Temporada, capítulo 7)

En general, esta **relación materno – filial es asimétrica**, Maribel da muestras de desprecio hacia Laura mientras ésta intenta buscar su aprobación. Paulatinamente, la relación irá acomodándose a la idiosincrasia de cada una, consiguiendo una relación de aceptación mutua y de apoyo puntual. Esta relación que produce resentimiento y resignación en Laura, ella trata de sobrellevarla como puede, mostrando indiferencia, no afectándose por sus comentarios, respondiendo en muy pocas ocasiones a las provocaciones de su madre, haciéndolo siempre sin perder las formas, y cuando es necesario marcándole limites.

> **Laura:** *Mamá, sé cuando haces la comedia, por favor ahórratelo. Y sí, puedes venir a casa hasta que encuentres algo…*
> (2ª Temporada, capítulo 7)

La hermana de Laura, Verónica está ausente en la serie y no aparecerá, de manera física, hasta el capitulo final. Aunque su presencia ausente es a menudo recordada por Maribel, que realiza comentarios a Laura alusivos a su hermana, de manera reiterada, con la finalidad de sumarse a los comentarios despectivos de minusvaloración hacia ella.

> **Maribel:** *Si por lo menos estuviera aquí tu hermana Verónica. […] Ya podías fijarte un poquito más en tu hermana.*
> (2ª Temporada, Capítulo 7)

Además de estas relaciones, también se establecen relaciones de **cordialidad** o **solidaridad** entre la inspectora Lebrel y algunas acusadas. Aunque éstas son minoritarias; siendo mayoritaria la actitud ofensiva de las mujeres.

Entre los hombres, las relaciones que se desarrollan también son de rivalidad, pero más contenida, que se puede calificar como **camaradería con roces**. No se llegan a producir enfrentamientos tan fuertes como los vistos entre mujeres, **ni tampoco se generan redes de solidaridad entre ellos**. Podemos calificar estas relaciones como más superficiales. Únicamente se van a ver momentos de sinceridad y colaboración entre Jacobo y Félix. Félix, es la única persona que habla abiertamente con Jacobo sobre su relación con Laura. En este caso se identifica un vínculo de amistad más verdadera, cercana y sincera que difiere del resto de relaciones entre los personajes masculinos. Félix confiará únicamente a Jacobo sus dudas sobre la paternidad del hijo que espera de su mujer.

> **Félix**: *Jacobo yo sé que la quieres, pero en comisaría no es tu ex mujer sino tu subordinada. Compórtate como un jefe de verdad sino, no vas a durar mucho tiempo en esa silla.*
> (2ª Temporada, capítulo 11)

Jacobo no desarrolla una relación de cercanía con sus compañeros, debido, principalmente, a la distancia de su puesto de jefe. Además, se le presentan otras dificultades, como los celos no profesionales de la relación de Martín y Laura. Jacobo, que muestra deseos de una reconciliación con Laura ve en su subordinado a un posible competidor.
Esto se hace evidente en el capítulo de la boda de Maribel, cuando Jacobo, instalado en casa de Laura ve aparecer a su compañero.

> **Jacobo**: *Bueno…ya estamos todos… […] Hombre Martín que raro verte por aquí.*
> (2ª Temporada, capítulo 7)

También se observa, en el capítulo de la viuda negra, cuando Jacobo debe detener a Martín, por ser implicado de manera injusta. Además, con el añadido para Jacobo, de no decepcionar a Laura pues su relación con Martín es muy estrecha. En esta ocasión se entremezclan los **sentimientos de amistad y compañerismo** cuando le dice: **"***Martín Maresca, amigo, quedas detenido por el asesinato de Alejandro Echarriz*" **Prevalecerá el valor de la amistad por encima de todo** aunque ésta no sea muy intima ni cercana.
La relación entre otros miembros de la comisaría como el inspector Maresca y el agente Cuevas, es bastante cordial y correcta, y limitada al espacio laboral. Entre ambos se desarrollan situaciones de complicidad y amistosas, mostrando la ambivalencia de caracteres. Martín no dejará pasar la ocasión de imponerse ante Cuevas ya que éste es una persona más vulnerable y aparentemente de menor carácter.

> **Cuevas:** *Martín quería preguntarte una cosilla, es un tema delicado...ya sabes…* (le choca con el puño) *es sobre una amiga.*
> **Martín:** *¡Ah! y tu quieres ser su mejor amigo… pues está claro, ¡tío! Tírate a la piscina, te llevas un bofetón… Cuevas tontorrón sino ¿cómo te vas a comer el turrón?*
> (2ª Temporada, capítulo 14)

Entre los hombres, la **relación en la que se generará más rivalidad debido a la competencia por el amor de una mujer,** será entre Jacobo e Ismael, pareja efímera de Laura. En esta relación se desarrollarán los celos, incluso la agresividad. A Jacobo le va a costar aceptar que Laura ha superado la ruptura de su relación.

En las **relaciones inter géneros, hay diversidad y heterogeneidad**. S**on más igualitarias, simétricas e incluso cercanas que las relaciones intra géneros.**

En la comisaría se organizan **en parejas** para trabajar. De esta manera se facilitan las buenas relaciones y la cooperación entre géneros y dan resultado óptimo ya que son más operativas. Entre la pareja de inspectores Laura – Martín la relación profesional de cercanía, confianza y complicidad **traspasa a lo personal.** Martín se convierte en uno más de la familia al que los niños le llaman "*Tío Martín"*. En el terreno profesional, aunque el protagonismo principal es de Laura, Martín actúa como su asistente acompañándola a la escena del crimen e investigando, siendo siempre su protagonismo reducido a figura de acompañante.

La otra pareja de la comisaría que está formada por **la inspectora Lidia y el agente de primer año Cuevas, desarrolla la relación más asimétrica de todas**. Lidia vuelca su carácter autoritario y su jerarquía profesional a través de comentarios despectivos hacia su compañero de naturaleza más frágil y vulnerable. Con el único miembro de comisaría con quien va a establecer una relación cordial la inspectora Martínez va a ser con Jacobo, debido a su interés profesional y personal.

> **Lidia:** *Cuevas, ¿quieres dejar de contaminar todo?. Esto es la escena del crimen no es un mercadillo!*
> **Cuevas:** *Vale, vale! Perdón…*
> (2ª Temporada, Capítulo 14)

La relación profesional de esta pareja, que desarrolla su trabajo sobre todo en comisaría mediante el análisis de pruebas, está atravesada por la ambivalencia. Vivencian diferentes estados que van desde el enfrentamiento y la tensión, hasta la admiración mutua.

Finalmente, **la relación de Laura con Jacobo** es compleja, por la interconexión de la situación profesional jefe – subordinada, con la personal como ex pareja. Jacobo actúa en comisaría como si ella fuera su ex pareja en lugar de su subordinada, por eso le establece protección continúa y está muy pendiente de controlarla e imponerle su poder por encima, y de manera más agresiva a cómo lo hace con el resto de la plantilla. Mientras Laura detenta el poder en el hogar como responsable del mismo.
Laura también se aprovecha de la relación personal que tiene con Jacobo para exigirle actuaciones en la comisaría. Como por ejemplo en el caso en el que ésta le demanda con autoridad actos y responsabilidades en la defensa de los miembros del equipo cuando Aurora, por venganza, trata de romperlo:

> **Laura:** *No has parado de entrar, salir y encerrarte con Aurora y ahora quieres hacerme creer que no sabías nada de esto*
> **Jacobo:** *No voy a permitir ningún cambio en comisaría. Déjame hacerlo a mi manera que cuando pueda se lo voy a decir yo, pero bien*
> **Laura:** *Eso espero*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 14)

Respecto a su situación personal, la **comunicación entre esta ex pareja es conflictiva y a veces inexistente**. Laura muestra una actitud abierta al dialogo y a la negociación en todo momento con Jacobo, ya que el deseo de ésta es mantener una buena relación por el bien de la familia, y por ello siempre tiene una actitud mediadora. Por su parte, Jacobo, que sabe gestionar en su faceta profesional, no consigue hacerlo en la personal. Por eso en estos enfrentamientos evita la confrontación, con la finalidad de querer proyectar su autoridad como jefe en su faceta como padre de familia.

Una escena en el despacho de Jacobo muestra cómo mientras debaten sobre la actuación en un caso policial, la intención de éste es sacar a Laura del caso debido a que éste se siente celoso por haber instalado a Ismael pareja temporal de Laura, en su casa. Ésta sorprendida por el comportamiento de Jacobo, defiende en todo momento a Ismael, e inmediatamente Jacobo cierra la conversación con la siguiente frase: "*Me encantaría seguir con esta conversación pero tenéis mucho papeleo por hacer, ¿algo más?*", manifestando una actitud autoritaria, y mostrándose molesto porque Laura va rehaciendo su vida.

En cuanto a la **relación de Jacobo con su equipo como jefe del personal de la comisaría**, esta es buena. No ejerce dominación sobre sus subordinados, sino que la relación que se desarrolla es entre iguales a pesar de las jerarquías.

Otros personajes que aparecen de **manera colateral** en esta serie y tienen un **protagonismo** destacable son las primas de Laura, Ana y Paula. Con ellas, Laura tampoco desarrolla una relación ni de iguales ni cercana. Se aprovechan de la familiaridad existente entre ambas para comportarse de manera prepotente, con aires de superioridad, hacia la inspectora.

> **Ana:** *Si has venido aquí a acusarme del crimen, tienes muy poca vergüenza, ¿porque iba yo a querer matar al tío?*
> **Laura:** *Va a dejar una herencia enorme, y… el negocio no te va tan bien*
> **Ana:** *Mira a tu alrededor y ahora mírate a ti, ¿Quién de las dos crees que necesita matar para conseguir el dinero?*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 7)

Al igual que sus primos, Felipe y Pedro, que se muestran altivos ante ella, haciendo comentarios del tipo *"Laura no tengo tiempo para dietas ni bobadas"* que muestran ostentación de sus posiciones de poder, uno como abogado y el otro como apostante.

El mago que juega con una doble identidad Mario el Magnifico – Tomás, es una persona déspota como muestra de la rivalidad profesional que sufre en su ámbito laboral. Por ello, con todo el personal de comisaría se **mostrará superior, especialmente con Laura, la única fémina con la que trata.** Intentará ridiculizarla mediante la manipulación de pruebas. Por su parte, Olivia su ayudante, mujer colaboradora que transmite ternura, en todo momento cooperará con Laura para mostrar su inocencia cuando sea detenida de manera injusta por Aurora.

La relación de la inspectora con Ágata–Regina, la viuda negra, será **conflictiva,** pues se entremezclan varias cuestiones. Por una parte, debido a la estética, que en la viuda negra tiene una importancia destacada al seguir el canon estético de belleza; mientras que Laura tiene un aspecto sencillo y personalizado. Esta diferencia física marca en la sospechosa una relación de jerarquía situándose a cada momento por encima de la inspectora.

> **Ágata (viuda negra):** (A su marido) *Sé que ha venido… esa inspectora tan rara…" […] "Vista su obsesión conmigo inspectora, creí que iba a venir antes…….,tenga por seguro que esta noche dormiré en mi casa y Ud. deseará no haberme conocido*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 17)

Por otra parte, al acusar a Martín como principal sospechoso de la muerte de su marido y tener en ello su coartada, en Laura se generará gran tensión con la acusada provocando una ira contenida y un sentimiento de angustia por la detención tan injustificada de su compañero.
En cuanto a Ismael, la pareja temporal de Laura, tiene un protagonismo puntual, en varias ocasiones como **figura ausente**, no visible pero que participa en la trama a través de comentarios alusivos de otros protagonistas. La relación como pareja está reducida a pequeños momentos y destaca que va a ser provocadora de emociones y actos en Jacobo.

2.1.4. RELACIÓN PROTAGONISTAS PRINCIPALES CON LOS FACTORES CLAVES DEL SISTEMA SEXO – GÉNERO

A. DIVISIÓN SEXUAL DEL TRABAJO

La serie refleja **los roles tradicionales personificados en el personaje de Maribel y la quiebra de estos en las mujeres más jóvenes,** como Laura y Lidia.

La división sexual del trabajo recorre también la estructura de esta serie, siendo el hogar, el espacio privilegiado para la representación de los roles de género de trabajo doméstico y de cuidados, que recaen en Laura como responsable principal y en Maribel como figura de apoyo en el cuidado de los gemelos. Esta última aparecerá recogiendo o trayendo a los niños del colegio, dándoles la cena o la merienda, y acostándoles sino ha llegado Laura.
Maribel ha sido ama de casa tradicional a tiempo completo, responsable del trabajo domestico y de la crianza. Rol que no hereda Laura, que prioriza su profesión como inspectora de policía, profesión heredada de la figura paterna, a su rol como madre y cuidadora.
La serie presenta **el modelo actual de mujer separada e independiente**, recogido en el marco teórico como "*Súper madre"* o asociado al término "Superwoman". Aquella que intenta llegar a todo, conciliando vida profesional y familiar con dificultades, y sobre todo relegando su vida personal a un segundo plano.

La serie muestra mujeres ricas herederas o esposas de altos cargos o **empresarios que** no tienen ocupación; como es el caso de Ágata, la viuda negra, Sandra, la esposa de Félix el comisario principal, Sonia, la mujer del anticuario y Vera, una rica heredera. En los personajes femeninos secundarios, de los capítulos analizados, se observa que la mayoría de ellas están ocupadas, excluyendo de aquí a Paula, prima de Laura, que a partir de su divorcio se quedó en la ruina. Situación asimilable a la mayoría de mujeres que ven disminuir su patrimonio con sus rupturas afectivas.
En los *Misterios de Laura,* como serie profesional, la ocupación laboral va a ser la faceta principal reproducida de la vida de las y los protagonistas. Esta faceta no debería relegar la visibilidad de la realización de aquellas tareas necesarias para el desarrollo de la vida cotidiana, como son las tareas de mantenimiento del hogar, que en la mayoría de personajes no se observa.

Dado que el **principal espacio que se reproduce en esta serie es el laboral, es evidente que va a reproducir una jerarquía profesional, representativa de la segregación vertical**. Las categorías de mayor poder están ocupadas por figuras masculinas, como Jacobo, Jefe de Comisaría, y Félix, Comisario Principal.

La serie refleja la **ausencia de mujeres en los puestos de responsabilidad y poder**, aunque éstas ocupan cargos de una categoría profesional destacable. La única mujer que ocupa un puesto de poder, Aurora, lo hace como sustituta de Jacobo de manera temporal, y lo hace reproduciendo cualidades autoritarias y despiadadas, esto unido a sus intereses personales provocará que no dure mucho en el puesto.

Las **ocupaciones de los personajes principales**:

- **Laura**, inspectora de policía. Es la agente principal en la resolución de los casos de misterio y asesinato. En la realización de su trabajo es un referente, eficiente, trabaja de manera detallista, es observadora, y sagaz. Por ello mantiene una actitud de liderazgo. Sabe trabajar en equipo.
- **Jacobo**, Inspector Jefe de la comisaría. Desarrolla su actividad principal en la comisaría. En su manera de trabajar destaca su carácter autoritario. Como jefe sabe organizar y gestionar tanto el equipo como las funciones de cada miembro.
- **Martín**, inspector de policía. Su agencia como profesional queda reducida a ser la sombra de su compañera Laura, pero a pesar de ello destaca la complementación de esta pareja. Mientras ella es detallista y observadora, Martín es inquieto e impulsivo.
- **Lidia**, inspectora de policía. Es profesional y eficiente, pero sin destacar sobre el nivel de la protagonista principal, a pesar de que su manera de trabajo es analítica, sistemática y científica. Su carácter tan despótico hacia sus compañeros, y su rivalidad hacia Laura muestran de ella una persona nada cordial.
- **Cuevas**, agente de primer año. Destaca por su falta de carácter y de experiencia, pero muestra una actitud hacia el trabajo de esfuerzo, dedicación constante y superación. Es una persona que siempre está dispuesta a prestar apoyo a sus compañeros, y emite mucha ternura.
- **Félix**, Comisario Principal. Su protagonismo está reducido y limitado a su faceta como Superior en la Comisaría. Su tarea principal es supervisar el trabajo de Jacobo como jefe, secundariamente, otorgar reconocimiento a la resolución de los casos liderados por Laura, así como tareas de interlocución con personajes destacados que son detenidos, etc.

B. AUSENCIA HISTÓRICA DE PODER

Destaca en esta serie **la capacidad de influencia y el liderazgo** de la protagonista principal como inspectora y detective, propio de personajes que han triunfado históricamente en las novelas de misterio, como Agatha Christie o Jessica Flecher.

Laura, en su actuación profesional, tiene **capacidad de decisión y libertad de maniobra** por encima del control de las jefaturas, conseguida por su gran capacidad resolutiva y avalada por sus éxitos profesionales. Jacobo, como jefe y responsable principal de la comisaría, no le impide ni le cuestiona su forma de trabajo. Los éxitos en la resolución de los casos se deben al desarrollo de su trabajo y a sus cualidades humanas. Jacobo únicamente se impone ante Laura, como inspectora, cuando su tarea le puede conllevar consecuencias, como responsabilidades o llamadas al orden por parte de sus superiores.

Su **capacidad de liderazgo** es vista como **emergencia de nuevos roles y posiciones de poder entre las mujeres**. En la actualidad, pocas series de ficción de este tipo dejan este protagonismo en manos de mujeres (Homeland frente al Mentalista, Rex,...). Es destacable resaltar el **papel secundario que desarrollan los hombres en la ocupación de los puestos de responsabilidad**. Su actuación se limita a la toma de decisiones cuando los inspectores no pueden tomarlas por ellos mismos, o cuando el caso se complica, reproduciendo un papel pasivo. Éstos toman un protagonismo tan destacado como el de Laura, en la resolución del mismo, interviniendo con ella en la visibilización y esclarecimiento del caso, cuando realmente destapar al asesino se consigue gracias a Laura y a su trabajo profesional.

C. MODELOS FAMILIARES Y PARENTALIDAD

Las tipologías familiares que se reproducen en esta serie son escasas y muestran cómo ha tenido **centralidad la institución del matrimonio, aunque el protagonismo del mismo queda reducido actualmente a una pareja**, Félix y Sandra.

La familia de Laura, y principalmente Maribel, representaba el **modelo de familia tradicional** donde la madre tenía como rol ser *ama de casa* al cuidado de sus hijas Laura y Verónica; mientras su marido, principal sustentador del hogar, estaba ocupado como inspector de policía.

El modelo familiar que mantenían Laura y Jacobo, mientras estaban casados, correspondía a una pareja actual en la que ambos estaban ocupados y habían pasado por la institución matrimonial, seguramente presionados por la ideología tradicional materna. Constituyeron una familia nuclear con hijos hasta su separación. Actualmente constituyen dos núcleos familiares o familias monoparentales con hijos.

La pareja de Félix y Sandra presentan una versión actual del **matrimonio tradicional**. Félix actúa como cabeza de familia y sustentador del hogar. Sandra, a quien no se le conoce ocupación, a juzgar por las escenas que protagoniza, da la impresión de que su situación económica desahogada le permite dedicar todo su tiempo a sus aficiones y a la familia.

Actualmente, Laura es la **responsable principal de la crianza** de los gemelos, con el apoyo familiar de Maribel, debido a la otorgación de la custodia. Jacobo, al tiempo de separarse, se manifiesta contrario a esta decisión judicial y presenta una demanda para obtener la custodia

compartida, algo que Laura no acepta, por la estabilidad de los niños. Finalmente, ella ganará la vista y Jacobo tendrá una lucha interior y un cuestionamiento personal como figura paterna.

> **Jacobo:** (a Laura) *Voy a dejar las cosas como están, has demostrado que eres capaz de arriesgarlo todo por los niños, ¿y yo? Que soy capaz de meter la pata, y acusarte de algo horrible, no he sabido darlo ni como marido, ni como padre…*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 10)

En esta **relación parental**, hay **ambivalencia en la responsabilidad de la crianza en cuanto a la capacidad de decisión y control**. Mientras para Laura el cuidado de sus criaturas es una obligación materna, para Jacobo estas responsabilidades las interioriza como de carácter temporal. Así, como se ha visto en el ejemplo anterior, se comporta de manera incoherente, dando la impresión de que actúa por impulsos, y queda demostrada su dificultad para gestionar en la vida familiar. Ante estas situaciones, Laura se interioriza como **responsable principal del deber de controlar** a las criaturas, conscientemente y aceptando la incapacidad y escasa gestión paternal de Jacobo. Esto da pie a plantearse si este comportamiento, de padre ausente, se normaliza en las figuras paternas, y si no se les exige responsabilidades por parte de las figuras maternas.

La **faceta de Jacobo como figura paterna es escasa.** En los tres capítulos analizados, aparece únicamente en dos ocasiones haciendo o supervisando tareas reproductivas. Sus responsabilidades profesionales condicionan a que relegue su faceta personal a un segundo plano. Desarrollando así lo que Bonino (2000) llama nuevo modelo parental, donde el afecto es la prueba del cuidado, y la implicación en el mismo es más de estar "con" que de hacer "por" las criaturas.

La presencia de los gemelos es constante, en todos los capítulos, como fuente de travesuras que acaba resolviendo Laura. Como se observa en el capítulo de la boda de Maribel, donde aparecen con la cara pintada, pegan los chicles en la invitada del banco delantero. Mientras, Jacobo está más pendiente del partido de futbol que sigue con la radio que de supervisar a sus chiquillos. Una muestra más de la ambivalencia en el reparto de responsabilidades parentales.

Jacobo se aprovecha de su situación parental para delimitar su poder paterno con las nuevas relaciones de Laura, sin que ella se entere. Así, cuando llega a casa de Laura y se encuentra en ella a Ismael dando la comida a los gemelos, Jacobo aprovecha para intimidarle: "*Trátalos bien, que sino vuelvo y te clavo el tenedor en las pelotas".*

Además de en esta pareja, el tema de **la maternidad – paternidad** aparece en el otro matrimonio protagonista de la comisaría, Félix – Sandra y será un tema controvertido. Félix se entera al mismo tiempo de que su mujer está embarazada y de que tiene un amante que trabaja en la comisaría. Para descubrirle acudirá a Laura, **engañándola** aludiendo un problema de fertilidad, para que ésta investigue quién es el supuesto amante y posible padre del bebé de Sandra. Mostrando un comportamiento más masculino, como es engañar para obtener la verdad, se aprovecha de un tema que genera complicidad con Laura, por la identificación femenina con el mismo.

D. IDENTIDADES Y ESTEREOTIPOS DE GÉNERO

Se puede afirmar que, a excepción de Maribel, ninguno de los personajes que aparece en esta serie está construido bajo una identidad de género tradicional. De hecho, **las/os protagonistas principales destacan por su diversidad,** combinando estereotipos femeninos y masculinos tradicionales (afán protector en ellos) con **nuevos elementos identitarios** emergentes. (ellas

destacan por su rol profesional y no por estar atravesadas por la construcción del amor por ejemplo).

Laura desarrolla un nuevo **modelo de liderazgo y empatía en la ejecución de su rol profesional**. Reproduce las cualidades de figuras detectivescas históricas como Colombo o Jessica Flecher. Es observadora, eficiente, detallista, utiliza el humor como arma inteligente, piensa en voz alta, es despistada. Lo cual **marca una ruptura con el detective tradicional actualmente reflejado en series de ficción como *el Mentalista*.**

Los protagonistas masculinos desarrollan estereotipos tradicionalmente relacionados con la masculinidad; así Martín reproduce el estereotipo del "ligón activo", un hombre atractivo con gran éxito entre el público femenino, y Cuevas reproduce el estereotipo de "el controlador de las últimas tecnologías", mientras Laura es representante de la brecha digital, por su ignorancia y desconocimiento en este ámbito.

En las mujeres también se observa cómo se las califica de locas, o desequilibradas y relacionadas con ocupaciones poco comunes como las echadoras de cartas, brujas, etc.

En la **construcción de las identidades,** la principal diferencia que se observa inter géneros, es que mientras ellas, excepto Laura y Lidia, están construidas como seres para otros, ellos presentan una identidad común construida para ser, seres para sí.

Laura está centrada en su profesión y la atención de su descendencia queda en manos de su madre que le ayuda, no presta excesiva atención a la crítica externa y su dinámica vital tiene agencia y suele conseguir los objetivos que se propone, fundamentalmente resolver sus casos siendo una profesional de éxito.

Lidia es presentada como una mujer con una identidad tradicionalmente considerada como masculina fundamentalmente por su carácter brusco y su rivalidad profesional. Pese a ello, a lo largo de la serie, frente a los rasgos de carácter más inmóviles en sus compañeras/os, Lidia experimenta **un cambio personal profundo**, sobre todo a raíz de la relación con Cuevas que la "humaniza".

Maribel se presenta como una mujer más **vulnerable y dependiente emocional,** en la que el amor recorre su identidad, lo que refuerza una identidad femenina tradicional. Como muestra el final del capítulo de su boda, en el que se resuelve que Miguel, el novio, había trazado un plan para *cazarla* al ser nombrada heredera de la fortuna de su tío. Maribel, al enterarse, se siente derrotada y destrozada al dejar de ser el **amor romántico la centralidad en su vida, manifestando un comportamiento adecuado con la normativa de género** como es la necesidad de ser rescatada. Miguel se presenta como el héroe al que Maribel ha tenido la suerte de encontrar a su edad.

Laura y Lidia presentan rasgos femeninos comunes. Son mujeres difícilmente influenciables, y no existe en ellas la dependencia emocional. Laura se muestra asertiva en su situación de mujer separada, y Lidia, con la imagen que proyecta de mujer aparentemente fría e insensible, muestra una actitud emocional cerrada al amor.
Ambas son mujeres que en su identidad aprecian y se sienten recompensadas con el reconocimiento por su tarea profesional. Son activas en su faceta profesional.

> **Lidia** (a Aurora): *Mi trabajo siempre ha pasado un poco desapercibido en comparación con el de otros*
>
> (2º Temporada, Capítulo 14)

> **Laura** (a Maribel): *El tío nos quería más de lo que pensábamos,* (le enseña el álbum)*, mira, son todos mis casos Al menos alguien de mi familia se sentía orgulloso de mí*
> (2º Temporada, Capítulo 7)

Lidia presenta una identidad de género que podría **asimilarse a la masculina**, debido a su construcción como ser para sí, su falta de expresividad, de emoción, así como su carácter frío y su actitud desafiante principalmente hacia Laura, y en menor grado hacia los demás.

Por otra parte, en ellos la construcción identitaria masculina es diversa, la **presencia del amor es muy central,** pero cuestiones como la **expresión de las emociones marcan comportamientos rupturistas.**

Los inspectores son tres personajes bastante diferentes pero que coinciden, sobre todo Cuevas y Jacobo, en mostrarse más vulnerables en facetas más personales de su vida relacionadas con el amor; son seres emocionales e impulsivos. En la faceta profesional son personas que se caracterizan por ser pasivas.

En relación con la **presencia y centralidad del amor en sus vidas**, Martín desarrolla el estereotipo de "el ligón" destacando en su personaje su éxito en las relaciones con el sexo contrario. Para Jacobo esta emoción está muy presente en su deseo de reconciliación con Laura, para así cubrir con éxito ambas facetas, la personal y la profesional, de su identidad de género. En cambio en Cuevas se muestra que en su identidad también esta presente esta emoción, aunque de manera secundaria; primero se visibilizan las muestras de afecto hacia Lidia por medio de detalles constantes, hasta que posteriormente empieza a desarrollarse un vínculo emocional con ella.

Otro **rasgo común** a todos ellos en su **identidad masculina, es su afán protector** sobre Laura como compañera y como ex pareja. Hay establecida entre ellos una red de cuidado y protección simbólica a la inspectora.

El **reconocimiento profesional,** también componente de la identidad masculina, está más visible en ellos que en ellas. Jacobo siempre acompaña a Laura en el momento de la resolución del asesinato y asumirá como propio el reconocimiento aunque éste se deba a Laura principalmente. Martín recibe reconocimiento como pareja profesional de Laura, aunque su labor queda reducida a mero acompañante. Y a Cuevas sí que se le reconoce su trabajo por su esfuerzo, dedicación e implicación en los casos.

Otra muestra de masculinidad reiterada se observa a través de la ostentación del poder que otorga el cargo en situaciones como un interrogatorio o en la escena del crimen, exhibiendo la placa de policía cuando lo ven necesario. Así Martín, cuando entra en la sala de espectáculos de magia, al no ser bien recibido muestra su autoridad con tono prepotente: "*Tengo una plaquita que dice lo contrario*".

El personaje de Jacobo, al igual que personajes masculinos de otras series, se mueve en la ambigüedad, en sus comportamientos como figura paterna y como ex pareja. Éstos indican que está atravesando una **crisis de masculinidad**.

> **Laura** (con una denunciante): *Yo también salí dos años con mi marido era todo perfecto, ahora quiere quitarme a mis hijos, se fue de casa y se acostó con otra, por esa crisis que os da a los 40. ¿Y nosotras? ¿Tenemos derecho a entrar en crisis?*
> (2ª Temporada, Capítulo 9)

Entre los **personajes secundarios**, la construcción de las identidades está atravesada y se constituyen en seres para sí, tanto los hombres como las mujeres protagonistas. Así como las

primas de Laura, Ana y Paula, y Ágata la viuda negra. Únicamente se podría excluir a Oliva, la ayudante del mago.

Los estereotipos de género que se reflejan en la serie son los tradicionales. La **belleza y delgadez** está representada en la mayoría de las mujeres que aparecen en ella; Laura aparece caracterizada como una mujer anti – femenina por su aspecto más *descuidado* en relación a la apariencia más feminizada de las mujeres con las que se rodea. Esto genera de entrada que estas mujeres jerarquicen creando una relación asimétrica y provocando un tratamiento de infravaloración y menosprecio hacia la inspectora. En lugar de valorar las capacidades y cualidades de la protagonista principal como inspectora, cobra más importancia su apariencia física, y Laura presenta un estilo personalizado, original, único. En esta sociedad patriarcal se sanciona de manera simbólica que una mujer no mantenga un comportamiento femenino, socialmente esperado, en su apariencia física.

Aspectos personales como la **expresividad e ironía** dan a Laura, una imagen **personalizada, sorpresiva,** que provoca sentimientos encontrados en las personas de su alrededor. Así, en más de una ocasión las sospechosas le tildan de rara, así como lo hace su familia.

> **Laura:** *La verdad que lo que piense mi familia me importa poco. Siempre han pensado que soy un bicho raro*
>
> (2º Temporada, Capítulo 7)

Mientras que para las personas cercanas a Laura, esto es muestra de su excepcionalidad personal.

Otros estereotipos muy feminizados que se le asignan a Laura son su enganche a las telenovelas, siendo su favorita *Desheredada,* que suele dar énfasis a situaciones cómicas que rozan la ridiculización, cuando la cita en la resolución de los casos como referencia para su tarea policial. Se le asignan fobias femeninas como el miedo a las arañas y a la altura, que refuerzan el estereotipo de excéntrica, mostrando a la protagonista como fuera de sí debido a la aprehensión que le provocan.

E. VIOLENCIA DENTRO DE LAS RELACIONES DE PAREJA

Las muestras de violencia o de carácter más agresivo en esta serie se producen inter géneros. En ningún momento se visibiliza ningún tipo de agresión por parte de los hombres hacia las mujeres.

Entre los hombres se reproducen agresiones de carácter físico como empujones, peleas y forcejeos, como en el caso del enfrentamiento entre Jacobo e Ismael en casa de Laura, o Martín con un acusado que pretende escabullirse de la autoridad. Mientras que entre ellas, las agresiones son menos violentas y de carácter simbólico. Son protagonizadas principalmente por Maribel hacia Laura en forma de tortas, reproduciendo la relación ambivalente de amor – odio de la relación materno – filial, y en alguna ocasión hacia Martín. Lo cual proyecta una imagen bastante negativa de las mujeres.

En los casos de misterio y asesinato desarrollados, también está presente la violencia de género contra las mujeres en dos capítulos. En uno, el protagonista es un empresario despiadado que mata a su mujer, y en otra ocasión, un Juez mata a una miembro del jurado por ser testigo de un caso de violencia de género cometido por el propio Juez.

2.1.5. NORMATIVAS DE GÉNERO EN LA SERIE

A. MANTENIMIENTO, RUPTURA, RETRADICIONALIZACIÓN Y AMBIVALENCIA

Las protagonistas en las que se **observan mayores rupturas de género,** en ciertas actitudes y comportamientos, son Laura y Lidia. Ambas son personajes femeninos que se acercan a la igualdad de género debido a la centralidad que ocupa su rol profesional. En el caso de Laura, su faceta profesional está por encima de su faceta personal, lo cual no le provoca ningún cuestionamiento personal. Ambas representan a **mujeres que no van a renunciar a la promoción profesional por el mandato de género**.

El **liderazgo** que desarrolla Laura en la realización de su trabajo también es visto como una **ruptura de género**. Su protagonismo principal es irremplazable, por su buen hacer profesional y sus cualidades humanas.

El mantenimiento del mandato de género femenino se observa a través del personaje de Maribel que refleja como el peso de la ideología tradicional atraviesa su personalidad. Su deseo de casarse, el deseo insistente de que su hija vuelva con su ex pareja, porque cree que sola es incapaz de cumplir con las responsabilidades personales y profesionales.

Desde la **construcción de la masculinidad,** las rupturas que se observan están relacionadas con una mayor expresividad emocional. Pero representan el **mantenimiento de los mandatos de género** en este ámbito de las emociones, ya que son ellos los **sujetos que accionan y ellas las que esperan con un comportamiento pasivo.**

En ellas las rupturas que se observan, relacionadas con el ámbito emocional, se desarrollan sobre todo en Laura, que se mantiene asertiva en su decisión de no volver con Jacobo, a pesar de las muestras de acercamiento reiteradas del mismo.

Si analizamos en detalle, Jacobo es un personaje que se debate en la ambivalencia en su situación personal, en su relación con Laura, y en su faceta paterna. Atraviesa una **crisis de masculinidad** debido a su auto cuestionamiento como figura paterna, y la pérdida de su status como hombre de la casa. Esta crisis, visibiliza la quiebra de un hombre que representa los valores tradicionales, y se contrapone con Laura, una mujer moderna, segura de si misma. A Jacobo no le será fácil adaptarse a la nueva situación que genera la ruptura de pareja, al régimen de visitas paternal, o al restablecimiento de la vida sentimental de su ex pareja.

Martín también presenta un comportamiento **acorde a la normativa de género,** con una identidad de género asentada en la masculinidad. Su personalidad se caracteriza, en lo relativo a las relaciones amorosas, por la incapacidad de establecer un compromiso, y en esta **serie sus líos amorosos se acaban cuestionando y convirtiendo en un desvalor** por aquellas personas de carácter más tradicional, como Jacobo y Félix, mientras Laura, no le cuestiona ningún comportamiento.

> **Laura:** *Yo no te doy consejos sobre tus amiguitas y ganas no me faltan, así que no me los des tú a mi*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 7)

Finalmente, Cuevas que, al igual que sus compañeros, representa cómo el trabajo recorre su identidad de género. Como ruptura destacable señalar que la competencia y el poder no son aptitudes que conforman su identidad profesional, sino más bien la cooperación y el trabajo.

Representa el modelo masculino de "el perdedor"; físicamente no es atractivo, no despunta en su trabajo, pero presenta otras características muy positivas como su disposición a la ayuda y al apoyo, y la preocupación por los demás.

El engaño y la mentira se aprecian más en ellos que en ellas; así Félix, Jacobo, e incluso Martín, mienten y engañan a Laura con la finalidad de conseguir una verdad, dar más relevancia a un comportamiento y ocultar una cita con una amante.

Otro elemento de **ruptura, y novedoso** a la vez, se transmite a través del perdón de una doble infidelidad cometida por Sandra, la mujer de Félix, Comisario Principal. Esta serie recorrida por el humor muestra escenas de corte irónico que incluso pueden resultar ridículas, pues juegan con la simbología de lo real y lo irreal, como puede apreciarse en esta situación.

Se puede concluir que en la serie Los misterios de Laura la retradicionalización, al contrario que en otros relatos audiovisuales, no tiene presencia. Puesto que Laura se presenta como la protagonista de la serie, tiene agencia, consigue los objetivos que se propone y es reconocida por ello; y no se dan mecanismos de recuperación de roles o conductas tradicionales en ella.

B. MECANISMOS PARA EL MANTENIMIENTO, RUPTURA O CONSTRUCCIÓN AMBIVALENTE EN RELACIÓN CON LA NORMATIVA DE GÉNERO: NATURALIZACIÓN, IDEALIZACIÓN, PROBLEMATIZACIÓN/CRÍTICA, IRONÍA Y/O HUMOR

Respecto al **humor**, en esta serie las protagonistas principales, Laura y su madre Maribel, son las que más lo utilizan a través de la ironía, bien resuelta y planteada. El **efecto que consigue** el humor es **naturalizar, suavizar o banalizar las desigualdades reproducidas en las relaciones intra géneros, especialmente entre mujeres**. La dirección de este humor parte siempre de quien tiene el poder; por un lado, en el caso de la relación materno-filial, desde la madre, y, por otro, de quien ostenta los valores socialmente aceptados de feminidad, frente a la que aparentemente no los posee.

En las escenas que se reproducen actitudes maternales de menosprecio y minusvaloración, el humor las suaviza y hace que se perciban con menor carga simbólica de la que tienen. No se puede olvidar que, anteriormente, se ha valorado esta relación con una importante carga simbólica violenta.

> **Laura:** *Mira, son todos mis casos….Al menos alguien de mi familia se sentía orgulloso de mí*
> **Maribel:** *Hija,* (caricia en la cara) *debes saber que al tío se le iba un poco la cabeza*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 7)

Al contrario ocurre cuando se visualizan situaciones con tinte o carácter de ridiculización, como la llegada de Laura a la tienda de novias de su prima con las botas llenas de barro, o el ruido constante con las barritas energéticas en la sala de espera del despacho de su primo. En ellas Laura es percibida y sancionada como poco cuidadosa y anti- femenina; en estas ocasiones la finalidad del humor es **sancionar** este comportamiento aumentando el estereotipo de *descuidada* que proyecta la serie en la protagonista principal.

Laura **utiliza la ironía como arma y estrategia** para enfrentarse con aquellas personas que la rivalizan a su alrededor y en su faceta profesional, como las personas sospechosas,

escondiendo detrás su inteligencia y suspicacia. Demuestra que lo que opinen los demás le da igual; ella es indiferente.

Por otra parte, se **naturalizan comportamientos relacionados con el mantenimiento de la normativa de género** como **la rivalidad entre mujeres,** reproducida en la relación madre-hija o en la relación de Laura con sus compañeras de la comisaría. Otro tipo de comportamientos masculinos introducidos en el personaje de Martín muestran mayor protagonismo de sus líos amorosos que de su personaje. Reforzando y naturalizando, el estereotipo del **irrefrenable deseo sexual masculino** reproducido en su búsqueda constante de contacto con el otro sexo, a través de miraditas, relaciones conflictivas, infidelidades.

Lo mismo ocurre con el comportamiento de Jacobo como figura **parental ausente y la sobrecarga de cuidados** que esto generara para su ex pareja. Sorprende que en la serie no haya ningún tipo de **crítica** al respecto.
En resumen, la serie, atravesada por el componente del humor, en gran medida naturaliza comportamientos que mantienen la normativa de género.

I) REPRESENTACIÓN Y CARACTERISTICAS DE GÉNERO: FOTO DESCRIPTIVA DE LA SERIE LOS MISTERIOS DE LAURA

La **presencia de varones** es ligeramente superior a la de **mujeres** en esta serie, pero el **protagonismo de ellas es central y principal** frente al de los varones, que es más secundario. En el **análisis de tiempos** también se refleja la visibilidad mayor de las figuras masculinas sobre las femeninas (55% frente a 45%)
.
La **orientación sexual** es heteronormativa y heterosexual. Tanto hombres como mujeres destacan por seguir de manera mayoritaria los cánones de belleza, en clara desventaja frente a la protagonista principal que presenta un estilo personalizado.

La serie utiliza, como **recurso humorístico, la ironía** con la intención de dar un aire cómico a situaciones tensas, con lo que consigue suavizar y banalizar ciertos conflictos que se recogen en ella.

En los misterios de Laura, el **protagonismo principal** corre a cargo de la inspectora Lebrel, su ex pareja Jacobo, los inspectores policiales: Martín, Lidia y Cuevas, la madre de Laura, Maribel y sus hijos gemelos. Se desarrolla principalmente en tres **espacios**: la comisaría de policía, el hogar de Laura, y el escenario donde se desarrolla la trama de misterio y asesinato. En todos se observa claramente **la asignación de espacios a cada genero**. Espacios de carácter neutral, como la comisaría, son representativos de la **desigualdad sexual y segregación vertical**, con la ausencia de mujeres en puestos de responsabilidad y poder.

En esta serie destaca cómo las relaciones entre los mismos géneros son **conflictivas. Especialmente entre mujeres**, consecuencia de la competitividad profesional, la envidia y de la auto exigencia y exigencia a personas del mismo sexo. **Las relaciones entre los hombres** son menos **conflictivas**, pudiendo calificarlas como de **camaradería con roces**, sin llegar a fuertes enfrentamientos pero sin existir redes de solidaridad entre ellos. En cuanto a las relaciones **inter géneros**, éstas son más **igualitarias, simétrica**s, porque están basadas en la confianza y en la cooperación.

La serie refleja el **mantenimiento de los roles tradicionales,** personificado en el personaje de Maribel, y la quiebra de los mismos en las protagonistas más jóvenes. Laura, protagonista principal, representa el **modelo actual de mujer separada e independiente**, que concilia vida laboral y familiar relegando su vida personal. En su relación de ex pareja se muestra la ambivalencia en el **reparto de responsabilidades parentales**; mientras ella es la responsable principal del cuidado, la faceta paterna en el mismo es escasa.

Destaca el **liderazgo** y la **capacidad de influencia** de la protagonista principal, aspectos que son vistos como emergencia de nuevos roles y de posiciones de poder femeninas.

Las protagonistas femeninas, Laura y Lidia, encarnan **mayores rupturas de género**, debido a la centralidad de su rol profesional y a que no están atravesadas por la centralidad del amor en su identidad de género. Maribel es el personaje femenino de ideología más tradicional que representa el mantenimiento de la normativa de género. En ellos, desde la construcción de la masculinidad, las rupturas están relacionadas con la expresividad emocional y, de manera mayoritaria, son figuras representativas del mantenimiento de la normativa de género.

Jacobo atraviesa una **crisis de masculinidad** debido a su auto cuestionamiento como figura paterna, y a la pérdida de status como padre de familia.

La serie, atravesada por el componente del humor, **naturaliza en mayor medida comportamientos relacionados con el mantenimiento de la normativa de género,** como la rivalidad entre mujeres y el irrefrenable deseo sexual masculino reproducido en uno de los personajes. Sorprende que en la serie no haya ningún tipo de crítica a la figura paternal de Jacobo.

2.2. ACCIÓN NARRATIVA

En este apartado se analizaran los comportamientos y las actitudes de hombres y mujeres en relación a la acción; se evaluarán las consecuencias de los mismos, y las diferencias entre géneros.

2.2.1. TRAMAS DE LA SERIE EN RELACIÓN AL GÉNERO

En *Los misterios de Laura,* a través de los distintos episodios de misterio y asesinato, la serie desarrolla una trama donde se aborda la evolución de las relaciones que se gestan entre los protagonistas de la comisaría, como hilo conductor. Se sitúa al mismo nivel la tensión por la resolución del caso y descubrimiento del culpable que la evolución de dichas relaciones personales.

El **peso y la importancia que adquieren las relaciones personales en esta serie** es debido a aspectos como la coincidencia de edad, compartir el mismo espacio físico, y la situación emocional de las y los protagonistas, la mayoría sin pareja, lo cual facilita el desarrollo de posteriores relaciones de pareja y el triunfo del amor. Se aborda también la evolución de la relación de la ex pareja protagonista, Laura y Jacobo, que atraviesan la fase de separación y se enfrentan a la superación y asentamiento de dicha ruptura de pareja. Esta evolución estará atravesada por diversas circunstancias y elementos que dejan entrever desde una posible reconciliación entre ambos, hasta el nacimiento de nuevas relaciones entre cada miembro de la pareja.

Los obstáculos y las dificultades para la **estabilidad de las parejas, el compromiso** y la **asimetría** en las relaciones serán los aspectos que más importancia cobrarán en el desarrollo de las mismas.

Los personajes femeninos, como Laura y Lidia, que **no están atravesados por la construcción del amor, una vez que éste aparezca, tendrán que resituarse y actuar, convirtiéndose en sujetos de deseo**. Laura al tiempo de su separación comienza una nueva relación con Ismael;

esto generará una serie de actitudes de rechazo en Jacobo, y de adaptación a las mismas en Laura. Lidia, que presenta una aptitud nada abierta al amor, por su carácter frío y déspota, cuando se sienta invadida por éste deberá replantearse su actuación y en consecuencia hacerle frente. Maribel, novia que se ha quedado plantada en el altar, deberá replantearse el futuro, con el que hasta entonces había sido su pareja.

En general podría decirse que los varones en sus **relaciones de pareja van a actuar como sujetos agentes,** pese a ello, en los Misterios de Laura nos encontramos con hombres preocupados por su vida afectiva[33], más sensibles, más expresivos, con intención y deseos de desarrollar relaciones igualitarias entre géneros.

A través de la trama profesional, se observará el desarrollo de aspectos como el reparto de responsabilidades, o el desarrollo profesional como base del éxito personal. Se muestra además la ambivalencia de los personajes en el cumplimiento de ambas facetas, la personal y profesional, aunque solo visto desde la pareja protagonista, Laura y Jacobo.
Los conflictos generados en las relaciones, inter géneros e intra géneros, son muestra del proceso de modernización, de adaptación personal, donde los intereses personales están por encima de todo.

2.2.2. MOTIVOS E INTENCIONES DE LA ACCIÓN

Los fines de las acciones protagonizadas por las mujeres se orientan en mayor medida hacia sí mismas, y en menor media hacia el exterior, como en el caso de Maribel, que se dirigen hacia la familia y hacia la pareja cuando ésta existe. En el caso de Laura, Lidia y Aurora, como seres para sí, sus acciones están dirigidas hacia el desarrollo de sus funciones laborales.

En esta serie los personajes se caracterizan por manifestar su independencia en la aceptación de los demás. **Tanto hombres como mujeres están vinculados a lo racional, y sólo ellos protagonizan muestras de estar vinculados además a lo emotivo**. A Jacobo se le ve sufrir cuando Laura empieza una nueva relación con Ismael, al igual que Cuevas cuando Lidia, en el inicio de su relación, actúa de manera amenazante e incluso violenta.

> **Lidia:** *Si quieres mi consejo, no intentes caerle bien a todo el mundo, así lo único que consigues es hacer el ridículo*
> **Cuevas:** *¿Me tienes que tomar siempre por un idiota? Entendería que lo hagas siempre, pero no entiendo que lo hagas un día y al día siguiente me beses*
> **Lidia:** *Cuevas no sigas por ahí….*
> **Cuevas:** *Es que ya no sé por dónde seguir. No voy a dejar que me pisotees más... aunque seas la mujer que más me ha gustado, de toda mi vida*. (Beso).
> (2ª Temporada, Capítulo 14)

> **Laura**: *Otras veces… nos dices que sigamos nuestro instinto*
> **Jacobo**: *No me fío últimamente de tu instinto, Laura*
> **Laura:** *¿Esto es por Ismael?*
> **Jacobo:** *¿Cuándo pensabas decirme que se ha ido a vivir contigo y con mis hijos?*
> (2ª Temporada, Capítulo 17)

En esta serie son ellos, sobre todo, quienes dan la apariencia de ser más estables emocionalmente. Pero pierden el **control** en el ámbito de las emociones, mediante la ejecución de comportamientos de tipo celoso e incluso agresivos, como rivalizar cuando se corre el riesgo de perder el puesto… En cambio, ellas son más frías, no pierden el control de la

[33] Relación asimétrica de Cuevas y Lidia, Martín y su relación con Sandra atravesada por la infidelidad; y una relación tras una separación marcada por el tiempo y la rutina, en el caso de Jacobo y Laura.

misma manera. Manifiestan más seguridad dando la impresión de que mantienen la situación bajo control y que nada se les escapa. Ambas en muy pocas ocasiones han perdido los papeles.

Jacobo en el **plano personal actúa por interés.** Así, en uno de los capítulos, aceptado por Jacobo, la ex pareja simula que siguen juntos ante Maribel que lo desconoce, para que éste obtenga diversos resultados. De carácter interno, volver a ser el jefe de la familia, y de carácter externo, complacer y obtener la aprobación de Maribel, aliada principal en el deseo y anhelo de éste de volver con Laura.

> **Jacobo:** *Si prácticamente se invito ella… si no pude decirle que no![…] Si montamos la farsa la montamos de verdad, ¿o que?, ¿no querrás que tu madre se entere de que no estamos casados?*
> […] **Jacobo:** *Bastante difícil ha sido ya separarme de ti, para que ahora volvamos a fingir que estamos juntos*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 7)

Motivo también protagonizado por los personajes colaterales en el capitulo de la boda, los **intereses personales,** fundamentalmente de tipo económico, enriquecerse; estos deseos se hacen explícitos en la lectura del testamento. Mientras, las **mujeres protagonistas secundarias accionan para fines no personales;** así Ágata, "la viuda negra", muestra un deseo implícito de que la finalidad de sus actos es "*lograr justicia"*. Olivia agencia como ayudante del mago, sus actos son "para otros", en contraste con su jefe que agencia por rivalidad "para sus propios intereses".

La cooperación y ayuda se desarrolla en mayor medida en las relaciones intra géneros, entre mujeres; así madre e hija, a pesar de su relación ambivalente, se proporcionan ayuda de manera recíproca. Maribel le pide ayuda en la investigación del asesinato de un amigo cercano, mientras ésta ayuda a Laura desinteresadamente con la crianza de los gemelos. Y a **nivel de equipo profesional,** la unión y el trabajo en común se observa cuando se pone en peligro algún miembro de la comisaría. Así Laura, Martín y Cuevas están a punto de ser dados de baja de sus puestos de trabajo por el interés de Aurora, pero gracias a la red que se desarrolla entre ellos, esto finalmente no ocurre. Entre los hombres se desarrollan escenas o momentos de apoyo puntual.

La causa de que no exista entre las mujeres redes ni apoyos mayores se debe a la fuerza de la rivalidad y la competencia.

En las tramas personales, la decepción se produce más en las mujeres. En Laura por el comportamiento de Jacobo en el momento de solicitar la custodia, por sus celos con Ismael y, de manera minoritaria, con Martín por cuestionar su actitud y manera de hacer en su nueva relación. En Maribel esto se produce cuando se entera de que Jacobo le fue infiel a Laura con Lidia.

2.2.3. VISIBILIDAD, CENTRALIDAD, PROTAGONISMO Y DENSIDAD DE LAS/OS PERSONAJES EN FUNCIÓN DEL GÉNERO

Las mujeres son protagonistas en esta serie, como se observa en el liderazgo central de Laura, o los papeles de Maribel, y Aurora, aunque éste sea temporal.
De hecho, lo son tanto en la vida personal como profesional; y con el mismo interés y repercusión. Ellos sin embargo, tienen un protagonismo más secundario y con más trascendencia en el ámbito emocional.

Laura, protagonista principal, es sujeto que acciona y dirige en su vida personal y profesional. Su figura destaca por sus valores, y cobra trascendencia. Es una persona con saber estar, está pendiente en todo momento, no se le escapa nada. Su madre, Maribel, tiene un protagonismo destacado como figura materna, por su relación materno-filial. Es una persona que se mueve en la modalidad del control sobre lo que rodea a Laura.

Otra protagonista, **Lidia**, toma más **protagonismo en relación al vínculo emocional, que desarrolla con Cuevas.** Su actuación profesional es relevante, es una persona muy competente y necesaria dentro del equipo policial. Pero la relación que se despierta entre ellos cobra gran expectación por la incompatibilidad de caracteres, pero tienen más elementos de unión que de desunión.

> **Lidia** (a Cuevas): *Si quieres conservar tu puesto te aconsejo que te fijes en los policías de verdad y no en las amas de casa con muuuho tiempo libre*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 17)

Por ultimo, Aurora tiene una presencia limitada pero destacable como jefa sustituta en la comisaría. Sus formas autoritarias de ejercer el control no la presentan ni resolutiva ni eficaz, en comparación con Jacobo. Su complicidad y entrometimiento para buscar alianzas con otras compañeras, teniendo como fin relevar a Laura, representan a una figura femenina de poder y autoridad destructiva, papel que algunas mujeres desempeñan para imponerse frente a sus rivales.

> **Aurora:** *Lo que quiero es mejor que lo lleve alguien que no nos deje como payasos ante la opinión pública*
> **Jacobo:** *¿Me estás diciendo que no vas a trasladar a Laura?*
> **Aurora:** *Así es, no voy a trasladarla, voy a degradarla, y estoy pensando en abrirle un procedimiento de suspensión…*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 17)

La relación de la ex pareja recorre la serie; Laura dolida por el abandono del hogar de Jacobo es la que agencia la ruptura, y Jacobo aparecerá como un personaje en sufrimiento constante en esta relación. Laura será la única de esta pareja que intentará rehacer su vida; esto generará que todas las personas de su alrededor se manifiesten sobre ello. Maribel de manera entrometida, Martín de manera protectora y Jacobo como ex pareja y adversario. Laura contará con el apoyo y complicidad de Martín y de Maribel, que finalmente acaba aceptando la ruptura definitiva entre la ex pareja.

> **Laura:** *Ya estoy harta. ¡Que todo el mundo me diga con quien debo o no debo estar!*
> **Maribel:** *Tú lo único que necesitas es volver con Jacobo*
> **Laura:** *Anda, y dale, como vuelvas a hablarme de eso… prefiero que te vayas, no tengo ganas de oírte. No sé como decirte que ya hemos terminado, ayer hablábamos como amigos, hasta nos preguntamos sin violentarnos a ver si estábamos con alguien, eso quiere decir que hemos pasado página*
> **Maribel:** *No te lo voy a decir más veces; es muy difícil encontrar personas como Jacobo*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 10)

El protagonismo de los hombres de comisaría se caracteriza por ser secundario y pasivo. Jacobo, como profesional es inactivo, está a la espera, relegado a ejercer el mandato "hacer que el otro haga" sobre sus subordinados. **Martín** tiene más protagonismo como compañero de Laura, pero es un personaje por sí mismo vacío, plano; de carácter mediador, conciliador, ayudante. Su mayor protagonismo llega en el capítulo del caso de "la viuda negra", en el cual se sanciona su comportamiento estereotipado de "el ligón", convirtiéndose en el principal sospechoso.

> **Martín** (a Laura): *¿No sabe que os habéis divorciado? ¿No se lo ibas a decir?, no es ningún disgusto, a ti te va bien y a Jacobo también, ¿qué más da lo que ella piense? No podrás seguir tiempo con esta farsa; algún familiar tuyo se va a dar cuenta y ahora que estamos metidos en este caso*

(2ª Temporada, Capítulo 7)

Cuevas, personaje que ejerce de apoyo y soporte al resto de la comisaría, alcanza su mayor protagonismo por el vínculo emocional que establece con Lidia. Una relación entre desiguales donde la persona que más acciona es Cuevas, ya que le mueve el deseo de que el vínculo que se está gestando entre ambos se consolide.

En los **personajes secundarios**, Miguel tiene un protagonismo destacado como novio de Maribel; se mueve entre el querer y el saber, desarrolla la figura pasiva de acompañante –en casa con Maribel. Mientras el resto de personajes colaterales actúa en la modalidad del saber y del control, tanto los familiares de Laura, como el mago y "la viuda negra".

Las actitudes de los familiares de Laura se caracterizan por ser prepotentes, autoritarias, e impositivas sobre la inspectora, abusando de ella por ser su familiar. Consiguiendo ridiculizarla, provocarla y hasta cuestionarla. Pese a ello Laura en todo momento tiene el poder como inspectora de policía y actúa en consecuencia.

> **Ana**: *Si has venido aquí a acusarme del crimen, tienes muy poca vergüenza, ¿por que iba yo a querer matar al tío?, mira a tu alrededor y ahora mírate a ti, ¿quién de las dos crees que necesita matar para conseguir el dinero?*
> […] **Pedro:** *Laura, no tengo tiempo para dietas y bobadas*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 7)

Desde el punto de vista de la **construcción de géneros, los personajes más densos y complejos,** que por sus contradicciones encarnan rupturas y continuidades, son Laura y Jacobo principalmente.

2.2.4. CONSECUENCIAS Y DESENLACES

Como serie de misterio y asesinato, el desenlace principal es la resolución del caso con carácter general, y de manera más particular la evolución de las relaciones entre géneros. En el final de cada episodio se sanciona al culpable del asesinato, pero además en la trama **se sancionan comportamientos relacionados con la normativa de género** como se verá mas adelante.

Si hablamos **de logros, en función de capacidad de influir**, destaca la ejercida por las mujeres, como Ágata–Regina, "la viuda negra", que tiene poder de influencia sobre sus maridos, los engaña para casarse con ellos y los acaba matando. Laura, para la resolución del caso, tiene influencia sobre sus compañeros y Jacobo para que le dejen actuar libremente. Se destacan estos comportamientos que protagonizados por mujeres tienen mayor carga negativa. En cierta manera se sancionan y se cuestionan, pues el liderazgo y el poder de influencia no se corresponden con valores socialmente aceptados en las mujeres.

Los conflictos o relaciones conflictivas se producen en la relación materno-filial y la relación de ex pareja. Esta primera, caracterizada como ambigua, en cierta medida se resuelve; aparece un **acercamiento** que muestra una faceta más maternal de Maribel, y acaban adaptándose, aunque de manera condicional; así Laura le da su apoyo acogiéndola en casa, pero poniéndole límites, y Maribel tiene muestras de aprecio y de ayuda hacia Laura.

> **Maribel:** *No necesito que me des las gracias, necesito verte feliz… yo quiero que vivas sin problemas*
> **Laura:** *Es que son mis problemas, ¿entiendes? Y tengo que salir de ellos yo sola*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 10)

En la relación de ex pareja, **los mayores conflictos** surgen por el tema de la custodia y la consecuente pérdida de poder de Jacobo en la familia debida a la presencia de Ismael, novio de Laura. En ellos, Laura aparece más racional, con una actitud siempre dialogante donde domina la templanza, frente a Jacobo, que actúa de manera más emotiva. En él, domina la impulsividad, y es excesivo en sus demandas, pues se observa que sus actuaciones están más relacionadas con las consecuencias que pueda obtener de ellas. Llama la atención que interponga una demanda para conseguir la custodia compartida porque sienta que no está formando parte de la vida de sus hijos en la misma medida que Laura. Cuando a simple vista se observa que, debido a su rol profesional, va a ser poco posible que esa dedicación y disponibilidad sea mayor de lo que es.

En el desenlace, Laura vuelve a ser la responsable principal de las criaturas; Jacobo visibiliza su error ante ella desde una posición humilde y sincera, pero de auto indulgencia. En cuanto a su relación personal, ésta no evoluciona aunque ambos seguirán teniendo una buena relación por el bien de los hijos.

En los desenlaces se sanciona a aquellas mujeres que han cometido un delito, su forma de actuar no era correcta, como en el caso de Ágata–Regina, "la viuda negra". Aunque aquellas que actúan de manera adecuada también obtienen sanciones; así Maribel, por un lado, obtiene recompensas ya que se convierte en la **heredera** de la fortuna del tío, pero por otro lado se descubre que el novio es el asesino y, por tanto, no hay boda. En este caso el amor no triunfa; **hay una ruptura con la normativa de género** y con el amor como elemento que todo lo puede.

Los personajes colaterales de tipo "malo" acaban siendo sancionados, la falta de escrúpulos se sanciona; y así Ana, la prima de Laura, como ladrona que ha sido, será denunciada en el juzgado, el mago y Ágata – Regina, "la viuda negra", que se han mostrado en todo momento prepotentes, no facilitando el trabajo a Laura, acaban siendo detenidos por culpables. Se acaba esclareciendo la verdad. Mientras que los personajes detenidos de manera injusta como Olivia y Martín se salvan de la condena. Acaba imperando la justicia y el trato justo.
Como desenlace que genera un **bienestar más colectivo**, se restablece el orden en comisaría con la vuelta de Jacobo como Comisario Jefe, conseguido debido a la complicidad y el trabajo en conjunto del equipo. Gracias a las sinergias y la cooperación del equipo, Laura acaba descubriendo y visibilizando al culpable en el caso de misterio y asesinato.

II) ACCIÓN NARRATIVA. ANÁLISIS DE LA HISTORIA EN LOS MISTERIOS DE LAURA

En esta serie **el hilo conductor es la evolución de las relaciones personales entre los protagonistas** principales; se sitúa al mismo nivel la tensión por la resolución de la trama de misterio y asesinato, que la evolución de dichas relaciones.

Elementos como la coincidencia de edad, compartir el espacio físico y el estado sentimental de los protagonistas facilitan el desarrollo de estas relaciones y el triunfo del amor. La situación de la ex pareja protagonista atraviesa la fase de separación, enfrentándose a la superación y asentamiento de la ruptura.

Los obstáculos y las dificultades para la estabilidad de pareja, el compromiso, la igualdad dentro de las mismas, serán los aspectos que más importancia cobrarán.

Los personajes femeninos tienen gran protagonismo en esta serie. Al liderazgo central de Laura se suman las facetas personales relevantes de Maribel como figura materna ambivalente, Aurora como figura autoritaria y desapiadada cuando tiene el poder en sus manos, y Lidia como figura profesional destacable pero que protagoniza en mayor medida por el vínculo que desarrolla con Cuevas. Los hombres tienen un protagonismo más secundario, y de carácter más pasivo.

En el final de cada episodio se sanciona a los culpables de asesinato y, a su vez, son sancionados en los personajes principales comportamientos relativos a la normativa de género.

Las mujeres son capaces de influir en mayor medida que los hombres, y esto se sanciona y se cuestiona, ya que no se corresponde con valores socialmente aceptados en las mujeres, como es el liderazgo.
Los conflictos que se desarrollan, principalmente entre madre-hija y ex pareja, en cierta medida se resuelven. Así en la relación materno-filial se llega a establecer una relación de aceptación y apoyo mutuo, y en la ex pareja la relación personal sigue siendo de respeto entre ellos, sin llegar a nada más.

2.3. MUNDO SUBJETIVO: EMOCIONES Y GÉNERO

2.3.1. TIPOS DE EMOCIONES Y CAUSAS QUE LAS ORIGINAN EN MUJERES Y HOMBRES

Alrededor de la trama de las relaciones generadas entre los protagonistas, la serie muestra la fase de enamoramiento en parejas que surgen, y la fase de asentamiento y de crisis y ruptura en otras. A partir de estas relaciones sus protagonistas emocionan al máximo, se enamoran, sufren, viven tensiones, y se desenamoran. Este análisis va a abordar las diferencias entre los géneros en el desarrollo emocional. En esta serie las emociones que más se van a representar en los protagonistas son las de carácter negativo.

Los Misterios de Laura presenta la facilidad e instantaneidad para el surgimiento de las relaciones de amor y de pareja por encima de las relaciones de amistad. En la lucha diaria de la vida cotidiana da la impresión que desarrollar relaciones entre personas del mismo sexo es más accesible. Pero la serie nos muestra como las relaciones intra géneros están atravesadas por la rivalidad, especialmente entre las mujeres, de la misma manera que entre los hombres. Y las dificultades para que las relaciones de pareja se consoliden, debido a los procesos personales de adaptación, individuación…

Los enfrentamientos femeninos, presentan a las mujeres como seres que desarrollan la hostilidad y la imposición como estrategia de supervivencia. Muestran a mujeres donde los caracteres principales son la frialdad, la individualidad, y la competencia. Y a hombres, donde se aprecia en mayor medida la individualidad en las relaciones entre su sexo. Fruto de la interacción entre los personajes protagonistas, en este contexto antagonista, se desarrollan una serie de sentimientos como la culpa, la decepción, el dolor, la tristeza, el desprecio, los celos, el miedo, el temor… **Dominarán aquellos que se refieren a la expresión de enfado, resentimiento, dolor, tristeza, culpa, celos** que se producirán tanto en hombres como en mujeres.

Los conflictos de pareja o en las relaciones personales esconden la rabia y la ira que **aparecen en ambos géneros.** Se presenta cuando se enfrentan a situaciones límite, provocaciones. Como cuando Jacobo aparece de improvisto en su casa de Laura a pasar la

noche durante la simulación de la vida en pareja. Lidia reacciona de manera violenta y agresiva, y no será la única vez, cuando Cuevas saca el tema del reencuentro anterior entre ambos. Minoritariamente, la ira se produce debido a motivos laborales, como el enfrentamiento violento de Aurora con Jacobo en la comisaría. De manera menos agresiva también con Laura.

> **Lidia:** *Como tú y yo no hemos hablado después de lo del otro día,*
> **Cuevas:** *¿Qué es lo del otro día?*
> **Lidia:** *Cuevas nada, absolutamente nada, ¿te queda claro?, y si se te ocurre decir lo contrario te meto en ese baúl y te tiro al río*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 14)

La rivalidad es la actitud que esconde a la envidia, emoción de segundo orden protagonista principal en esta serie. Dicha rivalidad no degenerará en otro tipo de sentimientos como el odio, aunque Laura llegue a decir de su compañera Lidia es "*la única mujer de comisaría y del mundo que no soporto*"

En las relaciones más cercanas de la protagonista con su ex pareja Jacobo y con su madre se **vivencian emociones relacionadas con el sufrimiento y con el dolor**. El conflicto por la custodia de los gemelos, genera en ambos sentimientos de dolor y angustia. Que en el caso de Jacobo contrastan con el poder y control que intenta aparentar delante de Laura. En ella este hecho agenciado por Jacobo supone la mayor defraudación vivida de la mano de éste. Laura en su madre percibe un resentimiento debido a que ella no cumple las proyecciones maternas de Maribel, ni en su rol profesional ni personal.

Los celos son un comportamiento representado únicamente en los personajes masculinos, Félix y Jacobo. Quedan claramente visibilizados en el personaje de Jacobo en distintas ocasiones. Se ocultan como una seña de protección hacia Laura pero se acaban destapando los sentimientos de amor hacia Laura. Su estrategia, para rivalizar con Ismael, boicoteando todas las citas de Laura con éste, no acaba teniendo éxito. En una escena en casa de Laura, se vive un momento de máxima tensión con Ismael en el que Jacobo explota y acaba forcejando con él, pasando de las palabras a la violencia.

> **Jacobo:** *¿Esta es la primera mujer de un compañero con la que te acuestas?*
> **Ismael:** *Para empezar, tu y yo no somos compañeros y además Laura no es tu mujer*
> **Jacobo:** *¡Ah vaya! Que somos dos gallos en un mismo corral!*
> **Ismael:** *Eres un tipo triste que perdió su oportunidad con una mujer cojonuda, sobras en esta casa Comisario*
> **Jacobo:** (exaltado con lágrimas en los ojos) *Esta es mi casa, gilipollas, esta es mi familia. ¡Como te vuelva a ver por aquí te voy a partir la cara!*
> **Laura:** *Jacobo ¿qué estás haciendo? Los niños están durmiendo y solo se te ocurre montar una pelea, ¡Vete por favor!*
> **Jacobo:** *Este trepa se está aprovechando de ti*
> **Laura:** *Vete a tu casa y mañana piensas en lo bajo que has caído*
> **Jacobo:** *Estas destrozando mi familia*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 16)

Hay sentimientos desarrollados por las figuras masculinas que esconden los miedos a los que se enfrentan. Así, los **celos** en Jacobo esconden su **pérdida del mandato de género**, del status y poder familiar como figura paterna. En otros personajes como Martín, se puede apreciar el **miedo a la soledad** a través de su necesidad incontrolada de atracción hacia el sexo femenino. En Jacobo también protagonizan los **sentimientos de carácter negativo como la ira, y el enfado, que cuando es** dirigido a las mujeres sobre todo a Laura **se hace de manera autoritaria.**

Las **emociones también muestran diferencias y divergencias inter géneros**. Mientras ellas muestran emociones más interiorizadas y reflexionadas, se aprecia como éstas surgen desde dentro. En ellos, a pesar de mostrarse como seres más emocionales que ellas, los sentimientos

son de carácter más impulsivo e instantáneo. Los sentimientos esconden una doble de cara, el sentimiento de dolor y resignación deja detrás sentimientos de respeto, y de cariño. Así, Laura a pesar de enfrentarse a Jacobo en un acto de conciliación por la custodia de los gemelos, proyecta hacia éste sentimientos de respeto y admiración como figura paterna que es.

Otros **sentimientos de carácter más positivo son la admiración y la ternura.** El primero es un sentimiento que despierta Laura en todo su equipo, especialmente en sus compañeros más cercanos, Jacobo, Martín y Cuevas. Es resolutiva principalmente en su rol profesional y también en el personal. **La ternura**, aparece limitada al espacio familiar y a la relación con la infancia protagonizada principalmente por Laura, figura materna. En Jacobo, aunque esta emoción no está contenida, si que es menos frecuente. Otras **emociones positivas como la risa, alegría, aparecen en menor medida, y protagonizadas por figuras masculinas**. La sensación general, que ofrece esta serie, es que está recorrida por los sentimientos de angustia, resignación y dolor.

Las emociones quedan reforzadas con otros aspectos como los **tonos de voz** femeninos, así Olivia la ayudante del mago su tono expresa languidez, al igual que Ágata, con su tonalidad suave contribuyen a reflejar a las mujeres como seres más débiles y menos estables. Mientras aquellas que usan un tono de voz con más volumen y autoritario como Maribel se muestran como exageradas.

2.3.2. ESTRUCTURACIÓN DE LAS EMOCIONES

Hay un patrón emocional bastante similar entre hombres y mujeres en esta serie. Las emociones calificadas como positivas, **el amor y la alegría** se manifiestan tanto en hombres como en mujeres, al igual que las de carácter más negativo como la angustia, el sufrimiento y el dolor. De manera ocasional llevan a la expresión del **llanto, que no será exclusiva femenina.** Maribel el día de la boda, u Olivia en su reencuentro con el mago expresan estas emociones. Mientras que en ellos, se reproducen en menor medida y en privado. Como se puede ver en Jacobo que tras mantener fuertes discusiones con Laura, busca en su despacho un espacio para desahogarse. Los motivos que lo provocan se centralizan en las relaciones de pareja y ex pareja.

La **principal ruptura que se observa en los hombres en esta serie es la expresión de sus emociones.** Así, tanto Jacobo como Cuevas destacan por sus muestras de sensibilidad, mientras ellas reproducen una imagen de mujer, más fría, que no exterioriza tanto las emociones incluso se comportan de manera más contenida. En Jacobo la mayor expresividad vendrá siempre relacionada a través de su relación de pareja. Tras la ruptura queda en Jacobo un sentimiento de soledad incluso vacío, que parece no lograr superar.

> **Jacobo:** *Pues dile ya la verdad ¿no? Me estaba gustando esta mentira y no quiero volver a acostumbrarme*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 7)

Se observa la gran dificultad que manifiestan los hombres por un lado, como Jacobo y Cuevas, y Lidia en el caso de las mujeres para **mostrar y expresar las emociones**.

En los personajes de Lidia y Cuevas se produce un **desplazamiento en su carácter** y manera de comportarse a partir de la relación que van a vivir. Lidia, se presenta incapaz de expresar y exteriorizar, sus formas habituales son la autoridad, y el mandato. De ahí que cuando Cuevas le pida explicaciones por el encuentro del día anterior ella le grite, incluso el acabe

amenazando furiosamente. Posteriormente, cuando Cuevas se acerca a ella y ésta le hace el habitual comentario despectivo, Cuevas reacciona y le responde mostrando el carácter que no ha mostrado en otras ocasiones. Se sitúa a su mismo nivel en la relación. Lidia se queda sorprendida por el cambio de actitud y la escena finaliza con un encuentro amoroso entre ambos.

> **Cuevas:** *Es que ya no sé, por donde seguir. No voy a dejar que me pisotees más…..aunque seas la mujer que más me ha gustado, de toda mi vida.* (Beso)
>
> (2ª Temporada, Capítulo 14)

Jacobo y Lidia manifiestan **incoherencia entre el sentir y el actuar.** Por una parte, Jacobo como personaje más emocional se introduce en el papel de marido en la simulación de la farsa ante Maribel, para intentar recuperar a Laura. Manifiesta sentimientos conscientes aunque actúe de manera incoherente debido a que se mueve por intereses personales. Por otra, Lidia, mujer fría y déspota, en cuanto visibiliza las muestras de afecto de Cuevas hacia ella, éstas le hacen resituarse. Lidia manifiesta una sensación de vacío al ser consciente de que mientras ella es déspota con su compañero, él desarrolla sentimientos de amor y afecto hacia ella.

Lidia manifiesta esta incoherencia con el equipo policial, escondiendo su vínculo con Cuevas. interiorizando que esto le puede perjudicar en su posición autoritaria en la comisaría, al establecer un vínculo con una persona de menor carácter. En Lidia, el desarrollo de esta relación se acaba exteriorizando en su apariencia física, empieza a vestir de manera más atractiva con faldas más cortas, se suelta el pelo, se maquilla.

Laura, responde principalmente con la indiferencia a las provocaciones del exterior para no tener que mostrarse de una manera desagradable hacia la actitud de entrometimiento de su madre y hacia sus comentarios descalificativos.

> **Maribel:** *Hija ya podías dejar que Jacobo ponga alguna foto suya, el pobre no tiene ninguna*
> **Laura:** *Es que no le gusta mirarse…*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 7)

Maribel es un personaje que emociona al máximo, participa en exceso y lo hace de manera extrema, mostrándose como una mujer dura y autoritaria y en menor medida, como una victima.

El **mantenimiento de la dimensión normativa** se observa a partir del personaje de Martín en sus muestras de expresión de la masculinidad. Cuando sanciona el comportamiento de Laura en su relación con Ismael, por excesiva e imprudente al invitarle al domicilio familiar a pasar unos días. Laura que nunca ha juzgado el comportamiento de Martín se ve en la posición de criticarlo:

> **Martín:** *Ismael, es el primer tío después de Jacobo y ¡ya lo estás metiendo en casa!* […]
> **Laura:** *Yo no te doy consejos sobre tus amiguitas y ganas no me faltan, así que no me los des tu a mi*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 17)

Así también, cuando Cuevas le solicita consejo, que en esto de las relaciones de pareja parece principiante. Martín le anima a que se tire a la piscina y logre un acercamiento con su objetivo, sin saber que se trata de Lidia.

> **Martín:** *¡Ah! y tú quieres ser su mejor amigo…pues está claro, ¡tío! Tírate a la piscina, te llevas un bofetón…….Cuevas tontorrón sino como te vas a comer el turrón?*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 17)

Cuando se entera que su objetivo es Lidia, le recrimina y aconseja que no se enganche con una mujer de tanto carácter y aparentemente fuera de su alcance.

> **Martín:** *Ole tus huevos Cuevas, pero la próxima vez inténtalo con una que no tenga cueros ni tridente….eso ha dolido ¿no?*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 17)

Como consecuencias sociales de las emociones en esta serie destaca, que no se sanciona aunque tampoco **se recompensa desde el mantenimiento de la normativa de género** el comportamiento de Jacobo al aparecer a pasar la noche en casa de Laura. Se aprecia como ellas dedican más atención hacia ellos que hacia ellas, así Maribel con su propia hija solo es capaz de tener un momento íntimo al final del capítulo de su boda mientras que, hacia Jacobo y Miguel son constantes y reiterados sus muestras de aprecio y de apoyo.

El interrogante que surge en esta serie es ¿por qué las relaciones entre personas del mismo sexo no funcionan?, ¿Por qué se priorizan las relaciones de amor y de pareja si al final generan sufrimiento, celos, tensión, resentimiento, ira, rabia, mientras que las relaciones de amistad inter géneros son más satisfactorias?.

Los **sentimientos de hostilidad se dirigen mayoritariamente hacia Laura** como hemos visto por su papel principal y liderazgo. La serie que reproduce la gran rivalidad que se desarrolla en el plano profesional, destaca que estas muestras se producen de manera reiterada y en grado agresivo.

El sentimiento de admiración está directamente vinculado con aquellas personas que ejercen el poder y la dirección es de ellas hacia ellos. Así, Jacobo es admirado por su ex suegra Maribel, el Mago es respetado por Olivia, y Laura se deja querer con un compañero también del cuerpo policial Ismael, en una relación basada en el respeto y la admiración mutua. Las **emociones negativas de rabia y agresividad** son dirigidas hacia ellos, el origen de los mismos excepto en un caso que se produce entre iguales, se debe a la posición de influencia que ocupan los hombres.

III) MUNDO SUBJETIVO: EMOCIONES Y GÉNERO EN LOS MISTERIOS DE LAURA

La serie visibiliza el comienzo y el asentamiento de las relaciones personales y de pareja. Las emociones que más protagonizan son las negativas. Protagonizarán en mayor medida aquellos sentimientos enfado, resentimiento, dolor, tristeza, culpa.

La rabia y la ira aparecen en ambos géneros, casi siempre afrontando problemas de pareja o de relación personal. La rivalidad, actitud que esconde a la envidia, protagonista principal en esta serie no degenera en odio aunque Laura sienta algo muy similar de su compañera Lidia.

En la relación de ex pareja, las emociones que protagonizan están relacionadas con el sufrimiento, como el dolor, la angustia, el resentimiento, y los celos. Estos son protagonizados principalmente por Jacobo, que los simula como una muestra de protección hacia su ex pareja, pero finalmente muestra sus sentimientos internos, en escenas de gran rivalidad con Ismael.
Sentimientos de carácter más positivo, son la admiración dirigida hacia Laura por todo su equipo y la ternura dirigida hacia los gemelos.

Hombres y mujeres desarrollan un patrón emocional bastante similar tanto en la expresión del amor y la alegría como de la angustia y del sufrimiento. La única diferencia será la exteriorización del llanto que en los hombres se hace de manera más privada.

La principal ruptura con la normativa de género viene de la mano de los hombres y la expresión de sus emociones. Los varones son más sensibles frente a ellas, que aparentan ser más frías en este aspecto.

Jacobo y Lidia, son los personajes que destacan por la incoherencia entre el sentir y el hacer. Por otra parte, Martín es el que mejor protagoniza el mantenimiento de la dimensión normativa de la masculinidad.

Los sentimientos de hostilidad se dirigen mayoritariamente entre las mujeres hacia Laura debido a su liderazgo. Y el sentimiento de admiración está directamente relacionado con aquellas personas que ejercen o mantienen el poder, como Jacobo principalmente. Las emociones de rabia y agresividad son dirigidas hacia ellos.

2.4. RELACIONES AFECTIVAS DE PAREJA

2.4.1 PRESENCIA/AUSENCIA DE PAREJA Y DISCURSOS SOBRE ELLO: ANÁLISIS DE GÉNERO

En esta serie, es destacable, como muestra que la unión matrimonial no es la normatividad en las relaciones de pareja. Reflejando la diversidad de situaciones sentimentales entre los protagonistas: la pareja separada principal, Jacobo-Laura, la soltería en el caso de Lidia, Martín y Cuevas, y la viudedad en Maribel. Solo hay un matrimonio protagonista, el de Félix y Sandra.

Este **contexto facilitador**, en el que la mayoría de los protagonistas son personas solteras, propicia y representa la mayor predisposición social y cultural existente, hacia una interacción de tipo amoroso y el establecimiento de relaciones de parejas. Aunque esta serie es profesional, la trama de las relaciones personales tiene un espacio relevante en un elenco de protagonistas tan reducido. El amor tendrá una presencia principal en la misma, de tipo tradicional, ya que tres de las parejas protagonistas, han pasado por el matrimonio. Pero únicamente, una de ellas lo mantiene.

Esta serie recoge los **diferentes planteamientos de las generaciones protagonistas**. Así, en la pareja mayor protagonista, Maribel y Miguel, como **pareja tradicional**, el matrimonio tiene mucha transcendencia, y aunque al final no llegan a casarse, durante su noviazgo se **reproducen los mitos y modelos amatorios tradicionales.** Por otro lado, Laura y Jacobo reproducen la ideología romántica en una pareja de tipo moderna, hasta que se produce la separación entre ambos.

En las protagonistas principales, excepto en el caso del personaje de Maribel que es presa del amor romántico, al igual que el personaje de "la viuda negra", no se **identifica el amor como centralidad en la identidad de género**. Laura y Lidia, en relación al amor, se convierten en **sujetos de deseo** porque **accionan y toman la iniciativa** en distintas fases de las relaciones de pareja; pero se vuelven objetos de deseo y son ellos quienes accionan, en el momento de

establecer la relación. En Laura este comportamiento asertivo, de agencia en la ruptura, refuerza el valor del liderazgo que representa en esta serie.

Como se ve, la construcción del amor romántico atraviesa a todas las parejas que se desarrollan a lo largo de esta serie.

2.4.2. AMOR, RELACIONES AFECTIVO SEXUALES Y GÉNERO: CARACTERÍSTICAS DE LAS PAREJAS EN LAS SERIES

Esta serie no hace un **alegato de la pareja tradicional**, ya que la única pareja que ha reproducido un modelo tradicional se encuentra actualmente en fase de ruptura. Una relación agotada por el peso de compartir el espacio personal y el profesional. Tras un tiempo de reflexión, Jacobo abandona el domicilio familiar, comete una infidelidad y Laura se entera de ello; dando por finalizada la relación definitivamente.

Las parejas y ex pareja protagonistas evolucionan fruto de la interacción diaria que se produce entre ellos. Mientras, en las parejas que van surgiendo se van a vivir momentos de deseo, de atracción y seducción en la intimidad, en la **fase del enamoramiento**. En la ex pareja de Laura y Jacobo, los momentos de enfrentamiento, tensión y poca comunicación en la **fase de ruptura**, desprenden dolor, resignación y en menor medida ternura.

El **esquema de emparejamiento de estas parejas es diverso.** Mientras la ex pareja, Laura y Jacobo, y el matrimonio de Félix y Sandra están constituidos entre iguales, Lidia y Cuevas son la pareja más ambigua que encontramos por la asimetría de poder y de caracteres entre ellos: ella fría y déspota, él tierno y cuidadoso. En el caso de "la viuda negra", se reproduce el esquema de hombre maduro y rico con mujer joven y atractiva; ésta última criticada por su hacer basado en el interés.

> **Maribel:** *Desde que se casó con esa lagarta… esa treintañera, se lo ligó por el dinero, se casó para lucirla y luego la niña no quería exhibirse en público. Yo le he visto de refilón…*
> **Laura:** *Mujer, ¿a lo mejor estaban enamorados?*
> **Maribel:** *Calla, calla, si era un vejestorio… Pero en la cama le pondría fino, Todo muy raro*
> (2ª Temporada, Capítulo 17)

Los triángulos amorosos tienen protagonismo en esta serie. Son situaciones que encierran el desarrollo de los celos que generarán los enfrentamientos más agresivos entre las figuras masculinas: Jacobo e Ismael, Félix y Martín.

Entre la ex pareja protagonista, en un principio, ondea la figura de Martín como posible pareja de Laura debido a la relación tan estrecha que desarrollan, que deja entrever que puede haber una tensión sexual entre ambos. Jacobo que muestra deseos de una reconciliación con Laura, manifestará un comportamiento celoso con su compañero por esta relación. Posteriormente, este triángulo se intercambiará con la presencia de Ismael, al iniciar Laura y él una relación. Los celos que se proyectarán en Jacobo causarán escenas de duelo de poder entre las figuras masculinas.

Otro triángulo más controvertido será el protagonizado por el matrimonio de Félix y Sandra, y en medio la presencia de Martín como amante de ésta. Esta relación atravesada por elementos como la doble infidelidad de Sandra y la noticia de su maternidad, generarán gran tensión en los protagonistas masculinos. Entre ellos se acaban resolviendo las diferencias de manera agresiva en un duelo entre varones. La **ruptura de la normativa de género** se manifiesta con la agencia de Sandra en la doble infidelidad, que no es sancionada por su

comportamiento **reiterado como infiel**. Y también en Félix, que debido a la próxima paternidad **perdona el comportamiento de su mujer y le da una oportunidad**.

La **infidelidad sexual** entre las parejas protagonistas **también está presente**. En la relación de Laura y Jacobo esta traición es el desencadenante de la ruptura entre ellos. En el caso de Martín este comportamiento se sanciona más en él, que está soltero, que en ella, mujer casada. Jacobo se lo reprueba en una ocasión y de manera autoritaria, como hombre tradicional no puede aceptar este comportamiento ni su compulsiva vida sentimental con frecuentes parejas temporales. Esto supone un **comportamiento rupturista hacia la construcción de la sexualidad masculina.**
En los matrimonios y parejas protagonistas secundarios aparece también de manera frecuente **la infidelidad. Junto a los celos** serán motivos desencadenantes de asesinato en la trama de misterio.

En los personajes protagonistas se aprecia cómo **el amor les resitúa**. En el caso de Miguel, novio de Maribel, al enfrentarse a una situación límite como es la suspensión de la boda. Éste expone su sentimiento de enamoramiento para tratar de convencer a la novia y casarse con ella.

> **Miguel:** *Es verdad que yo quería casarme contigo por la herencia, pero durante estos meses me enamorado de ti, Maribel yo te quiero*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 7)

En un acercamiento entre Lidia y Cuevas, éste empoderado, ante la fría y déspota Lidia, le demanda que sea clara con él. Lidia, al ver la reacción y escucharle se re-sitúa. "*Es que ya no sé, por dónde seguir. No voy a dejar que me pisotees más….aunque seas la mujer que más me ha gustado, de toda mi vida*". De su frialdad con Cuevas evoluciona hasta sentirse seducida y es ella la que inicia el acercamiento sexual. Esta relación produce en Lidia un cambio personal, la humaniza ante el resto de compañeros.

El rechazo al **compromiso** se visibiliza más en el caso de Martín que reproduce la figura de "ligón empedernido". Se puede ver **una ruptura de la identidad de género masculina su comportamiento** cuando parece que Sandra, la mujer de Félix –Comisario Principal, con la que tiene una aventura se ha quedado embarazada y surgen las dudas de su posible **paternidad.** Se hará cargo de la situación, y cuando posteriormente se entere de que el padre es Félix, se resituará. Estaba empezando a verse como figura paterna en lugar de eludir responsabilidades.

2.4.3. MITOS AMOROSOS Y GÉNERO

Encontramos en esta serie que, en la construcción de las relaciones de amor y de pareja, se desarrollan elementos de mantenimiento del ideal del amor romántico, mediante la reproducción de mitos amorosos. Algunos que aparecen:
El amor todo lo puede, cuando se encuentra a la persona con la que se quiere pasar el resto de la vida, todo se supera porque se está dispuesto a hacer todo por la otra persona.

> **Miguel:** *La gente que se quiere no se divorcia*
> **Gemelo:** *A veces hay que divorciarse por el bien de todos*
> **Laura:** *Mamá, ¿no te das cuenta?, es un hombre encantador, no vas a encontrar a otro que te* (aguante) *quiera de esa manera*
> **Maribel:** *Ya lo sé, y haría cualquier cosa por mí*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 7)

Para ser feliz, se necesita una pareja, Maribel apoya a Jacobo para que haya una reconciliación entre la ex pareja, hasta que se entera de la infidelidad de éste. Le sanciona dicho comportamiento como muestra de deslealtad hacia la familia, no solo hacia la pareja.

> **Laura:** *Ese niño lo ha pasado fatal con la separación de sus padres…*
> **Maribel:** *Y eso ¿qué tiene que ver para que les quite las zapatillas?*
> **Laura:** *Que Jacobo ha hecho con los niños, lo que su padre no ha hecho con él, llevarles de paseo, comprarles cosas, hacerles caso, ver los partidos de futbol que ellos juegan….*
> **Maribel:** *Y ese padre ¿también engañó a su familia?*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 17)

> **Maribel:** *Tu lo único que necesitas es volver con Jacobo"...[ ]… "No te lo voy a decir más veces, es muy difícil encontrar gente como Jacobo*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 10)

El amor es pasión, es la base del enamoramiento y se actúa en relación y en consecuencia a lo que se siente, que es involuntario e irracional.

> **Cuevas:** *Es que ya no sé, por dónde seguir. No voy a dejar que me pisotees más…aunque seas la mujer que más me ha gustado, de toda mi vida.* (Beso)
>
> (2ª Temporada, Capítulo 14)

2.4.4. CONSTRUCCIÓN DEL DESEO, SEXUALIDAD Y GÉNERO

Esta serie introduce elementos novedosos y rupturistas al **presentar a las mujeres con agencia en las relaciones sentimentales, como protagonistas de rupturas y como sujetos activos que toman la iniciativa en el plano sexual**.

Laura se mantiene asertiva en su decisión de separarse de Jacobo y pese a los acercamientos que éste le muestra para retomarla ella se mantiene impasible.

En las mujeres **la construcción del deseo** está más vinculada a la afectividad y en menor medida a la necesidad de contacto físico. Así, en relación al deseo, Laura se vuelve **objeto de deseo**, y espera a que sea Ismael quien tome la iniciativa, al contrario que Lidia, que es ella quien la toma y Cuevas se muestra asombrado por ello. En ambas el deseo está más dirigido desde lo racional que desde lo emocional o pasional, presentando a mujeres que tienen la situación bajo control. Debido a sus situaciones personales, Laura separada de su ex pareja y Lidia alejada de su anterior relación, las protagonistas no se entregan al amor en sus nuevas relaciones respectivas, sino que muestran comportamientos cautos y paulatinos.

En esta serie está muy presente la construcción **diferenciada de la identidad de género en torno a la sexualidad.** Así, mientras ellas se debaten entre ser objeto – sujeto de deseo, ellos son claramente sujetos de deseo. Aunque la **intensidad** en cada uno de ellos, es diferente. Así, Martín reproduce un deseo reiterado casi incontrolable hacia las féminas que es sancionado por Jacobo. En Cuevas este deseo no está presente si no se llega a producir el acercamiento con Lidia, y en Jacobo este deseo se disfraza en sus muestras de acercamiento hacia Laura. En los personajes secundarios también se observa este comportamiento tradicionalmente masculino así, el empresario Echavarri al casarse con "la viuda negra" inicia su cuarto matrimonio.

> **Jacobo:** *Vamos a ver Martín, ¿hay alguna posibilidad de que cada vez que te bajas los pantalones no montes un cirio? Esa tipa es peligrosa y estás implicado en asesinato*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 7)

El tratamiento de la sexualidad es visibilizado en varias parejas protagonistas (Laura-Jacobo, Lidia-Cuevas)**.** Estas escenas muestran **comportamientos acordes al mantenimiento de la masculinidad,** como sucede en una escena de atracción entre el empresario Echavarri y "la viuda negra". Mientras a éste se le observa seducido y entregado ella se comporta de manera más fría, pero identificándose como objeto de deseo. Otra escena de acercamiento, en relación con la simulación de la vida en pareja, es en la que Jacobo se presenta en casa de Laura a la noche con la intención de pasarla juntos, y aprovechar esta situación para tener un acercamiento con ella. Esta conducta podemos denominarla como **micromachismo,** pues reproduce un comportamiento patriarcal de obtener los intereses personales por encima de todo, sin mostrar un mínimo de respeto ni valoración hacia la que ha sido su compañera. En Jacobo sus silencios e impasibilidad ante los comentarios despectivos de Maribel hacia Laura, también son muestras de micromachismos.

> **Laura:** *¿Se puede saber que haces aquí?*
> **Jacobo:** *Si montamos la farsa, la montamos de verdad o que?, no querrás que tu madre se entere de que no estamos casados*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 7)

Maribel, figura materna tradicional, actúa **como contexto facilitador y de apoyo** a Jacobo en la reconciliación con Laura.

También a partir de los diálogos abordados en conversaciones íntimas, generalmente entre Laura y Martín, se tratan elementos de las relaciones de pareja, tanto propias como de sus compañeros. Temas como la infidelidad, el compromiso, la confianza, la facilidad para establecer relaciones con el otro sexo… A través de ellas se reproduce la **construcción masculina de la sexualidad** que tiene como elementos el deseo incontrolable sin perder oportunidad cuando se les presenta, y que está dirigido a la consecución de una relación coital.

> **Martín:** *He conocido a una chica periodista que escribe sobre esto y he pensado que si me informo un poco podré trabajármela*
> **Laura:** *Pero, ¡si tu nunca has tenido que mentir a una chica!*
> **Martín:** *Ésta es diferente*
> **Laura:** *um um tiene cerebro…*
> **Martín:** *Muy graciosa*
>
> (2ª Temporada, Capítulo 7)

Entre los protagonistas de estas relaciones se desarrollan **situaciones de violencia** dentro de la misma. En la pareja de Lidia y Cuevas, que representan una relación controvertida, a lo asimétrico de su relación se le une que Lidia no quiere exteriorizar este sentimiento ante el resto de compañeros. Con ocasión de un acercamiento entre ellos, que es visibilizado por Martín, Lidia acaba dándole una torta a Cuevas con la intención de que Martín siga visibilizando a Lidia como una mujer con carácter a incapaz de tener algo con una persona de menor carácter. Esto refuerza el carácter negativo que se otorga a las mujeres en esta serie, dándoles un matiz agresivo. Refuerza el estereotipo de mujeres duras y frías, que se imponen con sus parejas.

IV) RELACIONES AFECTIVAS Y DE PAREJA EN LA SERIE LOS MISTERIOS DE LAURA

Esta serie presenta cómo la **unión matrimonial no es la normatividad**, reflejando diversidad de situaciones sentimentales.

La serie presenta a las mujeres con agencia en las relaciones sentimentales, como **protagonistas de rupturas y sujetos activos que toman la iniciativa en el plano sexual**.

Serán **elementos** centrales en las relaciones los **triángulos amorosos, la infidelidad y el miedo al compromiso. Los celos** serán la base de los **mayores enfrentamientos que se produzcan entre los hombres**, que cobran un carácter agresivo y muestran cómo a los protagonistas la situación se les escapa de las manos.

Los **mitos** que se reproducen en esta serie son: el amor todo lo puede, para ser feliz se necesita una pareja, y el amor es pasión.

En las **mujeres la construcción del deseo** está más vinculada a la necesidad de **contacto físico y afectividad**, el deseo **está dirigido más desde lo racional** que desde lo emocional. Por sus situaciones sentimentales anteriores se muestran más cautas en las nuevas relaciones de pareja que desarrollan.
La construcción de la **sexualidad masculina** se dirige más desde lo **emocional e impulsivo**, y muestra como elementos principales el deseo incontrolable y una construcción de la sexualidad coital. Los hombres son representados en relación con su **identidad de género como sujetos de deseo**, que solo se diferencian, los unos de los otros, en la intensidad del deseo.
La construcción de la **sexualidad femenina en esta serie** es vista con mayores rupturas, a través de comportamientos emergentes, como no **sancionar de manera inquisidora la infidelidad** y la agencia femenina en las relaciones de pareja. Otros comportamientos masculinos emergentes que muestran rupturas son la sanción reiterada hacia comportamientos tradicionales en la construcción de la masculinidad, como la sanción al deseo incontrolable de los hombres y el perdón hacia una infidelidad provocada por una mujer.

3. CONCLUSIONES DE LA SERIE: LOS MISTERIOS DE LAURA

Los misterios de Laura, serie del género de misterio e intriga, **tiene una importancia destacada desde el punto de vista de la perspectiva de género, por el protagonismo central y principal de las mujeres**. La inspectora Lebrel es una mujer que destaca por presentar un estilo personalizado, sencilla en el vestir sin seguir las modas ni tendencias ni el canon de belleza socialmente dominante, y que además posee un carácter particular, muy expresivo e irónico.

Una mirada general, nos presenta **una serie bastante rupturistas en relación a los mandatos de género**, aunque también conserva algunos **elementos tradicionales**. Como elementos rupturistas en el caso de las mujeres, se recoge el protagonismo femenino, la profesionalidad de los personajes encarnados por mujeres y la descentralización amatoria de éstos. En el caso de los varones su alta emocionalidad, su implicación en cuestiones amorosas y su miedo a la soledad. Como elementos no rupturistas pueden establecerse en las mujeres, la rivalidad entre éstas o la presencia de una madre abusiva (la madre de la protagonista de la seria, Laura) como figura importante en la serie. Pese a estas presiones sobre Laura, desde la normativa de género, nuestra protagonista toma distancia, las relativiza y se construye autónomamente. En el caso de los varones la competitividad entre ellos, sobre todo en relación al trabajo y a las mujeres que "conquistan", sería el factor más visible en relación al mantenimiento de las dinámicas de género.

Las relaciones personales están atravesadas por la influencia del aspecto físico que es problematizado por la serie. La importancia social del canon estético femenino se traduce en apremios hacia las personas que no los siguen como la inspectora Lebrel; que, al igual que en

el caso de las relaciones familiares (incumplimiento de las expectativas maternas), ella maneja y relativiza, anteponiendo un criterio estético y relacional personal.

Otro comportamiento que se presentan naturalizado es la **actitud parental de menor implicación (padre ayudador),** encarnada en el personaje de Jacobo, que genera sobrecarga en la tarea de cuidados en la expareja. Pudiendo considerar que Jacobo visibiliza, un nuevo modelo de parentalidad, muy común en nuestras sociedades actuales.

La serie rompe con el **mandato de género** respecto al doble vínculo (ser una mujer independiente y conformar una familia tradicional), ya que presenta a una protagonista, que se realiza en su faceta profesional, prioritaria para ella, sin desatender sus responsabilidades familiares. Esto lo realiza sin autocuestionarse su actuación, ni mostrar resignación o culpa por dedicar más tiempo a su rol profesional que al personal. La protagonista sí que manifiesta que relega su vida personal y su disfrute del ocio. En cambio, en la figura paterna las tareas de cuidados son secundarios debido a la dedicación profesional que entraña un puesto de responsabilidad y poder. Y los cuestionamientos e interiorizaciones que expresa están más relacionados con la pérdida de poder en la familia a raíz de la separación de pareja, que por compatibilidad de ambas facetas.

La **identidad masculina que se presenta en esta serie es bastante rupturista,** principalmente en relación a la centralidad del amor en las vidas de los varones protagonistas de la serie, expresada a través de la atracción hacia el sexo femenino, la necesidad y el deseo de tener una pareja estable o volver con ella. Y también, en relación a la visiblización del miedo masculino a la soledad, y al vacío. La serie muestra a hombres que no dudan en expresar sus sentimientos, y presentan como más sensibles y vulnerables en sus relaciones con el sexo femenino. Pese a ello dichos hombres también cumplen algún mandato de género masculino referido a la centralidad de la actividad profesional, el reconocimiento frecuente de la misma, la protección y cuidado a las mujeres o el desarrollo de actitudes agresivas desencadenadas por motivos de tipo celoso.

Las mujeres representan también una **feminidad emergente**, en la cual ellas dan prioridad al desarrollo de aspectos personales que les generan mayor satisfacción como es su rol profesional, en detrimento de la realización de mandatos de género femeninos como la función maternal. En este aspecto hombres y mujeres se presentan con actitudes similares. La serie también muestra cómo **los hombres se cuestionan este modelo**, ya que sufren por tener que mantener comportamientos exigidos socialmente, que se alejan de sus verdaderos deseos. Como en el caso de Jacobo, al tener que resignarse a no tener la custodia paternal, que le impide ver a sus hijos cuando él desearía, aunque realmente sus compromisos laborales se lo impiden.

Los misterios de Laura, es una ficción que presenta una realidad cotidiana muy realista. Es muy destacable que, a través de la relación laboral y personal de la ex_pareja protagonista, se visibilizan y exponen las **dificultades que genera la consecución de la igualdad de género entre los sexos**. Los problemas más relevantes que se presentan son relativos a la **corresponsabilidad en los cuidados**, las dificultades en el establecimiento de relaciones personales entre el mismo sexo, y cobra un protagonismo destacable los obstáculos para el mantenimiento y desarrollo de las relaciones de amor y pareja.

La mirada de esta serie, es femenina a partir del protagonismo principal y liderazgo de la protagonista, a partir de su capacidad de decisión y libertad de maniobra, por encima de mandatos y ordenes provenientes de Jefaturas. Este protagonismo central es considerado un rol y elemento emergente a destacar dentro de las series de ficción televisiva. A pesar de que

la presencia de los personajes masculinos en esta serie puede superar a los femeninos, su protagonismo está en clara desventaja con las protagonistas mujeres, presentando varios de ellos un protagonismo más secundario, más vacío y plano. Son personajes más simples y estereotipados. El único personaje masculino que ejerce más poder es Jacobo, y al igual que sus compañeros, su protagonismo se encuentra a la sombra de Laura. Los personajes masculinos tienen un **papel más relevante en el ámbito de las emociones, y de las relaciones de pareja,** algo realmente rupturista. **Los personajes más densos y complejos son principalmente los femeninos**, por las rupturas que encarnan, también Jacobo. A pesar de mantener esta mirada femenina, la serie presenta una imagen no favorecedora de las mujeres a través de sus relaciones antagónicas, pues las presenta como seres que desarrollan la hostilidad y la imposición como estrategia de supervivencia.

Las relaciones de amor y de pareja tienen centralidad en esta serie por encima de otras que pudieran desarrollarse como las de amistad. Pese a ello, dichas relaciones de pareja no se encuentran idealizadas, sino más bien lo contrario, ya que a lo largo de la serie, los divorcios y las dificultades relacionales están muy presentes. Destaca también en este sentido, como elemento emergente, la **no centralidad de la institución matrimonial**, siendo mayoritaria la presencia de personajes que se mantienen en la soltería; y presentando este modelo tradicional familiar como obsoleto.

En los protagonistas masculinos se identifica el amor como centralidad en su identidad de género, mientras las mujeres se debaten entre ser en **sujetos que accionan y toman la iniciativa en distintas fases de las relaciones de pareja (acercamiento sexual o en la ruptura)**, y ser objetos de deseo, dejando en manos de los hombres dar el paso para el establecimiento formal de la relación de pareja. A los personajes masculinos, el amor les obliga a tener que resituarse y mostrar actitudes de lucha para conseguir el logro del mantenimiento de la relación amorosa; y en el caso contrario, a los personajes femeninos, de empoderamiento para la ruptura de dichas relaciones afectivas.

Los Misterios de Laura **es una serie rupturista que, reproduce la superación del modelo tradicional femenino.** Al visibilizar la centralidad de la faceta profesional en las mujeres, y como estas se sienten reconocidas más por su ejercicio y desempeño profesional, teniendo el plano sentimental un valor secundario para ellas. Siendo un **elemento de emergencia femenino destacable el sentimiento de admiración** que despierta Laura debido al desarrollo de su rol profesional, y la consecución de éxitos en base a su trabajo personal. Como también a partir de los valores personales que transmite su personaje.
Aunque el protagonismo femenino es mayoritario, la **idea que intenta reproducir esta serie transmite** que para que las mujeres cobren **protagonismo** y tengan agencia por sí mismas, deben destacar por encima de los demás, especialmente de sus colegas varones, brillar como lo hacen estas en el ámbito profesional. Y **en el ámbito personal, son mujeres que manifiestan vivir en cierta soledad,** por no seguir los mandatos tradicionales de género.

14 DE ABRIL, LA REPÚBLICA

1. PRESENTACIÓN DE LA SERIE: 14 DE ABRIL. LA REPÚBLICA

14 de abril, la República es una serie de producción propia española, secuela de una serie anterior, La Señora; enmarcada en el género histórico, narra las tensiones afectivas y políticas de dos familias (la propietaria, la campesina) en los años de la II República Española. En la serie continúan algunos de los personajes de la señora, pero trasladados a Madrid, como Encarna, que hace labor política por el voto femenino o Hugo de Viana, militar que conspira contra la República y Ludi, criada en la mansión de los de la Torre.

Es una serie que se adscribe a lo que se ha denominado series abiertas, cuya narración queda en suspenso al final de cada episodio y es retomado en el siguiente, con un preámbulo de una síntesis de los acontecimientos de episodios anteriores. Histórica y dramática, tiene episodios de 70 minutos de duración, emitidos en horario nocturno, a las 22h.
En este momento no se encuentra en parrilla, aunque sí está prevista y anunciada una segunda temporada. No obstante, está prevista su reposición en horario de tarde cuando acabe la de La Señora

1.1. FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

País:	España
Dirección:	Jordi Frades
Guión:	Daniel Martín Saenz de Parayuelo, Nacho Pérez de la Paz, Virginia Yagüe
Producción:	María Roy
Fotografía:	Fernando Gallego
Música:	Federico Jusid
Reparto:	Félix Gómez, Verónica Sánchez, Alejo Sauras, Lucía Jiménez, Álex Angulo, Marta Belaustegui, Fernando Cayo, Úrsula Corberó, Mariona Ribas, Héctor Colomé, Cristina de Inza, Mariona Ribas, Raúl Peña, Carolina Laàusa, Guillermo Ortega, Mónica Vedia, Ana Villa, Vicente Romero, Víctor Clavijo.
Duración de los capítulos:	75 minutos. Una temporada 13 capítulos
Idioma:	Castellano
Género:	Histórico; drama
Web oficial:	http://www.rtve.es/television/14-de-abril-la-republica/

Acogida del público y cota televisiva: En sus trece emisiones, 14 de abril. La República ha alcanzado una audiencia media de 3.515.000 espectadores y un 17% de cuota. Casi 22,8 millones de personas (51,7% de cuota) han visto algún momento de la ficción de TVE. En relación con los premios, ha sido reconocido el trabajo de Alex Angulo en la serie con el premio al mejor actor de reparto de televisión por la Unión de Actores el año 2011.

1.2. CONTEXTO ESPACIO - TEMPORAL EN EL QUE SE DESARROLLA

La serie se desarrolla en el Madrid de los años 30, en los años políticamente relevantes de la II República Española y pretende enmarcarse en las tensiones políticas y de clase social del momento. Además de Madrid, en el que aparecen diversos escenarios, también la serie se desarrolla en una finca rural. La mansión de la familia de La Torre en Madrid es un escenario relevante, así como la casa de los guardianes de sus tierras, en el campo, la familia Prado. Por último, aparece un cabaret como escenario de intrigas políticas y personales. Así como la casa de Encarna, militante del partido socialista, relevante oradora y luchadora por el voto femenino así como después, comisionada de la República para la reforma agraria.
Vinculados al contexto histórico aparecen referencias muy relevantes en la trama a:

- Las reformas emprendidas por el gobierno de la República, y en ese contexto el logro del sufragio femenino, así como la Reforma Agraria. El gobierno sufre, según el relato de la serie, el boicot tanto de la izquierda revolucionaria (anarquismo y comunismo) como de la derecha y de la casta del ejército vinculada a sectores fascistas
- Las estrategias de la derecha y de la oligarquía española en contra de la República
- La movilización y activismo de los sindicatos anarquistas, la CNT fundamentalmente, así como del partido comunista, que a su vez mantiene una relación tensional con los anteriores
- La tensión en el campo en la que la actuación de la Guardia Civil va encaminada a proteger los intereses de la clase dominante

1.3. ANÁLISIS DE LA SERIE

1.3.1. SINOPSIS

Las diferencias de clase marcan y dificultan las relaciones de amistad y de amor en un contexto en el que se agudizan las tensiones sociales y se radicaliza la posición de la clase oligarca, a la que pertenecen los De La Torre. Como estrategia de boicot a la República, la clase oligarca en ese momento decide no cultivar las tierras, lo que, aunque les resta ingresos, supone un ataque a la estabilidad del gobierno para provocar una devaluación de la moneda, y la condena a la miseria y al hambre a la clase campesina negándose a conceder derechos a sus jornaleros. Este es el acontecimiento desencadenante de los conflictos, tanto dentro de la familia de la Torre, entre padre e hijo, como entre la familia de la Torre y la familia Prado, que se ven empujados a tener que posicionarse, poniendo en peligro una relación cordial y afectiva, por ejemplo, entre los dos amigos, Fernando (clase oligarca) y Jesús (que trabaja a su servicio). La familia de la Torre, a pesar de su posición, se encuentra en una situación económica preocupante, agravada si no obtienen una cosecha, y necesitan apoyos de la banca.

Las reivindicaciones y respuestas organizadas de sindicatos y otras organizaciones sociales y políticas se radicalizan. Ventura, militante de la CNT, arenga a los jornaleros. A su vez, lleva a cabo una actividad clandestina organizando un atentado contra el presidente de la República, para lo que cuenta con la colaboración de Amparo, la dueña del Cabaret, que trafica con armas. No obstante, todo lo hace a espaldas de su pareja, Encarna, militante socialista que no apoya la lucha armada y trabaja para la República, tanto en la lucha por el voto femenino como en la reforma agraria. Tanto Ventura como Amparo (que oculta otra militancia clandestina, que no se explicita, probablemente como agente comunista) trabajan por una

radicalización y la revolución para un orden nuevo. Conforme avanza la trama, Amparo se enamora de Encarna, con la que discute al principio en relación con el sufragio femenino.

El trasfondo de los problemas que surgen a partir de la negativa a sembrar las tierras, marcan el trasfondo de la relación de Fernando con dos mujeres: Mercedes, hija de un banquero y que está enamorada desde siempre de Fernando, y con la que Fernando se casará para ayudar a su familia en la obtención de respaldo económico, y Alejandra, hija de la familia Prado, que cuidan la finca de los de La Torre. Alejandra vuelve de París después de tres años de estudio costeado por Leocadia (madre de la Familia de la Torre) y comienza a trabajar en el ministerio de agricultura ayudando a Encarna. Alejandra también parece estar enamorada desde siempre de Fernando. Y este se enamorará de ella a pesar de prometerse con Mercedes.

Las rivalidades dentro de la familia De la Torre se dan entre el padre y Fernando: este último no está de acuerdo con la estrategia oligarca. También entre Fernando y Jesús, amigos desde la infancia pero cuyas pertenencias sociales desiguales arrastrarán a tensiones y enfrentamientos. Asimismo, Mercedes encuentra en Alejandra una rival, pues intuye que Fernando se enamora de ella. Por último, la distancia social entre Fernando y Alejandra marcará un amor imposible. No obstante, conforme avanza la serie, se descubre que Alejandra es en realidad sobrina de Leocadia (hija ilegítima de su hermano, heredero del linaje y de la fortuna de la familia Osuna). Ella lo ignora y Mercedes le hace creer que es hija ilegítima de Agustín, padre de la familia de la Torre y por tanto, hermanastra de Fernando, lo que convierte su amor en incestuoso e imposible.

Como trasfondo, además del complot anarquista contra la República, aparece la organización del alzamiento del ejército, dirigida por Hugo de Viana, familiar de los de la Torre. Este personaje será también el objeto de amor de Beatriz, la hija pequeña de los de la Torre, que se enamora de él (marido de su prima) pues enfermiza y necesitada de permanentes cuidados médicos, encuentra un alma gemela en Hugo, con una invalidez, fruto de heridas de guerra, que le hacen sufrir permanentemente.

Por último, aparecen los personajes secundarios del servicio de la familia De la Torre, Ludi y María del Pilar, a las que se suma el secretario personal de Agustín, Rafael Mesa. Este, para conseguir el trabajo, ha ocultado su matrimonio y Ludi se enamora de él, sin saber que está casado. Este amor imposible se trata en términos cómicos y dramáticos. Es reseñable que solo en el grupo del servicio aparezca el humor en una serie melodramática.

1.3.2. TEMAS PRINCIPALES:

El amor, fundamentalmente, los amores imposibles; **la familia y el matrimonio; la amistad; la desigualdad social y las luchas políticas; historia y acontecimientos de la II República**.

Especialmente relevantes consideramos la amistad –incluso el amor– entre mujeres, pero también la rivalidad entre algunas de ellas (Mercedes y Alejandra) por un hombre. Por otro lado, los conflictos personales determinados por los conflictos políticos y sociales.

1.3.3. APROXIMACIÓN A LOS PERSONAJES CON PERSPECTIVA DE GÉNERO:

Familia De La Torre y su círculo	**Familia Prado**
Leocadia: La madre	Antonio: el padre
Agustín: El padre	Alejandra: la hija
Fernando: El hijo	Jesús: el hijo
Beatriz: la hija	
Mercedes León: de familia adinerada, se casa con Fernando.	
Francisco León: Padre de Mercedes, banquero adinerado.	
Como parientes aparecen: Hugo de Viana (teniente coronel del ejército)e Isabel, su mujer, prima de Leocadia	
Pasante de Agustín**: Rafael Mesa**	
Servicio: Ludi y María Pilar	

Personajes políticos	**Personajes vinculados al Cabaret (política y negocios):**
Encarna: luchadora por el voto femenino. Luego responsable de la reforma agraria en el gobierno de la república. Militante del Partido socialista	Amparo Romero: dueña del Cabaret, pero con labor política clandestina
Ventura: pareja de la anterior. Militante de la CNT.	Paco Rubio: socio del cabaret

ALEJANDRA PRADO (VERÓNICA SÁNCHEZ):

Alejandra es la protagonista femenina de la serie, un personaje atractivo y caracterizado con cualidades positivas. Hija del guarda de las tierras de la familia de La Torre, ha tenido la suerte de estudiar tres años en París gracias a los apoyos de la Señora (Leocadia). Es una mujer joven, sensata y discreta, inteligente, preparada y humilde, que comienza a trabajar por la República dando muestras también de su compromiso y su aspiración de realización personal. Siempre cuidadosa de su padre y de su hermano.

Alejandra aparece desde el principio enamorada de Fernando. Parece reconocer sus sentimientos, más que él, pero también el abismo que los separa, primero por clase social, luego por el compromiso de Mercedes con Fernando y, por último, porque ésta le hace creer que es hermanastra de Fernando (supuestamente hija ilegítima de Agustín de la Torre), lo que haría su amor incestuoso y ya del todo imposible.

No obstante, Alejandra es en realidad hija ilegítima del hermano de la Señora, de Leocadia, heredera por tanto del linaje de los Osuna (y, por tanto, prima de Fernando). En ese momento acaba la primera temporada de la serie.

FERNANDO DE LA TORRE (FÉLIX GÓMEZ):

Personaje que evoluciona radicalmente en el primer capítulo: es presentado como un niño de papá, juerguista, despreocupado e irresponsable. No obstante, los reproches que recibe y la situación económica difícil de su familia le harán sentar cabeza y comprometerse con Mercedes, amiga desde la infancia y garante de estabilidad para su familia pues de esa forma tienen acceso a toda la ayuda económica que necesitan.

Fernando es un hombre honesto, que comienza a enfrentarse a su padre cuando este asume la estrategia oligarca de no sembrar las tierras. Pretende mantenerse próximo a los jornaleros y parecen no importarle demasiado las diferencias de clase: es amigo desde la infancia de Jesús y se enamora, estando ya comprometido con Mercedes, de Alejandra, lo que le llevará a romper su compromiso. No obstante, Alejandra, que en ese momento cree que son hermanos, se alejará de él. Entonces, volverá a aceptar el compromiso con Mercedes.
Es un personaje que avanza a trompicones emocionalmente. Frente a las dos mujeres que le aman y que lo saben y son muy conscientes de ese amor, él evolucionará de manera más ingenua y torpe. Es valiente, –se enfrenta caballerosamente a hombres que agreden a mujeres: los fascistas agrediendo a Encarna, y un rico oligarca que desprecia a Alejandra cuando esta rechaza sus pretensiones–, pero es "ignorante" puesto que Mercedes lo manipula.

JESÚS PRADO (ALEJO SAURAS):

Hermano de Alejandra, amigo desde la infancia de Fernando, compañero de sus correrías, pero a quien los acontecimientos irán haciéndole asumir su posición social, aunque intenta desde el principio mediar entre los señores y los jornaleros de la finca, que ven peligrar el sustento de sus familias y deben enfrentar la violencia de la Guardia Civil. La evolución de los acontecimientos le hará estar con los suyos y comprometerse con los jornaleros frente a los señores.
Romperá con Fernando cuando lo descubre con su hermana. Considera que la está engañando y que solo la utiliza para divertirse, pues es lo que siempre ha hecho.
Jesús está, a su vez, enamorado de Mercedes. Tendrá un encuentro sexual con ella cuando ésta, despechada, quiera vengarse del amor que Fernando profesa a Alejandra.
Es un hombre cuidadoso de su padre, activo pero un poco bruto.

LEOCADIA (CRISTINA DE INZA):

Es una mujer fuerte y firme. En realidad, es ella la heredera del linaje y de las tierras, por familia, y hace valer esa posición manteniendo una relación muy igualitaria con su marido. Aunque por encima de todo su objetivo es el bienestar de su familia, no se doblega a su marido. Es inteligente y capaz de manejar asuntos financieros, aunque hasta este momento los haya delegado en su marido. Trata a los de su clase, de igual a igual. Es resolutiva: "me educaron para tomar decisiones en los momentos difíciles y eso es lo que he hecho", le dice a su marido.
Se desvive por su hija enferma y es sensible al bienestar de Fernando, a sus sentimientos, aunque eso pueda poner en peligro el nivel de vida familiar. No ve con buenos ojos a Mercedes y entre las dos se da una sutil tensión.

AGUSTÍN DE LA TORRE (HÉCTOR COLOMÉ):

Marido de Leocadia, es un hombre rígido y frío, alineado a su pesar con las estrategias de "los de su clase". No obstante, es receptivo a los argumentos de su mujer pero no tiene la sensibilidad de ésta ni hacia las tierras y los jornaleros, ni hacia sus hijos. Está más distanciado y funciona intentando mantener la posición de la familia.
Se aliará con Mercedes en su intento de corregir la conducta de su hijo, conseguir dinero y mantener la distancia social con quienes no son de su clase.

MERCEDES LEÓN (MARIONA RIBAS):

Es un personaje importante, que establece desde el principio una relación de rivalidad con Alejandra, aunque esta lo ignore, porque sabe que es un peligro para su futuro con Fernando.

Enamorada de él desde siempre, su fin, por encima de todo, es casarse con él. Maquina astutamente para presentarse como colaboradora y apoyo de él, y comprensiva incluso en la ruptura del compromiso, mientras sigue maniobrando para alejar a Alejandra de Fernando. De alguna manera, consigue sus objetivos al alejarlos y al mostrarse como un apoyo incondicional y generoso lo que la lleva a casarse con Fernando.
Su fuerza es el dinero y la posición de su padre. Tiene buena relación con Beatriz y con Agustín, con quien parece establecer una cooperación contra el resto de la familia.

ENCARNA (LUCÍA JIMÉNEZ):

Uno de los personajes más atractivos e interesantes de la serie. Ha ido a Madrid demandada por su partido para luchar por el voto femenino. Ha dejado a su hijo pequeño en Asturias, pero, aunque siente que se está sacrificando al alejarse de él y tiene dudas, no es un personaje que vive la culpa o la censura por ser mala madre.
Sus ideales marcan su compromiso. Cuando ha decidido volver a Asturias, una vez conseguido el voto femenino, se quedará para ejercer de Comisionada de la República para la reforma agraria. Es valiente, serena y fuerte, a pesar de situaciones de peligro. Vive con Ventura, militante de la CNT, pero ignora la implicación de éste en sus acciones revolucionarias que implican atentar contra el presidente Alcalá Zamora. Cuando lo descubre, cura a Ventura que ha vuelto herido, es ella la que le saca la bala, pero luego le dice que se vaya porque le ha mentido.
Irá encontrando apoyo en Amparo, con la que comenzará una relación sentimental que va deslizándose de la amistad al amor.

VENTURA (FERNANDO CAYO):

Militante de la CNT, es un hombre de acción que ama a Encarna, pero a quien oculta su implicación en actividades revolucionarias. Es activo, comprometido y valiente, pero un poco torpe, puesto que es engañado por Amparo, que tiene con él un doble juego de colaboración clandestina.

AMPARO (MARTA BELAUSTEGUI):

Es un personaje complejo y oscuro. Regenta el cabaret "el alemán". Es astuta, valiente y ambiciosa, tanto en cuestiones económicas como políticas, aunque no queda muy clara sus intenciones. Aparece como un personaje implicado en dobles juegos y con mucha sangre fría y serenidad: colabora con la CNT pero los denuncia a informantes del gobierno; intenta averiguar qué traman los militares que se reúnen en su local, trafica con morfina y armas.
Pero muestra también un fondo de tristeza –reflejado en la canción que interpreta en alemán en el cabaret– y sensible, que aparece cuando contempla una fotografía de ella niña con su madre en la plaza roja de Moscú, y cuando se enamora de Encarna. La fotografía deja entrever que es una agente soviética, con una madre rígida y fría que todo lo ha entregado a la causa.
Se enamora de Encarna, y se aprovecha de las ausencias de Ventura para ofrecerle ayuda y consuelo. Entablan una relación de deseo y amistad sincera. No obstante, tanto para ella como para su socio, Paco, el amor es un obstáculo en el camino por la revolución. También se muestra en alguna escena que tiene amantes entre las chicas de su cabaret.

PACO EL RUBIO (VICENTE ROMERO):

Socio de "El Alemán", mantiene una estrecha relación de negocios y amistad con Amparo, aunque misteriosa, pues no se sabe muy bien qué los une. Se cuidan mutuamente y hacen cosas el uno por la otra. En algún momento se dice que Amparo lo recogió cuando era una piltrafa.

Es un hombre poco escrupuloso, de sangre fría en ocasiones –es capaz de matar– pero también nervioso, más que Amparo, que mantiene la calma. Le preocupa mucho que amparo se enamore.

HUGO DE VIANA (RAÚL PEÑA):

Militar herido en la guerra de Marruecos, arrastra una cojera permanente que le provoca un dolor insoportable en ocasiones. Esto le hará engancharse a la morfina que clandestinamente le proporciona Amparo en el cabaret.
Es un hombre orgulloso pero quizá un poco acomplejado, que arrastra la "traición" de su mujer con el amigo que le salvó la vida en Marruecos. Su mujer está en Asturias y él en Madrid. No puede tener hijos, lo que lo configura como impotente, pero han aparentado un embarazo adoptando en realidad un bebé.
Es familiar de los de la Torre y a menudo acude a su mansión, estableciendo una relación especial con Beatriz, a la que cuida con cariño. Como otros personajes masculinos de la serie, no se entera del amor de Beatriz.

BEATRIZ DE LA TORRE (ÚRSULA CORBERÓ):

Hija pequeña de la familia, de salud quebradiza que necesita permanentemente de cuidados y tratamientos. Encuentra su alma gemela en Hugo, aquejado de un dolor permanente como ella. Pretende ser el personaje inocente que contempla los acontecimientos dramáticos en los que se ve envuelta su familia. Siempre está reivindicando que no es una niña y que no le oculten cosas.
Es ingenua e inconsciente de los problemas políticos, pero su amor prohibido y los acontecimientos le irán despertando.

LUDI (MÓNICA VEDIA):

Criada que entra al servicio de la familia de la Torre. Es ingenua pero atrevida, risueña y su mayor aspiración es tener un novio. Encuentra en María del Pilar su amiga y protectora, su apoyo. Se enamorará de Rafael, el pasante de Agustín de la Torre. La actitud variable de éste la desconcertará y pasará rápidamente de la alegría al llanto. Tanto la relación con María del Pilar como con Rafael está tratada en clave de humor de manera general.

MARÍA PILAR (ANA VILLA):

Gobernanta de la familia de la Torre. Abnegada, fiel y atenta. Es muy cariñosa con Ludi y muy buena persona. No obstante, sospecha de Rafael. Es una mujer que está sola, y a quien asusta la perspectiva de que la familia tenga problemas económicos.

RAFAEL MESA (GUILLERMO ORTEGA):

Pasante de Agustín, oculta su matrimonio para poder ser contratado, lo cual da lugar a una situación de malentendidos permanentes con Ludi, que se enamora de él. Sin embargo, él también lo hace y se encuentra atrapado en sus contradicciones y engaños.
Es un hombre torpe y con aspecto de alelado, lo que da pie al tratamiento humorístico de su enredo amoroso.

2. ANÁLISIS DE LA SERIE: 14 DE ABRIL. LA REPÚBLICA

2.1. REPRESENTACIÓN Y CARACTERÍSTICAS DE GÉNERO: FOTO DESCRIPTIVA DE LA SERIE

2.1.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LAS/OS PROTAGONISTAS

Las tres categorías más relevantes en la construcción de los personajes son: sexo, edad y clase social. Además, hay otros rasgos destacables en relación con el sistema sexo-género, como la orientación sexual.

Sexo: En relación con la **presencia de varones y mujeres en la serie**, podemos considerar que está completamente equilibrada: los personajes que tienen participación en las tramas son 16, de ellos 8 mujeres y 8 varones. No solo su presencia, sino también su protagonismo está equilibrado, pues podemos considerar incluso que tienen más espacio y desarrollo los personajes femeninos.
El sexo es relevante en el desarrollo de la historia en términos políticos, puesto que el relato está contextualizado en un momento histórico de transformación social de las relaciones de género, lo que implica que la lucha por los derechos de las mujeres –la lucha por el voto femenino– y cierta transgresión de la normativa de género –mujeres que trabajan–, son ingredientes fundamentales de la serie.

Edad: Tanto las mujeres como los hombres que aparecen oscilan entre dos generaciones: hijos e hijas y padres o madres. Todos los personajes son adultos, no hay presencia infantil, aunque sí un personaje, la hija pequeña de la familia propietaria de las tierras, que tiene 17 años y se la presenta infantilizada. Tampoco hay personajes de avanzada edad o ancianos.
Clase social: Por otro lado, tenemos una familia de clase alta y una familia de clase baja, trabajadores de los anteriores. Además, el servicio de los primeros y una serie de personajes más comprometidos con la política que podrían representar también un origen no acomodado.
La clase social es un eje fundamental de categorización de los personajes y absolutamente relevante para el desarrollo de la historia, situada en contexto político de transformación del orden social que implica cierta pérdida de privilegios de la oligarquía ejemplificada en la propiedad –terratenientes– ejército y clero, y la lucha por la justicia para las clases excluidas y explotadas, ejemplificadas en las figuras quienes no poseen medios de producción –jornaleros y jornaleras–.
La clase alta está representada por la familia propietaria de las tierras, un pariente teniente coronel, y la hija de un banquero que se casará con el hijo de la familia principal.
La clase baja está representada por los jornaleros de las tierras y por la familia que vive en ellas al servicio de los señores. Por otro lado, aparece el servicio –doncellas y criadas– de los señores en su casa de Madrid.
Además, con un origen menos definido pero marcados por su compromiso político, aparecen un militante de la CNT, una militante socialista trabajando para el gobierno de la República y la dueña del Cabaret "El alemán", que no es sino una tapadera para su acción como miembro del PC. Su socio, no obstante, procede de los bajos fondos y tiene un pasado delictivo.

Orientación sexual: Los vínculos amorosos que aparecen en la serie son heterosexuales, menos el que se va estableciendo entre Amparo y Encarna. Hay dos matrimonios, convencionales, los De la Torre y sus parientes, el militar Hugo y su esposa Isabel.
Las relaciones afectivas amorosas son muy relevantes en la serie: prácticamente todos los personajes están enamorados de otro o vinculados en términos amorosos, Paco el Rubio, socio del Cabaret, Antonio Prado (viudo) y María del Pilar, criada de la familia. El vínculo amoroso lésbico lo protagonizan los dos personajes femeninos menos marcados por las tramas convencionales y más por sus intereses políticos y económicos. A su vez, Encarna parte de una relación heterosexual con Ventura que irá complicándose y, de manera sutil, irá acercándose a Amparo, quien sí está claramente enamorada de ella.

Apariencia física: Podemos considerar que los protagonistas más jóvenes, tanto varones como mujeres, se ajustan a un cierto canon de belleza actual, pero no estricto. Por ejemplo, tanto Mercedes como Encarna representan físicamente una constitución armónica y bella, pero no marcadamente delgada, como suele ser habitual.
Los personajes de más edad son más diversos, aunque Leocadia es una mujer madura atractiva. Pero tanto Antonio Prado como Agustín de la Torre responden menos al estereotipo de belleza y más a la diversidad de fisonomías y apariencias reales. Entre los personajes secundarios también se da esta diversidad, más marcada en los personajes masculinos como Paco, el padre de Mercedes, grueso y no muy agraciado o Rafael, pasante de Don Agustín, cuya fisonomía se adecua a cierto cariz cómico, en la única trama que tiene ciertas dosis de humor (la relación entre Ludi, criada y él).

Ideología: La **ideología** marca profundamente la caracterización de los personajes, dado el contexto histórico, y es un elemento que va conformándose también con la evolución de la historia: hay personajes con una clara ideología inicial, como Encarna, militante del Partido Socialista, Ventura, de la CNT, Agustín de la Torre, que sigue los dictados de la oligarquía a la que pertenece y parece más bien monárquico hostil a la República y Hugo, militar que protagonizará el golpe fallido contra el gobierno de Azaña, referencia histórica real, en 1932. Es destacable el personaje de Amparo, envuelta en misterio desde el principio que, con su socio Paco, aparecen primero como una mujer ambiciosa que hace negocios sucios con gentes de ámbitos variados, que luego muestra un doble juego en su relación con la CNT y otros agentes del gobierno, que espía amparándose en su posición en el Cabaret a los militares y cuya militancia comunista es insinuada primero y luego confirmada con sus palabras sobre la revolución y la presencia de una madre dogmática que nos descubre que su hija en realidad no se llama Amparo sino Sonia Ivanovna y que ha sido formada para ser una pieza decisiva del partido.
Los demás personajes irán encontrando acomodo o viéndose forzados a elegir su posición en relación con la República, las reformas y la revolución. Los hijos de la familia Prado, a pesar de su proximidad afectiva con los señores, vivirán la tensión y el impacto del recrudecimiento del conflicto social. Jesús, por ejemplo, irá distanciándose de Fernando, su amigo del alma, y asumiendo su lugar "con los suyos" en un contexto de tensión e injusticias. Alejandra, por su parte, trabajará para la república pero su amor por Fernando le generará una posición de cierta ambivalencia en algunos momentos. Leocadia De la Torre, a pesar de no simpatizar con la República, verá mitigada su posición contra ésta por el afecto y el vínculo que tiene con sus tierras y jornaleros, así como con Alejandra, a quien ha tratado con mucha deferencia, pagándole sus estudios en París, por ejemplo, porque en realidad es su sobrina ilegítima, algo que desvelará al final de la serie y que nadie, excepto su marido, sabe.

Los **valores** que aparecen en relación con los personajes son diversos y relacionados con el origen social y la formación: por un lado, el orden económico y la conservación de las tradiciones y el estatus familiar; por otro, la justicia social y la igualdad entre sexos. También la

revolución, como valor supremo para Amparo y Ventura, algo que aparece como motor de sus actos. No obstante, en el caso de Amparo, su devoción a la revolución se verá sutilmente flexibilizada por el amor que siente por Encarna a quien quiere proteger y cuidar.
Hay otros personajes cuyos valores son fundamentalmente el amor y el matrimonio: Mercedes hace girar su vida en torno al amor y el matrimonio con Fernando, junto con el mantenimiento de un orden que no cuestiona en absoluto, y Beatriz De la Torre, cuya enfermedad le hace vulnerable y dará centralidad absoluta al amor. Por otro lado, Ludi y María del Pilar son también convencionales en este sentido y aspiran al amor, generando un hilo argumental en los esfuerzos de Ludi por hacerse novia del pasante, Rafael.
Es destacable el caso de Fernando De la Torre, presentado al inicio de la serie como un joven superficial y vividor, irresponsable y sin valores claros, que cambiará su conducta y cuya vida se verá afectada por el deseo de tomar un papel de responsabilidad en relación con los problemas de su familia, por su preocupación por los jornaleros y por su amor por Alejandra.
Es destacable que las referencias a la religión son muy escasas.

Lenguaje: Podemos considerar que los usos lingüísticos en la serie están cuidados y muestran un registro elaborado y ajustado a la época.

2.1.2. ESPACIOS DE DESARROLLO DE LAS/OS PERSONAJES

El espacio aparece marcado por la distancia social: los escenarios fundamentales son la **mansión** de la familia De La Torre en Madrid, y la **finca rural** de éstos donde vive la familia Prado. En la mansión de los de la Torre aparecerá también la cocina como lugar del servicio. También aparecen como escenarios fundamentales el **cabaret** *el Alemán*, por donde desfilan prácticamente todos los personajes jóvenes, clandestinos e incluso los militares que preparan un golpe; y la **casa de Encarna**, en la que trabaja, prepara discursos, recibe visitas. Luego aparecerán también su despacho en el ministerio, un café diurno, las calles de Madrid en las que hay altercados, lugares de encuentro clandestino, jardines, etc.

No parece haber una organización del espacio en función del género, puesto que aparecen lugares de trabajo tanto de mujeres como varones (despacho de Encarna, despacho de Agustín), y espacios domésticos con presencia de unos y otras, aunque esta presencia esté articulada con la clase social: Tanto Antonio como Alejandra aparecen cocinando en su casa en las tierras de los señores pero en la mansión emerge una mayor distinción genérica: aparece más como lugar íntimo el dormitorio de Beatriz (en cierto sentido ella está más confinada a él), en el salón suele situarse a Leocadia, mientras Agustín aparece en su despacho, aunque Leocadia irrumpa también en él. El espacio de la cocina es el espacio del servicio.

Por último, aunque en esa época histórica debía ser transgresor, aparecen mujeres y varones en espacios de ocio como el Cabaret "el Alemán" y un Café en el que se encuentran para conversar. En el Cabaret, no obstante, hay mayor presencia de varones y se muestran periódicamente las actuaciones de las coristas y de la propia Amparo.

2.1.3. RELACIONES ENTRE LAS/OS PERSONAJES

Los personajes se **relacionan de manera bastante igualitaria en términos de género**, aunque **no en términos de clase social**: las relaciones de servidumbre y subordinación aparecen representadas por el servicio. Simultáneamente, las relaciones de dominación aparecen

problematizadas por personajes que impugnan el orden social y por la rabia de los jornaleros. Las relaciones "igualitarias" entre señores y subalternos se verán tensionadas y llevarán a cada cual a ocupar su sitio. Hay un hilo específico dedicado a la lucha por el voto femenino.

Las **relaciones intra-género, entre mujeres, por un lado, y entre hombres, por otro, implican tanto rivalidad como colaboración**.

Es destacable la **rivalidad femenina** entre Mercedes y Alejandra por Fernando, aunque sea un poco unidireccional, pues esta última no parece ser muy consciente ni muestra demasiada hostilidad; En la esfera familiar, se dará una cierta hostilidad entre Mercedes y Leocadia, futuras suegra y nuera: Leocadia no se fía de Mercedes, cree que su hijo en realidad no está enamorado de ella y recela, tal como expresa en el capítulo 9: "*esa mujer, nunca hará feliz a mi hijo*". Asimismo, durante algunos capítulos, aparecerá la tensa y compleja relación que mantienen Amparo y su madre, una madre exigente, desprovista de rasgos maternales y de cuidado hacia una hija a la que solo valora en función de su contribución al partido y a la revolución.

> **Madre Amparo**: *No me puedes fallar y entonces estaré plenamente orgullosa de ti*
> **Amparo:** *Entonces haber tenido una hija habrá tenido sentido*
> **Madre:** *¡Pero qué dices!, tú no eres mi hija, eres hija de la Revolución*
>
> (Cap. 10)

En cuanto a la **rivalidad entre varones**, puede señalarse que la amistad entre Fernando y Jesús irá convirtiéndose en rivalidad, tanto por su posición de clase como, de manera más tardía, por Mercedes, de quien Jesús está enamorado. Asimismo, entre estos mismos personajes, habrá cierto enfrentamiento por Alejandra, a quien Jesús quiere defender y hacer respetar puesto que sospecha de Fernando y de sus intenciones. Hacia el final de la serie, este esquema de rivalidad entre Jesús y Fernando en función con la posición política se verá doblado en el enfrentamiento entre Antonio y Agustín, puesto que Antonio no se someterá a las demandas del señor defendiendo a su familia y a su clase y no aceptará el dinero que éste le ofrece a fin de garantizar la ausencia de problemas durante la boda de Fernando y Mercedes en la finca:

> **Antonio:** *guárdese el dinero señor, ni a mí ni a mi familia se nos puede comprar. Antes que a su servicio estoy al de mis propios hijos. Entre usted y ellos no lo dudaría*
>
> (Cap. 9)

Asimismo, Fernando mantendrá una relación tensa con su padre, por sus discrepancias en relación con el asunto de las tierras, que se intensificará o suavizará según las decisiones que vaya tomando Fernando. Ya desde el capítulo 2 emerge esta tensión. Ante la decisión del cabeza de familia, siguiendo la estrategia de la oligarquía de no sembrar las tierras, los jornaleros se han sublevado y han sido reprimidos duramente por la Guardia Civil:

> **Fernando:** *He intentado ponerme en contacto con Jesús, pero no hay manera, al final me he puesto en contacto con el cuartelillo y el sargento me ha dicho que tenían órdenes tuyas*
> **Agustín:** *Ya lo has oído, querían quemar nuestra casa*
>
> **Fernando:** *No, los obreros se han levantado después de recibir órdenes de no sembrar. Explícamelo, explícamelo porque te juro que no lo entiendo. Dime que ha habido algún error, que todo esto es un malentendido o que hemos tenido algún problema con las semillas*
> **Agustín:** *Era lo que había que hacer, este año no será como otros años, este año no habrá siembra*
> **Fernando:** P*ero qué estás diciendo papa, son nuestras tierras, somos los primeros interesados*
> **Agustín:** *Hay que dar al gobierno en la línea de flotación*
> **Fernando:** *El gobierno, eso es como dispararse en un pie; así, los únicos que salimos perjudicados somos nosotros mismos y la gente que trabaja para nosotros*

> **Agustín:** *No meto a Jesús y Antonio en ese saco, pero esos anarquistas del demonio no se van a quedar parados, ay lo has visto y a nosotros nos toca velar por nuestros intereses y por el futuro de este país*
> **Fernando:** *Papá, ¿me estás hablando de política?*
> **Agustín:** *¡Todo es política, y tú tienes que entenderlo!*
> **Fernando:** *Antonio está herido y hay más gente como él, gente que trabaja para nosotros con la que no hemos tenido un buen trato. No me pidas que entienda lo que no puedo entender, Papá, no se trata de política, ¡se trata de personas!*
> **Agustín:** *Se trata de hacer lo que es correcto. No habrá siembra y si eso provoca altercados contra nuestros bienes, volveré a llamar a la Guardia Civil*
> **Fernando:** *No esperes que me quede quieto*
> **Agustín:** No harás nada
> **Fernando:** Eso ya lo veremos
>
> (Cap. 2)

Por último, aparece la relación de rivalidad entre Hugo y el antiguo amante de su mujer, Isabel, que, además, con anterioridad, le salvó la vida en África. En este momento, este otro militar es su superior y, además, fiel a la República, elemento que acentúa su rivalidad latente y compleja.

No obstante, son muy reseñables las **relaciones de cooperación y de amistad entre mujeres**: Encarna y Amparo van progresivamente construyendo un vínculo de amistad y de amor que nace de manera amistosa, a partir del reconocimiento y el cuidado. A su vez, Encarna y Alejandra cooperarán en su labor en el ministerio. La relación entre Leocadia y Alejandra está también marcada por el afecto y la colaboración, aunque al final de la serie se desvelará que Leocadia la trata así porque en realidad es su sobrina. En el siguiente diálogo se muestra está constante en la serie que se mantiene a pesar de la transgresión política y de género que supone el trabajo de Alejandra en el ministerio:

> **Leocadia:** *Por mal que me parezca, y te aseguro que esta República no es santo de mi devoción*
> **Alejandra:** *Estoy orgullosa de trabajar para un gobierno que cree en la igualdad*
> **Leocadia:** *Nadie va a decirte en esta casa qué tienes que pensar. Y pensar que cuando te mandé a París lo único que quería era convertiré en una señorita y que tengas un buen matrimonio…* (ríe)
>
> (Cap. 4)

Ludi y María del Pilar se harán amigas y se mostrarán solidaridad y cuidado tanto en relación con las dificultades domésticas como con las que Ludi tiene en su amor por Rafael. Dentro del ámbito familiar, Leocadia mostrará mucha protección y deferencia hacia Alejandra (que en realidad es su sobrina, aunque Alejandra no lo sepa), mucho apoyo y cuidado por Beatriz. Por su parte, Beatriz mostrará proximidad y conexión con Mercedes y también con su madrina, Isabel, a pesar de que la historia nos ha mostrado que Beatriz se había enamorado de su marido, Hugo. Por último, aparece también un esquema de colaboración marcado por su carácter de servicio que parece trascender el abismo de clase y que se manifiesta en algunos momentos de conexión emocional entre María del Pilar o Ludi –criadas– con Leocadia o su hija Beatriz. En el siguiente fragmento se aprecia esta relación de cooperación que trasciende de alguna manera la desigualdad abismal en la posición de poder (señora-criada):

> **María del Pilar**: *Señora, ¿le pasa algo?*
> **Leocadia**: *No es nada*
> **María del Pilar**: *¿La niña está bien?*
> **Leocadia**: *Sí, solo he bajado a por un vaso de agua y he visto la mantelería que me regaló mi madre el día de mi boda...*[…] *son malos tiempos.*
> **María del Pilar**: *Los buenos tiempos volverán, señora*
> **Leocadia**: *Claro, voy a hacerme una tila, si no, no voy a poder conciliar el sueño*
> **María del Pilar**: *Yo se la haré, señora*
> **Leocadia**: *María del Pilar... Gracias*
>
> (Cap. 5)

Por su parte, **la cooperación y amistad entre varones** quizá parece menos diversa y presente. No obstante, aparece una cooperación permanente entre Agustín de la Torre y Hugo, unidos

por lazos familiares pero también por su posición política contra la República. Por otro lado, tal como hemos señalado, Fernando y Jesús partirán de una relación de amistad estrecha que irá modificándose en función de los avatares políticos y del amor hacia Mercedes por parte de Jesús y hacia Alejandra, hermana de Jesús, por parte de Fernando.

En tanto lazos familiares, Antonio y su hijo, Jesús, muestran una relación afectiva de preocupación y cuidado mutuo. Por último, aunque no sean muy desarrolladas en la trama, son decisivas las relaciones de solidaridad y cooperación entre los jornaleros de las tierras, así como las referencias a las organizaciones clandestinas y su acción colectiva (como la CNT y la preparación de acciones).

Las relaciones inter-género, implican así mismo rivalidades y cooperación. Las relaciones entre varones y mujeres muestran algunas **rivalidades y conflictos**. Por un lado, hay un esquema de rivalidad entre Amparo y Ventura porque los dos aman a Encarna. Por otro, hay rivalidades en función de posiciones políticas pero resultan enfrentamientos nutridos a su vez por un vínculo afectivo y de cooperación: Leocadia se enfrenta con su marido, Agustín, en la decisión de sembrar o no las tierras. Hugo y su mujer, Isabel, tendrán un conflicto porque ella quiere evitar que él se implique en el golpe contra la república. En estos conflictos se contrapone una posición masculina dogmática con una posición femenina en la que la preocupación y el cuidado del otro, de las familias de los jornaleros, de las consecuencias personales de determinadas tomas de postura.

No obstante, es muy interesante la constatación de relaciones de **cooperación** inter-géneros al margen del vínculo amoroso. Esta cooperación tendrá carácter político y de solidaridad y mostrará un carácter muy igualitario. Amparo y Ventura aparecerán en los primeros capítulos colaborando en su estrategia revolucionaria, aunque sea una relación que luego se revelará interesada y manipulada por Amparo en su doble juego para otorgar poder al PC frente a los anarquistas. En el siguiente fragmento se muestra tal cooperación así como la posición de Amparo, plenamente comprometida con la lucha política:

> **Amparo:** *Creo que organizar un atentado contra el presidente de la República no es fácil*
> **Ventura:** *No somos niños, sabemos a lo que nos enfrentamos*
> **Amparo:** *Eso espero, porque hace falta dar un paso más. Algo definitivo. Apuntar a lo más alto.* (Continua escuchándose su voz mientras se muestran imágenes de la organización clandestina para la recepción de las armas acompañada de música*). Se acabó el arengar a jornaleros en los campos buscando pequeños altercados o quemar pequeñas iglesias y emprenderla contra curas y monjas. La republica se tiene que derrumbar desde lo más alto para que todo el mundo entienda que solo vale un nuevo orden. […] El futuro espera y no podemos quedarnos quietos. Ha llegado nuestro momento. La revolución cuenta con nosotros.*
>
> (Cap. 2)

Por otro lado, es permanente y destacable la colaboración que aparece entre Encarna y otro miembro de su partido en la lucha por el voto femenino, así como la colaboración entre Encarna y el ministro en la puesta en marcha de la reforma agraria. Encarna recibe el reconocimiento y el apoyo de ambas figuras, como muestra la frase del Ministro: "Te gusta, lo haces bien y se nota". También Alejandra recibe el reconocimiento del Ministro, ante la que Alejandra reacciona orgullosa pero humilde.

> **Ministro:** *Eres una asistente estupenda pero, sinceramente, creo que te tenemos desaprovechada. Ahí fuera hay gente que podría hacer lo que haces tú para mí*
> **Alejandra:** *¿Y adónde quiere destinarme?*
> **Ministro:** *Quiero que estés al lado de Encarna, la mujer que has visto antes. Es una de las comisionadas de la Reforma Agraria*
> (Alejandra se lleva las manos a la cara con expresión de susto y de ilusión)
> **Ministro:** *Vamos, no, no, no estés preocupada, vas a tener la Reforma que este país lleva siglos esperando en tus manos ¿te das cuenta de la oportunidad que es para ti?*
>
> (Cap. 5)

Por otro lado, Amparo y Paco tienen una relación de socios y de cómplices en la que se muestran cuidado mutuo y emocional, sin tintes amorosos. Como podemos apreciar en el siguiente diálogo, en el que Paco interroga a Amparo sobre sus esfuerzos para que liberen a Ventura, a quien han detenido a causa del doble juego de ella misma:

> **Amparo:** *Porque si a él le pasara algo, ella sufriría y yo no quiero verla sufrir*
> **Paco**: *La quieres ¿eh? La quieres de verdad.* (Le besa la mano con cariño)
>
> (Cap. 12)

En el ámbito familiar, Agustín establecerá una cierta alianza de cooperación con Mercedes. Ambos tratarán de influir en la familia en dos sentidos: para que Fernando se case con Mercedes –alguien de su clase– y para que Mercedes influya en el devenir de los acontecimientos convenciendo a Fernando y aportando dinero a la familia:

> **Agustín:** *Pero somos una familia. una familia con un apellido y una posición que mantener. Mis decisiones deben ser consecuentes con lo que somos y también las suyas. El es un de la Torre y vuestros hijos también lo serán.*
> **Mercedes:** *Trataré de convencerle de que tu decisión es la mejor para esta familia*
> **Agustín:** *Gracias Mercedes, ahora sé que podemos contar contigo*
> **Mercedes:** *Esta familia siempre contará conmigo, Agustín, no debes dudarlo.*
>
> (Cap. 2)

Tal como hemos señalado, los enfrentamientos en el matrimonio de Leocadia y Agustín, así como entre Hugo e Isabel están compensados por actitudes de compañerismo y conexión emocional. No obstante, el matrimonio De la Torre muestra una relación bastante igualitaria en la que Leocadia toma decisiones y cuestiona, también en la práctica, las de su marido. Esta equiparación de posiciones aparece relacionada con el capital económico y simbólico que posee Leocadia, porque es ella la heredera de las tierras y porque es ella la que ha aportado "linaje" al matrimonio:

> **Leocadia:** *Agustín, dime que no nos hemos equivocado, que no sembrar no ha sido peor que una mala decisión*
> **Agustín**: *Comienzo a estar un poco harto que todo el mundo me cuestione*
> **Leocadia:** *Pero es que Fernando no lo ve como tú y esta familia tiene que estar unida y si para ello es necesario renunciar a las ideas, renunciaremos*
> **Agustín:** *¿También vas a renunciar a tu apellido ¿a lo que eso significa? porque mi decisión no es un capricho dictado por mis ideas. Mi decisión también tiene que ver con tu apellido y tu dichoso linaje*
> **Leocadia:** *Ese linaje que lo ha dado todo a esta familia*
>
> (Cap. 2)

Por último, es interesante la actitud de Beatriz que será decisiva al final de la serie para ayudar a Hugo a desengancharse de su dependencia de la morfina, que está marcada por el amor, pero un amor generoso en el que colaborará con la mujer de Hugo.

2.1.4. RELACIÓN PROTAGONISTAS PRINCIPALES CON LOS FACTORES CLAVES DEL SISTEMA SEXO – GÉNERO

A. DIVISIÓN SEXUAL DEL TRABAJO

Tal como hemos señalado, aunque en los espacios familiares se aprecie división sexual del trabajo, en su conjunto, la serie no redunda en ella. Es la familia rica la que muestra una mayor especialización de tareas y funciones en relación con el cuidado y el servicio. Por un lado, porque la intendencia doméstica, aunque supervisada por Leocadia, la lleva a cabo el servicio. Por otro, porque la función de cuidado y de sostén emocional es asumida más claramente por Leocadia, la madre, aunque tenga, a su vez, un rol determinante y fuerte en la toma de

decisiones en relación con las propiedades, fundamentalmente con las tierras y su productividad. Su marido, parece pesar menos en esto último, pero tiene su propio empleo, como veremos más abajo.

La familia pobre, sin embargo, muestra mucho menos una especialización en el trabajo y los cuidados domésticos. Probablemente se deba a la ausencia de la figura de la madre y a que Alejandra ha sido quien ha estudiado fuera gracias a la ayuda de Leocadia y a que cuando vuelve comienza a trabajar en Madrid, en el Ministerio. Aunque cada vez que llega Alejandra se pone a preparar comida o a cocinar, se ve también al padre y a Jesús llevando a cabo estas tareas. En relación con los cuidados y con la preocupación por la familia, el padre tiene un papel relevante y aparece como una figura comprensiva, cuidadoso e interesado por el bienestar emocional de su hijo e hija.

De alguna manera, los personajes que desempeñan una profesión o tienen un empleo son tanto femeninos como masculinos. Algunos de ellos suponen una clara transgresión del esquema tradicional, aunque tales transgresiones están relacionadas con un contexto que las facilita pero, sin embargo, no dejan de presentarse como meritorias y de ser reconocidas. En términos "normales" y tradicionales, se desarrollan diversas ocupaciones remuneradas:

- Agustín de la Torre es abogado y desarrolla actividades en su despacho, situado en la mansión familiar.
- Rafael es su pasante y ayudante, y su ámbito de relaciones se establecerá en la dimensión del servicio y los personajes subordinados a "los señores".
- Ludi y María Del Pilar son sirvientes. María del Pilar aparece como la responsable de la intendencia doméstica y Ludi como una criada que atiende preferentemente a la hija enferma de la familia. Tal como hemos señalado, a pesar de una cierta jerarquización en sus posiciones, estos dos personajes aparecerán siempre cooperando en una relación solidaria y afectiva.
- Hugo, pariente de los De La Torre es Teniente Coronel. Aparecerá fundamentalmente en la mansión de éstos, pero conforme cobre importancia en la trama la preparación del golpe de estado se mostrará su despacho en el cuartel.
- Antonio Prado es el encargado de las tierras y de la finca de los De la Torre. Tanto él como su hijo aparecerán trabajando las tierras.
- Ventura es militante de la CNT y parece estar liberado para su acción política y revolucionaria, pues no se le atribuye ningún otro medio de sustento
- Es importante la posición colectiva de "los jornaleros", que serán un elemento de interlocución y de acción política masculino. Solo se hace referencia a las mujeres que viven y trabajan las tierras como "sus familias".
- Por último, aunque su presencia sea más residual, aparecen las coristas del cabaret. No tienen ningún protagonismo individualizado sino que son figuras mostradas en sus actuaciones en el local como elemento de ambientación. Sus números tienen carácter erótico y humorístico.

Por otro lado, los empleos que muestran transgresión de la división tradicional del trabajo en términos de género serán varios y muy relevantes en la trama:

- Alejandra, que aparece al comienzo de la serie volviendo de la formación que ha recibido en un colegio de París y que comienza a trabajar para el Ministerio de Agricultura.
- Encarna, trabaja para el partido socialista en la campaña por el voto femenino al comienzo de la serie, elaborando discursos y dando mítines y, una vez conseguido, dada su valía y el reconocimiento que se le otorga se le pedirá y aceptará ser Comisionada para la Reforma Agraria en el Gobierno de Azaña. Sus espacios de trabajo serán su domicilio y su despacho en el Ministerio.
- Por último, Amparo y Paco son socios y regentan el Cabaret "El Alemán". El trabajo de Amparo es variado: es dueña del local, establece negocios sucios con proveedores, además de su colaboración en actos revolucionarios clandestinos y actúa de vez en cuando. Pero su actuación no es una diversión humorística como el resto de actuaciones de las coristas que se muestran, sino que constituye un momento de densidad dramática con la repetición de una melodía triste y conmovedora cantada en alemán.

Es reseñable que estas ocupaciones femeninas que transgreden el esquema convencional son a su vez un ejercicio de poder, fundamentalmente en el caso de Encarna y de Amparo. Encarna ocupa una posición decisiva y reconocida en su labor en el Ministerio y Amparo, pese a ser socia de Paco, es el cerebro del local. De hecho, es ella la que "rescata" a Paco y le rehabilita, tal como éste cuenta a la madre de Amparo: "*yo era un despojo, solo quería morirme […] Amparo me ayudó a salir de aquel pozo. Me enseñó que podía vivir*" (Cap. 11)

B. AUSENCIA HISTÓRICA DE PODER

La serie muestra dos espacios interesantes y no convencionales para las mujeres: **la política y los negocios**. Tanto Encarna como Amparo aparecen en espacios habitualmente vinculados con los varones y la actividad masculina. Amparo aparece como una figura femenina en un mundo de hombres –su socio, sus socios en negocios turbios, sus compañeros en la acción política como Ventura–, esquema solo roto por la presencia de las coristas y por la figura de su madre, una mujer muy influyente que parece vivir en la URSS y figura destacada en la internalización de la revolución comunista.

Encarna, en su actividad política para el partido socialista y para el Gobierno aparece en cooperación con un compañero dirigente del partido pero en su actividad como Comisionada para la Reforma Agraria será ayudada por Alejandra. De hecho, hay una opción explícita por que sea una mujer la que le asista en esa función. En el siguiente diálogo se muestra esto cuando el Ministro está intentando convencerla para que asuma esa responsabilidad, la respuesta afirmativa de Encarna se da de la siguiente manera:

Encarna: *Preferiría una mujer. Si voy a tener un asistente, preferiría que fuera una mujer*
(Cap. 5)

Por tanto, en relación con la capacidad de decisión y control sobre recursos existentes, tanto materiales como simbólicos, se muestran figuras femeninas ejerciendo poder y con recursos de tipo diverso. Además de la formación y la inteligencia, recursos o capital simbólico, las posiciones de poder para tomar decisiones, como son las de Amparo y Encarna, se ven también completadas con la posición de Leocadia, cuyos recursos económicos –por herencia y clase social– serán muy relevantes en el papel que juega en la trama, y con la de Mercedes.

Este personaje, aunque su finalidad sea permanentemente el matrimonio con Fernando y se mueva en un ámbito emocional, dispone también de capacidad de influencia y presión debido a su posición como hija única de un banquero. Algo que ella utilizará para manipular sutilmente la situación en la relación con la familia De la Torre.

No obstante, tal como hemos señalado, cuando aparecen escenas colectivas y de interlocución con los jornaleros solo aparecerán varones, algo que puede estar ajustado a las circunstancias históricas pero que no visibiliza, por otro lado, la participación femenina en las luchas del momento. Las mujeres de los jornaleros, así presentadas, solo aparecerán esporádicamente y lo harán con sus hijos e hijas.

C. MODELOS FAMILIARES Y PARENTALIDAD

La serie muestra dos familias que responden a un modelo un tanto diferente en función de la clase social. La familia De la Torre es una familia rica, con recursos, constituida por un matrimonio consolidado, su hijo y su hija, además de Hugo e Isabel que forman parte de la misma y la connotan como familia extensa. Además, la figura de Alejandra, protegida por la señora, también aparece ligada de alguna manera a la familia, algo fundamental en el desenlace de la serie, puesto que se revelará como la heredera de la mitad del patrimonio de Leocadia, puesto que es hija de su hermano. Por otro lado, ya hemos señalado la presencia del servicio y es interesante considerar que las dos criadas tienen un vínculo no solo laboral con la familia, sino también emocional, sintiéndose parte del destino de la misma, incluso por encima de la diferencia de clase.

La familia Prado, por su parte, es una familia reducida al padre y su hijo e hija (Antonio, Jesús y Alejandra) y su esquema responde menos al de una familia tradicional.

En este sentido, también es llamativa la ausencia de la figura materna en dos familias, la familia Prado, protagonista de la historia y otra familia más periférica a la misma, la de Mercedes y su padre. En ambas falta la figura materna siendo los dos progenitores viudos. La familia de Mercedes (padre e hija), es una familia poderosa en términos económicos puesto que él es banquero y muestran un vínculo fuerte en el que el padre cuidará de su hija e intentará satisfacerla en su deseo por casarse con Fernando para lo que el apoyo económico –la concesión de un crédito– jugará un papel decisivo.

Las dos familias que estructuran el desarrollo de los acontecimientos, muestran algunas **particularidades relevantes que las hace un tanto diferentes a la familia tradicional más convencional de la época**: por un lado, en la familia de la Torre **Leocadia tiene una autoridad indiscutible** y se enfrenta a su marido cuando lo considera, toma sus propias decisiones porque es ella la heredera y la niña rica que se casó con un mal partido. Es la figura central de la familia y actúa según sus principios en los que se concitan tanto el ámbito económico como el afectivo. El siguiente diálogo entre madre, padre e hijo muestra tal centralidad, después de que ella haya dado la orden de sembrar las tierras, algo que no quería su marido pero sí su hijo:

> **Agustín:** *Tu madre me ha desautorizado delante de todos*
> **Leocadia:** *Sólo hice lo que tenía que hacer*
> **Fernando:** *Gracias mamá*
> **Leocadia:** *Es la última vez que haces algo enfrentándote a tu padre. Somos una familia, que no se te olvide jamás*
>
> (Cap. 4)

El marido ejerce autoridad, sobre todo con los hijos, pero trata con consideración a su mujer. La relación de Agustín con sus hijos es mucho más convencional en términos de distancia emocional. Es destacable que, aunque plagada de conflictos y enfrentamientos, se muestra la relación de Agustín con Fernando. Sin embargo, hay muy pocos momentos de relación del padre con su hija Beatriz.

Por otro lado, Antonio Prado es viudo, por lo que se le ve a él estar al tanto de sus hijos y encargarse de cuestiones domésticas. Jesús y Alejandra reproducen cierta división de tareas y especialización del cuidado en función del género, pero constituyen un núcleo familiar de atención y cuidado mutuo. Ambos cuidarán y se preocuparán de su padre, aunque entre ellos se muestre más un esquema de protección de Jesús hacia Alejandra, sobre todo cuando esta establece una relación amorosa con Fernando.

A su vez, y más transgresora es la situación familiar de Encarna. Vive en Madrid con Ventura, con quien no está casada, pero ha dejado a su hijo –de una relación anterior– al cuidado de otro núcleo familiar del que forma parte y cuyos avatares constituyeron la historia de una serie anterior, La Señora. Madre de un niño pequeño, encarna ha dejado a su hijo en Asturias, bien cuidado, pero al que echa de menos. A pesar de ello, y de los momentos de nostalgia, sigue fiel a sus ideales y compromisos políticos, y no es presentada como una mala madre.

Por último, Amparo y Paco parecen tenerse solo a ellos mismos, son socios pero se cuidan de manera casi fraternal. Al final de la serie aparecerá la figura de la madre de Amparo pero, tal como veremos a continuación redunda en la situación de no familia de ésta; aunque tiene un gran poder sobre su hija, ha renunciado a ejercer de madre y se niega a expresarle afecto, algo que ha marcado la vida de Amparo. Además, Amparo se enamorará de Encarna, lo que también rompe las lógicas de la fórmula familiar convencional.

Las características de las familias muestran una diversidad que **no construye a la familia tradicional como ideal,** sino que se acentúa la importancia del afecto como ingrediente de las relaciones familiares, siendo este afecto más claro en los núcleos afectivos que no tienen una posición de clase social alta. Esto mismo muestra a la familia De la Torre llena de tensiones relacionadas con el rol de la familia en la conservación y transmisión de esta posición y del patrimonio.

El **matrimonio**, que suele ser un elemento tradicional de aspiración de las mujeres en muchos relatos, aparece como tal tan solo en dos casos: el de Mercedes y, de manera ambivalente, en Ludi y María del Pilar. Como veremos más adelante, las tramas afectivas protagonizadas por Alejandra, Encarna y, por supuesto Amparo, dado el amor que siente por otra mujer, se mueven por la búsqueda de amor, pero es menos relevante que éste adquiera la concreción en un matrimonio.

La serie, como ya hemos avanzado, es muy interesante en su **presentación del rol materno**. Aparecen dos personajes que son madres: Leocadia, señora de la familia y Encarna. **Leocadia muestra un rol más tradicional**, como madre que se ocupa y preocupa por sus hijos, pero no es ni excesivamente protectora ni controladora. Permite, por ejemplo, que su hijo se enamore respetando sus sentimientos y sin presionarlo, como hace el padre, por cuestiones de prestigio o de necesidad económica de la familia. Es interesante la conjunción de preocupación por la situación económica y social de la familia con la preocupación de Leocadia por el bienestar de su hijo e hija, algo que será preeminente. Así, aun confrontada con la posibilidad de pérdida de la posición económica de la familia de la Torre si Fernando no se casa con Mercedes, algo que permitiría conseguir el crédito ansiado, Leocadia dice a su hijo:

> **Leocadia:** *El amor tiene que ser una liberación y no una condena. Y ninguno de mis hijos sacrificará su libertad si yo puedo evitarlo*
>
> (Cap. 8)

En este sentido, apoya respetando. La familia parece ser uno de los valores supremos, pero no sólo en relación con el mantenimiento de la posición social, como reflejará más el personaje del padre, sino en el mantenimiento de los vínculos afectivos y de la armonía. Sin embargo, esta preocupación por la armonía familiar no le lleva a ser complaciente o a huir del conflicto, sino todo lo contrario. Actúa poniendo límites y censurando tanto a su marido como a su hijo no preocuparse por "la familia". No teme enfrentarse.

La relación materna, sin embargo, es mucho más protectora y dulce con su hija, aquejada de una enfermedad crónica y saliendo de la adolescencia.

Como hemos dicho, Encarna tiene un niño que ha quedado al cuidado de otras personas en Asturias, y representa una figura realmente **transgresora de la función y del deber maternal convencional**: ama a su hijo y es ese amor el que le hace comprometerse en la lucha por la justicia social y alejarse temporalmente de él. Lo echa en falta, pero no es presentada como una "mala madre" o carcomida por la culpa. Cuando el niño va a visitarla, aparece una relación llena de afecto y expresividad. De hecho, una vez conseguido el voto femenino, comenzará a hacer la maleta y a preparar su vuelta a Asturias para reencontrarse con el niño. En ese momento le plantearán la posibilidad de trabajar por la Reforma Agraria y, a pesar de sus dudas y de la necesidad de estar con su hijo, aceptará por responsabilidad y principios esta labor.

Por último, mención aparte merece el personaje de la madre de Amparo. Aunque vive fuera, viene una temporada a Madrid, por cuestiones políticas, y aparecerá con su hija en el Cabaret. Al contrario que Encarna, es una madre absolutamente fría, que llega a decir a Amparo "*no eres mi hija. Eres hija de la Revolución*", mostrando claramente su renuncia a ejercer un papel afectivo y de cuidado respecto de ella. Esta negativa ha dañado a Amparo, quien a veces mira una foto de una niña y su madre en la Plaza Roja de Moscú y llora. También muestra rasgos de debilidad en relación con ella y es ambivalente en el intento por satisfacer a su madre y, simultáneamente, con algún amago de reproche o de confrontación. Esta madre es una madre abusiva, porque desde su posición dogmática y absolutamente fría y despiadada, presiona y manipula a Amparo.

Hay **dos figuras paternas en la serie, marcadas por la diferencia de clase social**: Agustín, padre de la familia de la Torre, y Antonio, padre de la familia Prado. Parece que la diferencia de clase marca también el diferente ejercicio de su rol. **Agustín es más frío e instrumental** en sus relaciones, tiene una relación más tirante o distante con sus hijos, fundamentalmente con Fernando con quien mantendrá un enfrentamiento prácticamente durante toda la serie, marcado por la exigencia de Agustín de que aquel se ajuste a su posición social y económica. No obstante, es un personaje limitado en sus funciones de patriarca. Su mujer se sitúa a un plano bastante igualitario, también marcado por un elemento de clase social: es ella la heredera y la que eligió casarse con alguien que no pertenecía a su mundo.

Por su parte, **Antonio es un padre tierno y cuidadoso**, muestra afecto por sus hijos, sobre todo por su hija, y se le ve sufrir y llorar por ello. Es humilde y justo, e intenta contener a su hijo cuando este se envalentona, pero muestra una relación claramente afectuosa. Es viudo, y eso hace que se le vea también desempeñando tareas domésticas, como cocinar.

Por último, aunque un poco marginal, aparece el padre de Mercedes. Es un padre afectuoso y comprensivo con su hija, preocupado por su obsesión por casarse con Fernando al tiempo que

percibe que éste puede dañar a su hija, dudando de sus sentimientos. Colaborará con ella en su estrategia para hacer valer los recursos económicos que ellos tienen y que necesitan los De la Torre, el crédito bancario, en su manejo del compromiso matrimonial.

D. IDENTIDADES Y ESTEREOTIPOS DE GÉNERO

Las características identitarias de los personajes de la serie varían en su grado en el que muestran estereotipia de género pero podemos afirmar que, excepto algunos, son personajes que sea construido de manera claramente estereotipada. Algunos personajes muestran elementos de fisura de los estereotipos de género e incluso elementos transgresores de los mismos. En general, muestran características entrelazadas que responden en parte a elementos estereotipados junto con rasgos que complejizan su construcción identitaria.

Una de las consideraciones más importantes de los elementos subjetivos de la serie es el **carácter procesual y de transformación que presentan algunos personajes**, adquiriendo cualidades nuevas en función del desarrollo de los acontecimientos y de su propia acción. Los casos más remarcables son el de Fernando, que pasa de ser presentado como un varón superficial y vividor, irresponsable en el primer capítulo, a ir adquiriendo compromisos y mostrando ambivalencias y densidad subjetiva. Otro personaje que va transformándose de manera compleja es el de Amparo, que es mostrada en la primera parte como una mujer calculadora e inflexible con sus compromisos políticos pero que irá matizándolos y manejándolos en función de sus sentimientos por Encarna, llegando a mostrar acciones que incluso la ponen en peligro y un tanto contradictorias con sus primeras actuaciones. En el otro extremo, apreciamos dos personajes más estereotipados y estáticos en sus atribuciones como son Mercedes, Agustín y Ventura. Ella mantiene una estrategia constante y persistente en su intento por ganar el amor de Fernando y casarse con él y unas características estables. Por otro lado, Agustín se muestra asimismo como un personaje emocionalmente frío y racional y Ventura como un hombre de acción a lo largo de toda la serie.

Los personajes femeninos muestran una mayor dedicación a los otros en términos de ser, teniendo sus compromisos o iniciativas una mayor consideración de las necesidades de otros. Leocadia, Alejandra y, asimismo, Ludi y María del Pilar, muestran un intento claro por armonizar necesidades emocionales de sí y de otras personas, fundamentalmente la familia. Por otro lado, tanto Alejandra y sobre todo Encarna, sostienen su acción en una entrega y compromiso político humano y sienten las contradicciones que esto implica para otras personas (Encarna en relación con su hijo, Alejandra preocupada por lo que tanto la señora como su padre puedan sentir en relación con su trabajo para la República). Los personajes masculinos tienen una mayor connotación de ser para sí o de compromiso con ideales trascendentes al cuidado e innegociables, como muestran Hugo, Ventura o Agustín. Podríamos analizar aquí una cierta atribución de género en términos de ética del cuidado y ética de la justicia (Gilligan, 1982). Los personajes femeninos que menos se adecúan al ser para otros podrían ser Amparo, que aparece masculinizada en el sentido de que es presentada en un inicio como una mujer ambiciosa y calculadora, pero cuya evolución matiza e introduce su preocupación por el cuidado de Encarna, y, por otro lado, Mercedes, cuya apuesta permanente será obtener aquello que le interesa casi en exclusiva, el matrimonio con Fernando, manipulando situaciones con mentiras y medias verdades aunque estas dañen a otros.

Si atendemos al esquema ser para sí y ser para los otros, articulador de las subjetividades de género, vemos que, en general, los personajes muestran grados variables de articulación de las

dos tendencias, lo que se traduce en la construcción de identidades complejas y con un grado de estereotipia variable pero bajo desde el punto de vista de género.

En términos de características identitarias, **los personajes masculinos están más marcados por la razón y por la actividad, y los femeninos son más por la emoción, pero no por la pasividad**.

Los personajes de Agustín y Hugo muestran características de racionalidad y baja emocionalidad, aunque en el caso de Hugo esto encubre un fondo de vulnerabilidad remitido a las lesiones de guerra que le hacen sufrir y que le llevarán a engancharse a la morfina, así como a su compleja relación con su esposa, pues ésta ha tenido una relación sentimental en la serie anterior (La Señora) con su amigo, el que le salvó la vida y que en la actualidad es su superior. Por su parte, Ventura y Jesús muestran un carácter activo que, a su vez, también tiene connotaciones de irreflexividad, a la vez que muestran sentimientos claros por Encarna y por Mercedes o de compromiso con su familia y su clase en el caso de Jesús.

En contraposición a la figura de Agustín aparece Antonio, un hombre humilde, cuidadoso, subordinado a los señores al principio pero más tarde decidido y valiente en el cuidado de los suyos. El caso de Fernando es el más ambivalente, puesto que es un personaje que irá volviéndose progresivamente más decidido pero más sensible que su padre y mostrará mayores niveles de conflicto interno y variabilidad, y se verá tensionado entre su amor por Alejandra y su compromiso y matrimonio posterior con Mercedes. Es un personaje ambivalente, sentimental y activo y que, una vez se enamore de Alejandra, esto marcará sus decisiones.

Los personajes femeninos son más sentimentales, emocionales, se presentan más vinculados a otros y para otros. La trama amorosa marca el desarrollo de personajes como el de Mercedes y, en parte, el de Alejandra. Sin embargo, la dependencia emocional de Mercedes siempre está en tensión con su autoafirmación frente a "la otra" y atravesada por su posición social. En la siguiente escena Mercedes se va de una fiesta en la que Fernando ha defendido a Alejandra de las insinuaciones e insultos de otro invitado cuando esta no las acepta. Jesús le pregunta qué le pasa:

> **Mercedes:** *Fernando es el hombre de mi vida y nunca he querido a nadie como a él, pero yo no he nacido para aguantar humillaciones*
>
> (Cap. 4)

El personaje de Beatriz es probablemente el más estereotipado en términos de características sentimentales y, en cierto grado, por la pasividad, aunque la parte final de la serie nos la mostrará actuando para ayudar a Hugo a salir de su dependencia de la morfina. También Ludi y María del Pilar muestran rasgos muy estereotipados construidos claramente en su intersección con su posición de clase: sentimentales y serviciales, más inocentes pero a su vez activas en sus estrategias, como veremos más adelante.

Los sentimientos amorosos influyen pero mucho menos en el personaje de Encarna, en su relación con Ventura. Lo que ella vive como una traición por parte de Ventura, la participación de éste en el intento de asesinato de Azaña, presidente de la República para la que Encarna trabaja, supone un elemento decisivo en su relación con él, que ella dará por terminada en ese momento. El caso de Amparo es el de un personaje nada sentimental, racional y estratega, pero cuyo amor por encarna irá tiñendo su ser y su hacer de emoción y sentimiento. Asimismo, Leocadia es un personaje afectuoso y mucho más emocional que su marido, pero no se deja arrastrar por sus sentimientos y es capaz de articular una posición decidida y que intenta armonizar la situación a través de su acción enérgica y racional.

Es muy reseñable el **carácter activo de las mujeres protagonistas**, incluso más reflexionado y menos atolondrado que el de ellos. Parecen ser más conscientes de las consecuencias de sus acciones y, por tanto, se equivocan menos. Aparecen en general como personajes inteligentes y capaces de actuar, en algunos casos de manera intrigante y manipuladora, como lo hacen Amparo y Mercedes. Este carácter activo de los personajes femeninos se relaciona con la agencia o capacidad de actuar influyendo en el contexto y se puede analizar atendiendo a las iniciativas que asumen, a lo que dedicaremos un apartado en el punto siguiente.

Quizá los personajes más convencionales sean Mercedes, cuyo interés es casarse, lo que le hará maquinar y actuar en la sombra de manera astuta. Su razón de ser es ese amor, aunque también es orgullosa y sabe poner límites: "no he nacido para ser humillada". Es su condición de clase lo que le otorga ese límite a la subordinación. No obstante, es manipuladora y "hace hacer", algo muy femenino.

En este sentido, es claro que los personajes femeninos muestran **rasgos claros de fortaleza**. La mayor intensidad de las emociones no se refleja ni da lugar a posiciones de vulnerabilidad o debilidad marcada, excepto quizá en el caso de Alejandra, que vivirá su amor imposible por Fernando sacrificándose en función de dos razones concretas. En primer lugar, porque Fernando ya se ha comprometido con Mercedes y porque es consciente de la distancia social que los separa. Más adelante, lo hará porque sospecha, debido a las maquinaciones de Mercedes, que ella es hija ilegítima de Don Agustín, lo que la convertiría en su hermana. El personaje vulnerable por definición lo constituye Beatriz, la hija enferma de la familia De la Torre. Tanto físicamente como por edad –es la más joven de la serie– aparece como una joven débil y sentimental, encerrada en su mundo acomodado. Sin embargo, cambiará un poco en la segunda parte de la temporada. A su vez, Ludi y María del Pilar aparecerán como vulnerables por su condición social y por su búsqueda de amor, también por su inocencia, en el caso de Ludi, pero su solidaridad y su capacidad de acción también les atribuye rasgos de firmeza.

Por el contrario, Amparo es una mujer "masculinizada", que es presentada como fría y calculadora. Es inteligente y ambiciosa y trata a los hombres de igual a igual, incluso de manera despiadada. Tal como se aprecia en el siguiente diálogo, es asertiva y puede ser amenazante:

> **Ventura:** *Te advierto que no me gustan los juegos*
> **Amparo:** *Y yo te advierto que a mí nadie me advierte*
>
> (Cap. 1)

Amparo no es una femme fatale porque no utiliza su atractivo sexual para conseguir cosas, aunque se valga en alguna ocasión de esto para acercarse a los militares, pero no adquiere esta caracterización, algo destacable si consideramos que, además, su actividad se desarrolla en un Cabaret nocturno. No obstante, muestra cierta vulnerabilidad emocional en relación con su madre y un creciente espacio para el amor y las dudas cuando se enamora de Encarna.

Sin duda, el personaje más maduro, estable e inteligente, aunque también vulnerable, es el de Encarna. Su fortaleza viene dada de su profundo compromiso, su lucidez y su capacidad de trabajo que la lleva a ocupar una posición relevante en el Ministerio de Agricultura. Su fortaleza emocional, así como la importancia que da a sus compromisos políticos, aparece cuando rechaza a Ventura al engañarle éste en relación con sus actividades clandestinas y el intento de asesinar a Azaña, aunque lo asiste y lo atiende cuando llega herido a su casa. En una conversación posterior con Amparo dice:

> **Encarna:** *Ventura me mintió, formó parte de algo terrible que no se puede justificar con nada, ni siquiera con las ideas*
> **Amparo:** *Hay gente capaz de llevar sus principios hasta el final*

> **Encarna:** *Pero hay un límite que no se puede pasar y él lo hizo a pesar de mi y de nuestro futuro. Si lo detienen no voy a estar de su lado*
>
> (Cap. 9)

De manera contrapuesta, los personajes masculinos muestran **rasgos de vulnerabilidad** que los hace aparecer lejos del estereotipo de hombre fuerte y poderoso sin fisuras. Agustín es frío y rígido, pero su dosis de autoritarismo es respondida por su mujer y por su hijo. Frente a Leocadia no puede imponer y hacer su voluntad. Hugo, por su parte, y a pesar de su apariencia inflexible y marcial, esconde una debilidad tanto física como emocional. Además de su dolor crónico por las lesiones de guerra, y sin aparecer de manera explícita aunque se sabe si se ha visto la serie La Señora, entre sus secuelas se encuentra el ser impotente, algo que opera de manera implícita en la relación con su esposa.

Fernando es un hombre vulnerable y fuerte, ambivalente. Es sentimental y el personaje masculino más determinado por los sentimientos amorosos. Es activo y firme, pero muestra siempre un cierto grado de tensión y nerviosismo.

En términos de **reflexividad y de consciencia**, tanto de las circunstancias como de sus propias emociones, ellas son en general más conscientes y más hábiles emocionalmente; esto implica que ellos se muestran más torpes y más ignorantes de lo que sucede, sobre todo en relación con los afectos de otros y de ellos mismos. Esta cuestión se aprecia de manera muy clara e incluso estereotipada en el devenir del triángulo amoroso principal. Alejandra y Mercedes aman a Fernando "desde siempre", pero él lo ignora. A su vez, él irá oscilando entre un amor compañero que puede vincularlo con Mercedes y el amor pasión y profundo que sentirá hacia Alejandra. No obstante, ellas siempre saben más que él: Mercedes intuye desde el principio el acercamiento entre Fernando y Alejandra, así como Alejandra se entera de cosas –su origen familiar "ilegítimo"– que el ignora. Aquí, por tanto, se repite este esquema habitual en el que ellas saben en términos emocionales qué sienten y qué quieren, y él parece no enterarse casi de nada.

Tal como abordaremos más adelante, en relación con el deseo sexual, los personajes femeninos se muestran activos, de manera parecida a los femeninos.

En términos **éticos y morales**, tanto los personajes femeninos como masculinos muestran cualidades positivas en relación con sus principios. Encarna es probablemente el personaje más positivo en este sentido: es íntegra, justa y sacrificada, inteligente y valiente. También Alejandra aparece con rasgos de honestidad e integridad, aunque sus sacrificios en la relación con Fernando operen en contra de sus propios deseos y de sus sentimientos.

Tanto Ventura como Amparo aparecen siendo coherentes a sus principios revolucionarios, pero esto genera daños a otras personas. Amparo es manipuladora y venderá a Ventura a quien engaña. Los principios morales y políticos de Hugo y Agustín son también inflexibles y dañan a otros, enfrentando a Agustín con su familia y embarcando a Hugo en un golpe de Estado que, afortunadamente fracasa, pero que reportará preocupaciones a la familia. La serie problematiza el uso de la violencia, tanto en el caso de las acciones de la CNT como en relación con el golpe militar.

Los principios de Agustín son presentados como clasistas y opuestos a la posibilidad de vínculos de amistad y de amor con la clase inferior, generando por tanto obstáculos para el amor de Fernando por Alejandra, mientras Leocadia prioriza los afectos y el bienestar de su hijo. Agustín expresa claramente esto cuando dice a su hijo:

> **Agustín:** *No te engañes, no somos iguales y nunca lo seremos, por mucho que ahora te sientas cerca de ellos nuestra posición siempre hará que nos miren con recelo, que desconfíen hasta que nos odien, con un odio que hace mucho tiempo que arrastran y el odio hace que las diferencias sean demasiado grandes, hace que sean insalvables*
>
> (Cap. 8)

Leocadia es una mujer que a pesar de su posición aparece connotada positivamente en términos de cierta ecuanimidad y cuidado de sus subordinados, mostrándose íntegra y decidida. En relación con su decisión de sembrar las tierras, le dice a su marido:

> **Leocadia:** *Yo he dado mi palabra y quiero cumplirla, Agustín, y estoy dispuesta a correr con las consecuencias ante quien sea. Sí, tienes razón, tenemos que estar unidos. Esperemos a ver qué ocurre. La suerte está echada.*
>
> (Cap. 5)

Por último, Mercedes será un personaje cuyo único interés es su matrimonio y esto le llevará a mentir, engañar y manipular las situaciones. Establecerá una relación clandestina con Jesús hacia el final de la serie, en parte por venganza contra su marido por la atención que éste presta a Alejandra, en parte por su deseo. De hecho, en el capítulo 12 dirá que está embarazada "de Fernando" con quien está casada, justo en el momento en que Leocadia descubre su engaño a Alejandra acerca de sus orígenes. Aunque la trama queda abierta, parece responder al esquema de utilizar el embarazo para retener a su marido, a pesar de que se insinúa que el hijo pueda ser de Jesús.

Podemos considerara que la característica de ser manipuladora aparece solo en personajes femeninos, aunque sólo sean dos y aparezcan otros radicalmente opuestos en su manera de accionar.

E. VIOLENCIA DENTRO DE LAS RELACIONES DE PAREJA

La serie muestra alguna situación de violencia contra las mujeres, pero son situaciones construidas sin ningún tipo de justificación de las mismas, sino todo lo contrario, problematizándolas y de manera crítica. Hay tres situaciones claras en las que esto aparece y las tres son provocadas por tres personajes secundarios que aparecen al principio de la serie, dos de ellos, al final, el otro. En la primera se trata de una agresión verbal a Alejandra en el trascurso del desarrollo de la fiesta de puesta de largo de Beatriz. Un invitado se acerca a Alejandra y comienza a hostigarla con insinuaciones sexuales pidiéndole que salga fuera con él. Como ella se niega, él comienza a insultarla entretejiendo su desprecio sexista y clasista. Fernando acudirá a defenderla. En el capítulo 3, Iturmendi, un policía que va detrás de Amparo y Ventura, intenta chantajear a Encarna y le advierte de su relación con Ventura. Después, hace una redada en el Cabaret esperando encontrar algo. No obstante, Encarna le ha contado lo sucedido a Ventura y éste ha avisado a Amparo, que ha escondido las armas. Furioso, Iturmendi va a casa de Encarna y, cuando esta le abre la puerta, la agrede e intenta violarla. En ese momento aparecerá Ventura con una pistola y amenazará de muerte a Iturmendi.

La segunda situación, mucho menos intensa en términos de agresión, se da hacia el final de la serie. Alejandra había comenzado una relación con un joven que participa en la movilización por la reforma agraria. No obstante, éste sospecha que Alejandra sigue amando a Fernando. En una escena del último capítulo, ella ya había roto el compromiso con él, éste se le acerca a la salida del ministerio y se pone agresivo, la agarra y la zarandea. Entonces aparece Fernando que actúa enfrentándose a él. Este personaje, junto con Agustín, es uno de los pocos que expresa algún comentario misógino, como por ejemplo: "las mujeres os dejáis llevar por los sentimientos, es una debilidad que ya debería estar fuera de lugar" (cap. 10).

Como puede apreciarse, en las tres secuencias son dos varones protagonistas –Fernando y Ventura– los que "salvan" o ayudan a defenderse de la agresión a las dos mujeres.

No obstante, hay una información acerca del personaje de Paco que resulta relevante para este análisis de la violencia de género. En un diálogo entre la madre de Amparo y Paco nos enteramos que este había matado a su mujer:

> **Madre de Amparo:** *Mi hija tienen una habilidad especial, conmueve las almas, y la tuya está en sus manos. ¿Por qué?*
> **Paco:** *Verá, yo era un despojo, solo quería morirme, pero como no tenía valor, iba buscando la muerte por las esquinas*
> **Madre:** *¿Qué hiciste?*
> **Paco:** *Una noche llegué a casa borracho y maté a mi mujer. Amparo me ayudó a salir de aquel pozo. Me enseñó que podía vivir*
>
> (Cap. 11)

Esta información queda suspendida en el relato y no es retomada y problematizada más adelante. Paco es un hombre que cuida de Amparo y que muestra algunos rasgos de bondad –por ejemplo perdonando el alquiler a una mujer cuyo hijo está enfermo y no tiene dinero– que disimula. Por otro lado, es duro y es el único personaje que comete un asesinato en la serie, la del policía Iturmendi. No obstante, la información acerca del asesinato de su mujer ni se profundiza ni se aborda de una manera crítica.

2.1.5. NORMATIVAS DE GÉNERO EN LA SERIE

A. MANTENIMIENTO, RUPTURA, RETRADICIONALIZACIÓN Y AMBIVALENCIA

Podemos concluir que las representaciones de género en relación con los personajes de la serie, parecen introducir elementos transformadores en relación, fundamentalmente, con los personajes femeninos, cuya **diversidad permite romper estereotipos** y reconocer mujeres activas, luchadoras, mayoritariamente no vinculadas con la función maternal y realizando trabajo **tanto en el ámbito privado como público**. No obstante, **sí están marcadas por lo emocional, dada la importancia de las tramas amorosas**, y el cuidado de los otros, aunque muy compensado.

Los elementos más claramente transgresores o de ruptura en relación con el sistema sexo-género y los estereotipos tradicionales tienen relación con la construcción de personajes diversos que muestran una **variabilidad clara en las posiciones, roles y características identitarias subjetivas de los personajes femeninos**, fundamentalmente. Asimismo, los personajes, tanto femeninos como masculinos, tienden a mostrar complejidad subjetiva y a no construirse de manera esquemática.

Uno de los elementos más reseñables lo constituyen los personajes femeninos que son presentados como autónomos y activos, resolutivos y agentes. Especialmente transgresor resulta presentar a mujeres solas o que deciden estar solas –Amparo, Encarna– y al hecho de mostrar una relación homosexual que se da de manera naturalizada y compleja.

El carácter autónomo de algunos personajes femeninos viene dado por una posición no convencional en la división sexual del trabajo: aparecen mujeres dedicadas a los negocios y a la política, con influencia y poder. En este sentido, se presentan relaciones equilibradas y bastante igualitarias en los vínculos inter-género. El carácter asertivo y decidido de varios de los personajes femeninos interacciona, a su vez, con su posición política y con sus recursos

económicos. Amparo lleva su propio negocio y Leocadia es la heredera de las tierras cuyas rentas disfruta su familia.

Los personajes masculinos rompen también algunas de las caracterizaciones estereotipadas. Algunos de ellos son afectivos y sentimentales, como Antonio y Fernando, y en general todos muestran algún elemento de vulnerabilidad, es decir, no son construidos como omnipotentes o decisivos para la trama.

A su vez, como elemento rupturista, podemos destacar un ejercicio de la maternidad como el de Encarna que no lleva a la culpabilización o la crítica por haberse separado de su hijo. Por otro lado, Antonio aparecerá como un padre tierno y afectuoso, preocupado por el bienestar emocional de sus hijos.

Otro elemento a destacar lo constituye la presencia de relaciones de cooperación entre mujeres, y las relaciones de cooperación inter-géneros.

En términos de mantenimiento de rasgos convencionales, sería conveniente señalar la primacía de las tramas amorosas para algunos de los personajes femeninos –Mercedes, Ludi y Beatriz–, que se resuelven en actitudes un poco infantilizadas y sentimentales o en actitudes manipuladoras como en el caso de Mercedes y de Amparo. La trama fundamental la constituye un triángulo amoroso en el que se da la rivalidad entre dos mujeres, por un hombre. No obstante, sus actitudes no serán agresivas sino de manipulación soterrada por parte de Mercedes y de sacrificio por parte de Alejandra. Este triángulo parece replicarse con el que se establece entre Fernando y Jesús en relación con Mercedes.

A su vez, los personajes masculinos están más connotados con características de acción, a veces un poco irreflexiva, y de mayor frialdad emocional, pero no resulta algo generalizable o, por lo menos, no contrapuesto a los personajes femeninos, puesto que ya hemos destacado su dimensión agente.

Otro elemento, que será analizado más adelante, lo constituye la experiencia del amor en términos de sacrificio, algo que caracteriza fundamentalmente a Alejandra. Asimismo, el amor en la historia principal, Fernando y Alejandra será un amor pasión que responde a muchos de los mitos románticos.

Quizá uno de los elementos más estereotipados de la serie se remite más a un esquema de clase social y se da en relación con el servicio, María del Pilar y Ludi, personajes que articulan la única trama con cierto humor y que tienen características de ingenuidad y cierto infantilismo en su actitud de servicio.

No obstante, subrayamos la presencia simultánea de ambos conjuntos de elementos, que permite también una adecuación al contexto histórico y la conexión con experiencias masculinas, pero sobre todo femeninas, diversas en la audiencia.

B. MECANISMOS PARA EL MANTENIMIENTO, RUPTURA O CONSTRUCCIÓN AMBIVALENTE EN RELACIÓN CON LA NORMATIVA DE GÉNERO: NATURALIZACIÓN, IDEALIZACIÓN, PROBLEMATIZACIÓN/CRÍTICA, IRONÍA Y/O HUMOR

En la serie aparece como una constante **una problematización** de las posiciones de género referidas a la época, fundamentalmente por la importancia concedida a la lucha por el voto femenino y por la crítica implícita en las escenas en las que se dan agresiones sexistas.

Por otro lado, la importancia del amor como elemento relevante para las mujeres aparece **naturalizada**, pero también constituye el eje fundamental del desarrollo de algunos personajes masculinos, como Fernando y, en menor medida, Jesús.

I) REPRESENTACIÓN Y CARACTERÍSTICAS DE GÉNERO: FOTO DESCRIPTIVA DE LA SERIE 14 DE ABRIL. LA REPÚBLICA

La presencia de varones y mujeres en la serie está muy equilibrada. Además, parece distribuido **el protagonismo y la referencia a experiencias** femeninas diversas, incluso claramente rompedoras de los esquemas tradicionales como el ejercicio de poder y compromiso político por parte de algunas mujeres.

La orientación sexual en las relaciones que se muestran es fundamentalmente heterosexual pero aparece un vínculo lésbico, que va adquiriendo importancia en el desarrollo de la serie. **La apariencia física de los personajes** se adecúa a un cierto canon de belleza, sobre todo en las mujeres, pero no es una apariencia excesivamente convencional por ejemplo en términos de reclamo sexual o de delgadez marcada.

La serie 14 de abril. La República se desarrolla en el contexto **urbano** del Madrid de los 30, aunque también aparece el espacio **rural** con el escenario de las tierras de la finca de la Familia De la Torre. Los **espacios domésticos** que se muestran son fundamentalmente la mansión de esta familia, con sus espacios distribuidos según una lógica de género –Agustín en su despacho, Beatriz en su dormitorio, Leocadia un poco por todo pero fundamentalmente en el salón y las criadas en la cocina–, y las casas de la familia Prado, que son los encargados de la finca, y la casa de Encarna, en la que aparece también su lugar de trabajo. Por otro lado, aparece también **el despacho** de ésta en el Ministerio. Como **espacio de ocio** y trabajo es importante el Cabaret "El Alemán", regentado por Amparo y Paco. Por último, y además de los exteriores de los campos en la finca y de las calles de Madrid, aparece otro café en el que se encuentran algunos personajes. Excepto la cocina de la mansión, que es un espacio femenino, y el despacho de Agustín, que es más bien masculino, no hay espacios segregados en términos de género.

Además del género, una categorización clara que opera en la construcción de personajes es la de clase social La serie presenta una trama fundamental de temática amorosa, en la que se dará la **rivalidad** de dos mujeres por el amor de un hombre. A su ver, los vínculos afectivos y amorosos tienen bastante importancia. No obstante, aparece muchas relaciones de **cooperación entre mujeres**, intra-género, y **entre mujeres y hombres** –inter género– que van más allá de la temática afectivo-sexual y que muestran reconocimiento hacia varios personajes femeninos. Las relaciones inter-géneros son bastante igualitarias, siendo más decisiva la división de clases sociales.

Las **características identitarias** de los personajes siguen levemente el esquema de atribuir a las mujeres una mayor sentimentalidad y cuidado de los otros y una mayor frialdad a algunos personajes femeninos. No obstante, tanto varones y mujeres muestran **rasgos activos y coherencia personal y ética**. Algunos de los personajes femeninos ostentan además posiciones de cierto poder que se traduce en decisiones y **autoridad**. En algunos casos, esto está relacionado con sus recursos económicos o con el capital simbólicos en términos de formación o experiencia política. Hay algunos personajes estereotipados en

términos de feminidad manipuladora o de vulnerabilidad, así como, en los masculinos, en términos de inflexibilidad y control emocional.

La serie construye esta representación de personajes estableciendo, por tanto, rupturas con las representaciones convencionales o que naturalizan la desigualdad. A pesar del mantenimiento de ciertas características estereotipadas, se muestran claras rupturas con los mandatos de género, como una maternidad vivida a distancia temporalmente por el compromiso político de Encarna, que echa de menos a su hijo y duda en algunos momentos, pero no se culpabiliza ni la serie problematiza su decisión.

2.2. ACCIÓN NARRATIVA

Abordaremos en este punto las temáticas que muestra la serie, la construcción de agencia de los personajes, otorgando importancia al análisis del protagonismo, y que mueve a la acción de éstos así como la resolución de los conflictos a los que se enfrentan.

2.2.1 TRAMAS DE LA SERIE EN RELACIÓN AL GÉNERO

Los temas fundamentales que aborda la serie giran en torno a los **amores imposibles y a la acción vinculada con la lucha política y los acontecimientos históricos**. Las tramas avanzan en la intersección de estos dos factores, aunque en algunos casos priman uno u otro. Por ejemplo, Mercedes articula toda una estrategia de acción para conseguir el amor y el matrimonio con Fernando, o Beatriz, testigo de diversos avatares, hace girar su existencia en torno a un amor platónico e imposible y al sentimentalismo. Estas dos tramas son las más estereotipadas desde el punto de vista del género. Asimismo, Ludi, la criada, vive un amor imposible tratado en tono de comedia con el pasante. **El amor como tema principal reproduce una construcción de género tradicional, puesto que aparece como la aspiración más importante de algunos personajes femeninos, como Mercedes o Ludi, pero no de todos**.

No obstante, el resto de personajes se ve implicado en tramas en las que se articulan tanto amores como posiciones sociales y de lucha activa. Por un lado, la lucha política se articula en dos ejes: el trabajo de Encarna por el voto femenino primero y luego por la Reforma Agraria, por un lado, y la conspiración clandestina y revolucionaria de Amparo y de Ventura, por otro. No obstante, esta última relación estará plagada de dobles juegos y traiciones, fundamentalmente en el intento de atentar contra Azaña. Además, el contexto histórico y político se refleja en la trama que articula el intento de golpe de estado que llevó a cabo el general Sanjurjo, que aparece mencionado, y encabezada en la serie por Hugo.

La trama fundamental de la serie entrelaza el devenir de la familia de La Torre en relación con la posibilidad-imposibilidad de sembrar las tierras, dada, por un lado la estrategia de la oligarquía del momento, y las relaciones familiares que entrarán en conflicto por este motivo, y la imposibilidad-posibilidad del amor entre Alejandra y Fernando y la rivalidad de ésta con Mercedes, enconará diversos obstáculos y acercamientos vinculados con el asunto de las tierras.

2.2.2. MOTIVOS E INTENCIONES DE LA ACCIÓN

Las tramas avanzan por la acción de los personajes y por eventos que exceden su campo de acción. Las acciones están motivadas por una diversidad de intenciones y deseos, más o menos conscientes.

Podemos destacar que **los fines de muchas acciones de los personajes** son externos, es decir, tienen que ver con el cuidado de otros o sociales. No obstante, **no se reproduce el esquema** de que los fines femeninos sean externos y los masculinos internos: Mercedes, por ejemplo, actúa motivada por un fin amoroso egoísta, que la lleva a desear un matrimonio pasando por encima de los sentimientos de su futuro marido incluso utilizando el engaño. Amparo, por otro lado, parece actuar movida por la ambición económica, por su interés personal en los negocios, en un principio, aunque luego se hace explícito su compromiso revolucionario y su amor por Encarna, que introducen algún elemento altruistas. Encarna, por su parte, actúa por la justicia social, pero en algunas ocasiones este fin está leído en clave maternal: dejar un mundo mejor a su hijo.

Es relevante **el amor como motivo** de acción de diversos personajes, fundamentalmente femeninos, pero también de Fernando y, en cierta medida, de Jesús. Ya hemos mencionado a Mercedes, que maneja y utiliza su posición económica para conseguir el matrimonio con Fernando, como comprar semillas con su dinero o hacer valer su posibilidad de conseguir un crédito para la familia. En el caso de las criadas, aparece también de manera repetida:

> **Ludi:** *¿Pero son abogados?*
> **M.P:** *Eso es lo que quieren llegar a ser. Están recién salidos de la universidad. Mira, que a lo mejor tenemos suerte*
> **Ludi:** *¿Qué quieres decir?*
> **M.P:** *Soltero, con carrera y educado, mujer, pues suma tú misma*
> **Ludi:** *pero ¿tú no decías que querías volver a tu pueblo y casarte allí?*
> **M. P.:** *Eso es una idea pero hay que estar abierta a todo sobre todo si es un buen partido.*
> (Le dan el correo) *Además, conociendo al señor solo se va a quedar con los que mejor facha tengan…*
>
> (Cap. 2)

Por su parte, la **defensa de la familia o de "los suyos"** será también el motivo y la razón de diversos esquemas de acción. Tanto Leocadia como Antonio aparecen como los personajes más marcados en este sentido. Tal como hemos mostrado más arriba, a pesar de su actitud conciliadora y de servicio, Antonio se enfrentará a Agustín:

> **Antonio:** *Guárdese el dinero señor, ni a mí ni a mi familia se nos puede comprar. Antes que a su servicio estoy al de mis propios hijos. Entre usted y ellos no lo dudaría*
>
> (Cap. 9)

Y Leocadia, aludirá una y otra vez a la importancia de la familia:

> **Leocadia:** *Agustín, dime que no nos hemos equivocado, que no sembrar no ha sido peor que una mala decisión*
> **Agustín:** *Comienzo a estar un poco harto que todo el mundo me cuestione*
> **Leocadia:** *Pero es que Fernando no lo ve como tú y esta familia tiene que estar unida y si para ello es necesario renunciar a las ideas, renunciaremos*
>
> (Cap. 2)

Los personajes masculinos actúan más claramente movidos por fines aparentemente menos vinculados con lo emocional, siendo externos como la revolución, el mantenimiento del orden anterior a la república y de los privilegios de clase. En ellos, sobre todo en estos últimos, la

motivación se puede interpretar como el mantenimiento de una posición de poder, algo que no sucede en los personajes femeninos.

2.2.3. VISIBILIDAD, CENTRALIDAD, PROTAGONISMO Y DENSIDAD DE LAS/OS PERSONAJES EN FUNCIÓN DEL GÉNERO

En primer lugar, las primeras conclusiones del análisis apuntan a **constatar personajes densos y complejos**, no simplificados ni planos, en general, aunque esto sea un poco más matizable en el caso **de los personajes del servicio doméstico**. Aquí sí aparecen de manera más lineal y estereotipada, simplificados, pero parece un efecto de la variable condición social de servidumbre. También podríamos mencionar el personaje de Beatriz, caracterizado por la vulnerabilidad, que gira en torno, permanentemente, a la enfermedad y a su amor platónico.

Podemos señalar que los personajes femeninos incluso tienen mayor densidad y complejidad que los masculinos, que parecen más pálidos en comparación con los primeros. Excepto el protagonista, Fernando, muestran menos matices, menos diversidad y profundidad en sus sentimientos y acciones.

Esto nos lleva a considerar un **mayor protagonismo femenino en algunos momentos de la serie**. Esto se muestra en la tabla que mide la aparición de los personajes en tres de los capítulos analizados. Las actividades de Amparo, sus enigmas, los compromisos de Encarna y sus dificultades con Ventura, las fidelidades a su familia de Leocadia pero también a sí misma como heredera y mujer con autoridad, y el amor de Alejandra por Fernando pero también su compromiso con la república, caracterizan una mayor presencia de experiencias y protagonismo de las mujeres.

Vinculado con el protagonismo femenino, es pertinente **el análisis de la agencia atribuida** a los personajes. En este sentido, es adecuado atender a las iniciativas asumidas por estos. En relación con las figuras femeninas, podemos observar:

Por un lado, tomas de **iniciativas en el ámbito amoroso** como son las que asume Mercedes, permanentemente actuando para conseguir asegurar su matrimonio con Fernando. Pero también, la iniciativa de acudir a Jesús, despechada por la atención de Fernando hacia Alejandra, y de entablar una relación con él.
Asimismo, las iniciativas repetidas de Alejandra de alejarse de Fernando, y que tienen como trasfondo la conciencia tanto de la distancia que los separa como la información, que le ha proporcionado Mercedes de que puede ser la hermana ilegítima de Fernando. En este sentido, sus iniciativas aparecen como formas de sacrificio y de renuncia que no comparte con Fernando e incluso prefiere no compartir con él la verdad y mentirle diciéndole que no lo quiere.
Ludi y María del Pilar, a su vez, toman iniciativas en el ámbito amoroso: urden una estrategia para "enganchar" a Rafael, el pasante, y conseguir que se haga novio de Ludi. Este hilo argumental es el único humorístico de la serie y está sustentado en un malentendido, puesto que Rafael está casado pero lo ha ocultado para poder conseguir su trabajo con Don Agustín. No obstante, la iniciativa de Ludi irá tejiendo una red de afectos y Rafael acabará enamorado de Ludi y decidido a pedir el divorcio a su mujer. En este momento, aparecerá ésta última, embarazada, y pedirá a Ludi que no la deje sola y vulnerable. Entonces, Ludi, en una expresión de solidaridad de género, decidirá sacrificarse.

> **Mujer de Rafael:** *Rafael me ha pedido el divorcio porque tiene relación con usted. Nosotros nos casamos muy jóvenes. Éramos de pueblos distintos y apalabraron nuestro compromiso. Cuando Rafael se vino a Madrid, me vine detrás*
> **Ludi:** *Señora, yo…*
> **Mujer de Rafael:** *Yo no me opongo a los suyo. Siempre he sabido que los hombres tienen sus necesidades y al fin y al cabo yo soy muy poca cosa*
> **Ludi:** *No diga eso…*
> **Mujer de Rafael:** *No tengo nada más en el mundo. Y ahora espero un hijo suyo. Por eso le pido, Señora, que tenga compasión de mí y del niño. Necesito que le pida a Rafael que no solicite el divorcio*
>
> (Cap. 13)

Podemos señalar también iniciativas que las mujeres toman en el **ámbito afectivo-familiar**, fundamentalmente algunas de las decisiones de Leocadia. También Alejandra aparece resolutiva cuando se dan situaciones de tensión o problemas en la finca y decide desplazarse (no voy a llamar. Voy a ir).
Iniciativas en relación con el **mantenimiento de recursos económicos**, **en los negocios** de Amparo, pero sobre todo las decisiones que toma Leocadia en relación con lo que se debe hacer respecto a la siembra de la tierra. Este caso es especialmente reseñable, puesto que sus decisiones le enfrentan a su marido, a pesar de que ella intentará mantener la armonía familiar. También decidirá ella sola, al final de la serie, revelar la verdad de su origen a Alejandra, como último recurso para salvar las tierras de la expropiación que prepara el gobierno de la República. Es muy significativo el siguiente diálogo en el que aparece como una mujer decidida que impone su propio criterio:

> **Leocadia:** *Mis padres me educaron para tomar decisiones difíciles. Es lo que hice*
> **Agustín:** *Sin consultarme. Por Dios, Leocadia, soy tu marido*
> **Leocadia:** *Creía que no me ibas a apoyar en la decisión y las cosas habían llegado demasiado lejos*
>
> (Cap. 4)

Iniciativas en relación con el desarrollo de **actividades políticas**. Obviamente, aquí aparecerían las que lleva a cabo Encarna por el voto femenino y las que va estableciendo en relación con la Reforma Agraria. Así como ha aceptado desarrollar esa función en determinadas condiciones, cuando al final se entera que el gobierno va a modificar las condiciones de esta ley de reforma, se planta y decide no seguir:

> **Alejandra:** *¿Estás segura de lo que vas a hacer?*
> **Encarna:** *Segura. Nada ha salido como habíamos previsto. Demasiadas concesiones*
> **Alejandra:** *Pero hemos conseguido una parte y todavía queda mucho por hacer, mucha gente depende de nosotras, Encarna*
> **Encarna:** *Tienes razón, pero mi camino ha llegado hasta aquí. Puedo bajar la cabeza, mirar hacia otro lado, aceptarlo y seguir trabajando como he hecho hasta ahora, pero no puedo. Para bien o para mal, yo no soy así*
>
> (Cap. 13)

También estarían aquí las que asume Amparo. En este caso, las iniciativas son más enrevesadas y solapadas, puesto que lleva a cabo un doble juego de apoyo a los anarquistas pero así mismo de delación de estos últimos para favorecer la influencia del PC en el gobierno republicano.

Por su parte, los personajes masculinos parecen tomar menos iniciativas en el plano amoroso, por lo que se muestran arrastrados por algunas decisiones y estrategias que ha adoptado las mujeres. Por ejemplo, Fernando no será consciente en ningún momento de los tejemanejes de Mercedes y volverá una y otra vez a ella cegado por su actitud generosa y de disponibilidad. A su vez, ni intuirá ni sabrá de los motivos de Alejandra para alejarse de él. Jesús, por su parte, establece una relación con Mercedes cuando ella va a buscarlo, y se verá confrontado con la

ruptura cuando ella decida que no quiere seguir al descubrir que está embarazada. Rafael, que ha ocultado su matrimonio, se verá arrastrado también por la insistencia de Ludi y la relación que comienza a establecer con ella.

Las iniciativas de los personajes masculinos, por tanto, en el espacio de las relaciones amorosas son menos claras en el sentido de que parecen ignorar un cierto caudal de emociones y de circunstancias que las mujeres captan aparentemente más fácilmente.

Por otro lado, algunas de las iniciativas de Amparo son trampas tendidas a Ventura, que lo ignora. La acción de los "hombres de acción", Ventura, Hugo e incluso Jesús, es más irreflexiva o menos lúcida en relación con las consecuencias. Ventura verá fracasar su intento de atentado y Hugo verá fracasar su intento de golpe de Estado. A Ventura le ha tendido una trampa Amparo y a Hugo su mujer, Isabel, ya le había avisado para que no hiciera nada, algo que le había advertido su antiguo amante y amigo de Hugo.

Podemos concluir que hay un claro protagonismo femenino en algunos momentos de la serie, aunque al final se equilibre. De manera diversa, y distribuida, muestran saber emocional, saber estratégico y cualidades morales. Esto último no se cumple en el caso de Mercedes y Amparo, aunque el amor sea un elemento que flexibilice su accionar despiadado por los intereses del partido, como veremos más adelante.

2.2.4. CONSECUENCIAS Y DESENLACES

El relato de la serie va entretejiendo dificultades que deben afrontar los personajes. Su manera de manejarse y actuar dará como resultado situaciones variadas, positivas y negativas. Siendo una serie de 13 capítulos y planteada como una primera temporada, hay tramas que no se resuelven y quedan en suspenso.

De todas formas, podemos considerar que la serie tiene un carácter melodramático en ocasiones, lo que implica la experiencia de sufrimientos fundamentalmente por amores imposibles. Alejandra es el personaje que más claramente se ajusta a esta lógica. Preparada, inteligente, humilde y generosa, su amor por Fernando encontrará obstáculos diversos que ella afrontará fundamentalmente sola. La tensión de la serie se establece cuando pequeños errores o malentendidos, así como la mentira de Mercedes en relación con su origen ilegítimo, se convierten en factores que generan desencuentros entre los dos e incluso la imposibilidad de su amor que, si es cierto lo que ha escuchado de Mercedes, constituiría un amor incestuoso. Por tanto, pequeños malentendidos o una monstruosa sospecha harán que renuncie sacrificando su amor y viviendo en soledad su pasión. No obstante, al final de la serie se desvelará la verdad, lo que la constituirá en el último episodio como la heredera legítima de la mitad de las tierras y rehabilitará la posibilidad de vivir su amor con Fernando. Además, su carácter cuidadoso y humilde la hará a su vez mantener el amor de su familia adoptiva. Cuando Jesús se entera, siente confusión y dudas. En el siguiente diálogo se muestra la actitud del padre y la profundidad del afecto que une a la familia Prado:

> **Antonio:** *Hijo ¿tú qué sientes? ¿qué sientes ahí dentro? Porque si sientes que no es tu hermana, no tenemos más que decir. ¿qué sientes, hijo?* (Llorando)
> **Jesús:** *Que es mi hermana*
> **Antonio:** *Alejandra daría la vida por nosotros, por estas tierras ¿qué más quieres saber?*
> **Jesús:** *Perdón, padre*
> **Antonio:** *No me pidas perdón, no me pidas perdón* (se abrazan)
>
> (Cap. 13)

Por su lado, Mercedes parece ser astuta y encontrar recompensa a sus maquinaciones, pero quedándose siempre con el sabor amargo de saber que Fernando ama en realidad a Alejandra, por encima de lo que él mismo cree en algunos momentos. Sus manipulaciones encuentran en su desenmascaramiento su castigo final, incluido el desprecio de Leocadia y de Fernando, pero su embarazo queda en suspenso como elemento que la vincula a Fernando. No obstante, como ha tenido una relación con Jesús, éste sospecha que el hijo pueda ser suyo y la serie finaliza con la incógnita. Hay aquí un elemento de castigo en tanto su actividad sexual fuera del matrimonio y con un hombre al que no parece amar sino utilizar, parece dar lugar a un embarazo que, no obstante, ella utilizará para retener a Fernando, aunque no se sabe qué ocurre.

El capítulo final muestra asimismo el mayor acto de maldad que ella realiza: sugiere a la guardia civil quién es el enlace entre los sindicatos y los jornaleros. Por la construcción de la secuencia, parece que ha delatado con otra mentira a Alejandra, pero será Jesús el que reciba el tiro de los guardias y quede herido. Obviamente, es un desenlace negativo que se vuelve contra Mercedes, que de alguna manera quiere a Jesús y que puede estar embarazada de él, aunque él no lo sabe.

Las maquinaciones y traiciones de Amparo en relación con Ventura tendrán también un desenlace negativo, aunque no se concreta y queda abierto. A pesar de que fue ella quien lo delató, luego, por amor a Encarna, logrará la liberación de Ventura, aun sabiendo que éste puede ser peligroso para ella. Efectivamente, Ventura llegará y sorprenderá a Amparo y Encarna besándose, lo que confirma que no solo le ha traicionado políticamente, sino también afectivamente. La rivalidad de los dos quedará abierta y sin resolverse. Asimismo, Ventura ha tendido una trampa a Paco, que resultará detenido por la policía.

El amor imposible de Beatriz por el marido de su madrina, Hugo, parece diluirse en los últimos capítulos, en los que se transforma en un apoyo emocional y vital compartido con su madrina para sacar a Hugo de su dependencia de la morfina. En este último tramo de la serie hay una pequeña historia que alimenta el carácter sentimental y romántico de este personaje. Recibe cartas de un desconocido en las que le declara su amor. Cuando deja de recibirlas se derrumba y será su madrina quien localizará al admirador secreto para conseguir que vaya a ver a Beatriz. También queda abierta la trama.

II) ACCIÓN NARRATIVA. ANÁLISIS DE LA HISTORIA EN 14 DE ABRIL. LA REPÚBLICA

El hilo conductor de los **temas** que aborda la serie son los **conflictos sociopolíticos** en el contexto de la II República, junto con los **amores imposibles** del triángulo constituido por Fernando, Alejandra y Mercedes, siendo Alejandra, aparentemente, porque al final se descubrirá su verdadero origen, una mujer distanciada de éste por la clase social.

Las tensiones políticas atravesarán la familia de La Torre y dificultarán las relaciones de amistad y trabajo con la familia Prado, armónicas hasta ese momento, pero también las relaciones dentro de la propia familia.

Por otro lado, las tramas políticas, vinculadas con la lucha por los derechos de las mujeres, o con la acción clandestina, constituirán tramas también importantes.

En relación con el **protagonismo**, se constata una presencia de **personajes femeninos claramente complejos y densos, más incluso que los masculinos,** y un **protagonismo equilibrado**, que en algunos momentos de la serie será más femenino. Los personajes femeninos se muestran como **agentes y**

tomando decisiones e iniciativas que harán avanzar la historia, fundamentalmente en el ámbito del amor. En este los personajes masculinos son menos decisivos y se ven arrastrados por las acciones de las mujeres. En otros ámbitos, los hombres actúan de manera resolutiva, como en las tramas de asuntos políticos, pero fallan en sus iniciativas en algún caso por la acción de otras mujeres o a pesar de la advertencia de alguna mujer.

En cuanto a los **desenlaces** de las tramas, se muestra claramente un desenlace positivo para el personaje de Alejandra, que ha sufrido las manipulaciones de Mercedes, que ha sido generosa y sacrificada sufriendo en silencio y que ha sido fiel a sí misma en lo laboral y en el compromiso con los suyos. Será, de pronto, heredera, y se reencontrará con Fernando, habiendo quedado Mercedes desenmascarada. No obstante, es importante señalar que será el personaje femenino que muestre una mayor actividad sexual desvinculada del amor, el que será castigado al final de la serie por su maldad, aunque su situación quede en suspenso.

Las maquinaciones de Amparo también tendrán como resolución la aparición de Ventura y el riesgo que esto supone. Encarna, pese a ser uno de los personajes más positivos de la serie, queda atrapada entre el amor que parece comenzar a sentir por Amparo y la vuelta de Ventura. En suspenso.

2.3. MUNDO SUBJETIVO: EMOCIONES Y GÉNERO

2.3.1. TIPOS DE EMOCIONES Y CAUSAS QUE LAS ORIGINAN EN MUJERES Y HOMBRES

La serie tiene un carácter dramático y melodramático en algunos momentos, lo que la tiñe de experiencias emocionales de tonalidad negativa, como la tristeza, el miedo, la rabia, aunque haya momentos de alegría, de complicidad y de humor, como en el caso de los personajes del servicio de la mansión de los De la Torre.

Hemos analizado las emociones y sentimientos que se muestran, expresan o insinúan en los personajes y en las interacciones de los personajes den tres capítulos (cap. 2, 5 y 13).

En términos generales los personajes femeninos se muestran más expresivos que los masculinos, excepto en el caso de la **rabia**, que es más mostrada y expresada por los personajes masculinos, que se enfadan más y sobre todo, más entre ellos. Es reiterado el conflicto entre Agustín y Fernando, pero también se darán discusiones entre Jesús y Antonio. En estos casos, los motivos tienen relación con una actitud más conservadora de los padres frente a la forma de pensar de ambos hijos: de maneras diferentes, ambos recordarán a éstos cuál es su posición (respetar a los señores en el caso de Antonio, actuar conforme a los de su clase social, en el caso de Agustín). Asimismo, los jornaleros mostrarán enfado con los señores, pero será más modulado. Leocadia es el personaje femenino que más rabia experimenta, fundamentalmente en relación con los asuntos de las tierras, que es algo vivido como formando parte de su ser, son "sus tierras", frente a lo que no tolera ni las maniobras de su marido ni las de su propia clase social.
La rabia es pues una emoción relacionada con los conflictos políticos y sus implicaciones personales. Una de las pocas ocasiones en las que se ve una pelea, ésta se da entre Jesús y Fernando, y tiene que ver con la distancia que se ha establecido entre éstos por el asunto de las tierras, pero, sobre todo en el caso de Jesús, por la boda de Fernando con Mercedes. Después de beber en casa para soportar la idea de que la boda se está desarrollando en la

misma finca y a pesar de los problemas gravísimos que tienen los jornaleros, irrumpirá en la boda y desencadenará una pelea.
Por último, en la fase final de la serie Ventura experimentará mucha rabia, contenida y no colérica, con motivo de la traición doble de Amparo, política, porque le ha vendido y emocional, pues descubre que "ha seducido" a su ex pareja, Encarna.

La **tristeza**, y sobre todo el llanto, es mucho más expresada y constatable en los personajes femeninos, prácticamente todos: Beatriz, sobre todo, Alejandra, Mercedes , Amparo cuando contempla la foto de su madre y al final en relación con Encarna, y esta menos, pero sí en algunos momentos cuando recuerda a su hijo. Los motivos de la tristeza son diversos, pero fundamentalmente la enfermedad y la soledad para Beatriz, el amor y los vínculos familiares. Leocadia es una mujer bastante serena, como Encarna, aunque aparecen más preocupadas que tristes. Leocadia solo aparece llorando en una ocasión, y es en relación con sus tierras, en un momento de debilidad en el que encontrará consuelo en maría del pilar. De todas formas, no hay ningún abuso del llanto ni una expresión estridente de tal tristeza. Es más bien una melancolía que parece extenderse en algunos momentos por todos los personajes de la serie.
Hay dos personajes que hacen alguna alusión al suicidio y en ambos tiene que ver con sus problemas físicos. Beatriz se encuentra limitada por una enfermedad crónica de tipo pulmonar que le hace depender de las medicinas y de los cuidados, aunque es un personaje que se va fortaleciendo en el trascurso de la serie. En una ocasión, impotente por su enfermedad que la mantiene en la cama, expresará su deseo ocasional "de acabar con todo" a su madre. Por otro lado, Hugo mostrará algún indicio de intención de quitarse la vida después del fracaso del golpe de estado pero lo intentará realmente tirándose por las escaleras cuando se hace evidente su dependencia de la morfina y el dolor insoportable que sufre sin ella. En este caso, será la propia Beatriz la que lo descubrirá y la que lo ayudará, junto con su mujer, a superar la situación.
La tristeza y el llanto también son mostrados por Ludi y María del Pilar, que, sin embargo, parecen oscilar más claramente entre la tristeza y la alegría. Por un lado, porque son personajes menos complejos y más inocentes y, por otro, porque constituyen, junto a Rafael, la trama humorística, única en la serie, en un enredo amoroso sostenido sobre un malentendido que da lugar a situaciones cómicas. Estos personajes son los pocos que muestran alegría riéndose o que dan lugar a risas.

La **alegría** también aparece más expresada en las mujeres. La alegría de los reencuentros, la alegría de los anuncios de compromiso de Fernando y Mercedes (que a su vez provoca la tristeza de Alejandra), la alegría ficticia de las chicas del cabaret, la alegría por los logros en la lucha política, como los conseguidos por Encarna, la alegría por la elección para trabajar en la reforma agraria de Alejandra, que comparte con su familia, la alegría por los regalos y las visitas en Beatriz y su madrina, más mundana y superficial. También Jesús y Antonio mostrarán alegría de manera clara, así como Fernando en los momentos en los que parece tomar decisiones claras, que no obstante, luego tendrán siempre consecuencias.
Por tanto, la alegría se da fundamentalmente en relación con acontecimientos de orden afectivo y, en menor medida, político o social. Por un lado, veremos personajes como Mercedes que se alegran en función de la obtención de reconocimiento y compromiso por parte de Fernando, algo que sigue un esquema bastante convencional: el compromiso, el anuncio del compromiso, la boda, etc. También seguirá esta lógica el caso de Ludi. Por otro, vemos motivos más complejos de alegría en los que se mezclan los aspectos personales con los políticos y sociales. En el conflicto en torno a las tierras, es motivo de enorme alegría para Fernando y Alejandra la consecución de las semillas, que deben agradecer a Mercedes. En el caso de Encarna, la alegría está relacionada con el reconocimiento a sus esfuerzos y los logros en relación con el voto femenino y la reforma agraria.

Una de las emociones más interesantes en el análisis, y que tiene mucha relación con la ruptura en términos de género que la serie plantea es el **miedo**. El miedo, sobre todo en sus formas más suaves en términos de preocupación, aparece en todos los personajes sin excepción. Quizá sea Amparo la que menos lo acuse y lo muestre, aunque paulatinamente va mostrando inquietud creciente. El miedo aparece claramente en situaciones de tensión extrema como la acción clandestina o los enfrentamientos con la Guardia Civil en la finca. Pero no se muestra un esquema estereotipado en el que las mujeres sean más miedosas, ni los hombres más valientes. En general, tanto los varones como las mujeres experimentan momentos de miedo, pero es muy destacable la valentía que muestran algunos personajes femeninos, sobre todo Amparo y Encarna. Esta última, por ejemplo, el día del golpe de estado, se queda en su despacho, le da a Alejandra unos documentos para que los ponga a salvo:

> **Alejandra:** *¿Y tú?*
> **Encarna:** *Yo de aquí no me muevo. Si los militares entran, espero poder negociar con ellos*
> (Cap. 10)

Asimismo, en el caso de Amparo, es un personaje que muestra mucho autocontrol y que aparece como valiente frente a todo y todos, excepto frente a su madre, en relación con la que se muestra mucho más vulnerable. Pero frente a la policía, por ejemplo, mantiene una actitud impertérrita e incluso desafiante e irónica. Y es ella la que suaviza la inquietud y el miedo de su socio Paco:

> (Paco está nervioso mientras esconden mercancía de contrabando).
> **Amparo:** *¿Me vas a contar de una vez qué te pasa, Paco?*
> **Paco:** *Que todo está revuelto amparo, los nuevos tiempos traen nuevos padrinos y donde antes teníamos contactos ya no conocemos a nadie*
> **Amparo:** *Que yo sepa no nos ha ido tan mal*
> **Paco:** *A ver, tú conseguiste El Alemán* (el cabaret) *porque tenías mano con los militares ya no hay militares*
> **Amparo:** *Hay republicanos*
> **Paco:** *Y si nos quieren joder bien nos van a joder bien*
> **Amparo:** (irónicamente) *¿Paco el Rubio tiene miedo?* (ríe suavemente)
> **Paco:** *A mi no me hace ni puta gracia Amparo. He puesto mi vida en este local y no pienso perderlo*
> **Amparo:** *¿Cuándo te he fallado yo a ti, Paco? Te recogí cuando estabas más muerto que vivo y no solamente te puse a mi servicio sino que te hice mi socio; y lo hice porque sabía que contigo llegaría más lejos. Cálmate, no va a pasar nada. ¿me has oído?*
> (Cap. 2)

En relación con sentimientos más complejos, podemos destacar las expresiones de **ternura** en las relaciones familiares, sobre todo entre Leocadia y su hija, Beatriz –quien también la recibe de Hugo y de su madrina–, y en la familia Prado sobre todo en la relación de estos con su padre y de manera recíproca. Hay, a su vez muestras de ternura en la relación entre Ludi y María del Pilar, así como en la que Amparo dedica a Encarna. En general los personajes que mantienen vínculos amorosos se manifiestan en algunos momentos cariño y ternura, excepto Leocadia y Agustín, que son más formales y fríos. Probablemente hay una expresividad de este sentimiento matizada por la clase social. Agustín es el personaje menos tierno de todos.

Los **celos** pueden apreciarse en varias situaciones, pero en general son mostrados de manera sutil y callada. Los celos teñidos de decepción son los que sufren tanto Mercedes como Alejandra entre ellas. No obstante, no dan lugar a ningún tipo de expresión manifiesta sino que se adivinan en el juego de miradas. En Mercedes, dan lugar en alguna ocasión a llanto, pero no los hace explícitos. Por otro lado, serán los personajes masculinos los que vinculen los celos a una conducta que exprese tensión o insistencia, como pasará tanto con Jesús como con el novio de Alejandra al final de la serie, pues se niegan a aceptar las rupturas y pretenderán reafirmarse de manera insistente.

Respecto de la **culpa** es interesante constatar la poca expresión o presencia de la misma en las experiencias de los y las protagonistas. En sus procederes, tanto unos como otras muestran pocas dudas, excepto Fernando y quizá Alejandra, los personajes más atormentados inquietos emocionalmente. Y aunque aparezcan dudas, como en el caso de Encarna, puesto que está sacrificándose comprometida en un trabajo que ella desea pero que la mantiene lejos de su hijos, estas dudas no adquieren la forma o no dan lugar a culpabilizaciones por las decisiones tomadas. En términos de conflicto interior, tanto Fernando como Amparo serán los personajes más atormentados. Pero el uno irá tomando decisiones con el margen que le dejen las circunstancias sin, tener muchas veces opción real –por ejemplo, quiere a Alejandra, está dispuesto a dejarlo todo por ella, pero entonces ella le dice que no le quiere–, y la otra, sentirá el daño de una relación tormentosa con su madre, no tanto conflictos en relación con sus propias decisiones.

Asimismo, podemos apreciar algunas expresiones de **vergüenza**, pero en este caso la vergüenza se muestra como el sentimiento más connotado en términos de género y de clase. Básicamente, los únicos personajes que sienten y expresan vergüenza son Alejandra, siempre entre su mundo humilde y su participación en el mundo de los señores, algo que hará desde una posición de timidez que da como resultado en ocasiones la vergüenza, y las criadas, que se sonrojan y se muestran tímidas y recatadas, tal como la posición de falta de poder implica.

Por último, la **empatía**, como sentimiento complejo que implica la capacidad de sintonizar emocionalmente con el o la otra, aparece más claramente en mujeres, pero no exclusivamente. Se muestra en personajes con rasgos maternales-paternales como Leocadia y Antonio. Es reseñable que este último es capaz de sintonizar emocionalmente con su hija y llegar a hablar con ella del sufrimiento que esta experimenta en el amor por Fernando que creen, en ese momento, incestuoso. También aparece empatía en la preocupación de Alejandra por su familia y como ingrediente de la solidaridad de clase, entre los jornaleros, y en la amistad entre Ludi y María del Pilar o en la colaboración entre Alejandra y Encarna. También aparece en las relaciones afectivas pero en este caso en forma de preocupación e intento de protección y aquí sí parece más masculinizada, sobre todo de Ventura y de Amparo respecto de Encarna.

2.3.2. ESTRUCTURACIÓN DE LAS EMOCIONES

Ya hemos señalado que aparece una **mayor expresividad emocional en los personajes femeninos**, pero bastante comedida, puesto que no se muestran momentos de histeria o de descontrol. Además, esto no se cumple en varios casos, puesto que Amparo es menos expresiva y más autocontrolada que Fernando, o Encarna es más serena y sosegada que otros personajes masculinos. Por tanto, **no se da una contraposición o estereotipia** clara y marcada en la construcción de personajes femeninos y masculinos desde el punto de vista de género.

Amparo, como ya hemos comentado, es una mujer aparentemente fría que en sus interacciones muestra una estabilidad y un control emocional considerable. Sus dobles juegos y el hecho de que el Cabaret sea una tapadera para su actividad política y de espionaje, implican un disimulo y autocontrol que, no obstante tiene su otra cara en los momentos de soledad en los que se permite llorar, y que solo los ve su socio Paco, o en su creciente enamoramiento de Encarna en el que expresa ternura. Su inquietud, preocupación o tristeza, la lleva a beber algo de alcohol, aunque no aparece ningún tipo de dependencia. De hecho, ella se muestra más serena que su socio, al que suele tranquilizar. Es muy significativa la manera de desafiar, por ejemplo, a la policía, tremendamente serena e irónica:

> **Iturmendi** (policía, después de irrumpir en el local para realizar una redada): *Buenas noches*
> **Amparo:** *Para unos más que para otros. Nos ha espantado usted la clientela y hoy era noche de caja* (está bebiendo y fumando tranquilamente)
> **Paco:** *Y ahora ¿quien nos va a pagar las cuentas? ¿usted?*
> **Iturmendi** (riendo): *Vamos, registradlo todo*
>
> (Cap. 2)

Por otro lado, Encarna no tiene ningún rasgo de frialdad, sino que es una mujer cálida y receptiva en términos emocionales. Es un personaje que muestra una gran serenidad, a pesar de sus dudas, sus tristezas o miedos. Es capaz de ocultar y atender a Ventura cuando llega herido pero romper la relación con él una vez curado a causa de su participación en el intento de atentado contra el presidente. También Encarna es una mujer cálida, aunque más orgullosa y consciente de su posición de poder, que mostrará un alto grado de emocionalidad pero nunca excesivo o descontrolado.

El personaje de Mercedes muestra una permanente impostura en sus relaciones con Fernando y su familia. Intenta aparecer como una persona bondadosa y generosa, amable y sacrificada, mientras en otros momentos se trasluce su egoísmo y su desesperación por conseguir a Fernando al precio que sea. Muestra una racionalidad autocontrolada. Aunque todo su accionar está motivado por el amor y la obsesión por casarse con éste, Mercedes es una mujer fría y calculadora que sabe adecuarse al papel de buena amiga y esposa y disimular sus celos en muchas ocasiones, lo que la muestra con una gran capacidad de control emocional. No obstante, tendrá momentos de rabia y furia, pero vividos en soledad o descargada con el servicio.

Uno de los personajes que más expresa sus emociones es Fernando. Podemos considerar que tiene algo de inestabilidad emocional y muestra mucho nerviosismo en momentos en los que otras personas guardan algo más la calma. Se muestra colérico en algunas ocasiones. No obstante, su nerviosismo también tiene una cara dulce y su preocupación encuentra vías de expresión sosegadas y abiertas. También es expresivo en términos de alegría. De todas formas, es un personaje atravesado por una agitación emocional y esto se expresa en su adicción al tabaco, está permanentemente fumando, y el recurso al alcohol de vez en cuando.

Los personajes con un control emocional más claro son Agustín. Sin embargo, estos personajes, junto con otros más nerviosos e inquietos como Fernando y Jesús, recurrirán en ocasiones al alcohol como elemento tranquilizador. Esto es bastante acusado en Amparo y en Fernando, que es un personaje que fuma mucho y deja traslucir su inquietud de manera más espontánea y clara.

En el desarrollo de la serie, puede constatarse una cierta direccionalidad de algunas emociones en función de la **posición de poder** que ocupen los personajes que las experimentan y aquéllos hacia los que se dirige esa expresión.

En primer lugar, aparece una clara vinculación entre posición de poder y autocontrol. Esta posición de poder tiene que ver con el género y la clase, claramente en el caso de Agustín, siendo la posición de clase la que parece influir en la autocontención tanto de Mercedes como de Leocadia. Sus debilidades son mostradas solo en momentos de soledad y en relación con el servicio, en el caso del matrimonio de la Torre. Por ejemplo, uno de los pocos momentos en los que Agustín siente dudas respecto a sus decisiones y papel, se muestra en un diálogo con María del Pilar. El está sentado en silencia y ésta llega para apagar las luces. En ese momento lo ve:

> **Agustín:** *María del Pilar, ¿crees que soy un buen señor?*
> **María del Pilar:** *Claro, señor*
> **Agustín:** *Gracias, puedes retirarte*
>
> (Cap. 2)

Es curioso este recurso al reconocimiento de las criadas para reafirmar y calmar las dudas. Las debilidades parecen deber ser escondidas en el caso de los personajes que, por clase social o rol político, incluido por supuesto Hugo, el militar, intentan mantener una posición social de poder. El caso de Hugo es, en este sentido, el que se muestra más claramente en una tensión y conflicto entre su posición autoritaria y rígida marcada por su condición de Teniente Coronel y su vulnerabilidad y debilidad que lo lleva a fracasar en diferentes ámbitos.

En el otro lado de las emociones vinculadas con el ejercicio de poder tenemos claramente la expresión femenina de la timidez, la vergüenza y la humildad, sentimientos que se vinculan con la percepción, más o menos consciente, de una posición inferior o de menor importancia. Son fundamentalmente los personajes femeninos como Ludi, María del Pilar y en menor medida Alejandra quienes mostrarán este registro emocional en su relación con los señores o con otras personas que se encuentran por encima de ellas en el rango social. Antonio constituye la excepción en términos de género, puesto que su conciencia y conformidad con su posición de clase social le hace ser obediente, complaciente y humilde con los señores, aunque irá creciendo en dignidad y en su capacidad de oposición a estos.

Asimismo, la preocupación por el/la otro/a, adquiere una connotación clara de género que tiene cierta relación con la percepción de poder. Tal como hemos comentado, aparece más en términos de empatía en las mujeres, aunque aquí también Antonio es una excepción pues se muestra muy capaz de sintonizar con las emociones de su hijo e hija y de manifestar su apoyo, y en términos de protección hacia éstas en los varones. También aquí Amparo sería una excepción, puesto que su actitud con Encarna es protectora.

La **protección** que ofrecen algunos personajes masculinos implica una **actitud de género clásica** y constituyente de los esquemas de relación genérica. No obstante, no se aprecia en todos, sino que se expresa más claramente en Ventura, en relación con Encarna, y en Jesús, en relación con su hermana. También se mostrará en la actitud de Fernando hacia Alejandra. De todas formas, es destacable que en varias ocasiones aparezcan personajes masculinos para "salvar" a mujeres que están teniendo dificultades o están siendo agredidas. El más marcadamente valiente y activo en este sentido es Fernando, quien defenderá en tres ocasiones a Alejandra: frente a un invitado a una fiesta que intenta propasarse con ella y que la desprecia; frente a los golpistas que han rodeado el ministerio del que ella escapa con unos papeles fundamentales de la reforma agraria y que comienzan a agredirla –además Fernando resultará herido en esta ocasión, y frente a su ex novio, que no acepta la ruptura que esta le plantea. Por otro lado, Ventura también defenderá y salvará a Encarna de un intento de agresión sexual.

Los momentos de tensión se resuelven a veces en una **expresión desviada de agresividad** hacia quienes están más abajo en el escalafón social, como son las criadas. Esto se da fundamentalmente en Mercedes, pero también lo hará Fernando, mostrando un nivel bajo de autocontrol. De todas formas es muy importante analizar el esquema de igualdad /desigualdad que se da en esta manifestación de agresividad: mientras Mercedes solo se permite eso con las criadas al tiempo que se muestra dócil y complaciente con el resto, Fernando con quien más se enfrenta es con su propio padre, con su madre y con su amigo Jesús.

III) MUNDO SUBJETIVO: EMOCIONES Y GÉNERO EN 14 DE ABRIL. LA REPÚBLICA

La serie es una serie dramática y melodramática, por lo que las emociones más expresadas son de **tonalidad negativa**. Dada la importancia de los acontecimientos históricos y los conflictos políticos, por un lado, y las dificultades amorosas, por otro, emociones como la rabia, el miedo o la tristeza aparecen de manera clara y continua. Hay cierta tendencia a que la **rabia sea experimentada por los personajes masculinos**, mientras que la **tristeza lo es por los femeninos**. Uno de los elementos más remarcables de la serie es que el **miedo aparece tanto en varones como en mujeres y que éstas muestran altas dosis de valentía y serenidad**.

La rabia tiene que ver con los conflictos en torno a las decisiones políticas y económicas, aunque aparezcan en el seno familiar, así como la tristeza parece más connotada por las dificultades amorosas.

En relación con otros sentimientos más complejos, encontramos bastante **expresión de ternura y cuidado, sobre todo en las relaciones familiares y en la amistad femenina**, aunque esto está marcado por la clase social. La vergüenza y la timidez acusan también este esquema de desigualdad social y de clase y aparecen casi exclusivamente en personajes femeninos como Alejandra o las criadas y, rompiendo el esquema de género, en Antonio. Es muy destacable que **no aparece el recurso ni la experiencia de la culpabilidad en** los personajes.

En términos de expresión emocional sí parece cumplirse la tendencia hacia una mayor **expresividad femenina y un mayor control emocional masculino**. No obstante, esto es **alterado** por la presencia de personajes masculinos que muestran un nivel de activación muy alto, como Fernando, o por **personajes femeninos autocontrolados** en función de sus estrategias de acción como Mercedes o Amparo. Por otro lado, podría considerarse que hay personajes femeninos bastante equilibrados y que muestran una serenidad consistente a pesar de las tensiones y dificultades, como Encarna.

Por último, el eje del poder puede destacarse en la expresión de tales emociones y sentimientos y su direccionalidad. Son personajes **femeninos y subordinados los que muestran vergüenza y timidez**. Así como la expresión de **agresividad** adquiere la dirección descendente en algunas ocasiones y se descarga con el servicio, como en el caso de Mercedes. La preocupación por otras personas se muestra más como **empatía en los personajes femeninos**, aunque también en Antonio, y más como **protección en los masculinos**, con la excepción de Amparo. Es muy remarcable el esquema, no persistente pero sí repetido en cuatro ocasiones, del **varón que acude a auxiliar a una** mujer cuando está siendo agredida y que representa fundamentalmente Fernando y Ventura.

2.4. RELACIONES AFECTIVAS DE PAREJA

La serie no presenta una idealización de la pareja ni, desde luego, del matrimonio. No obstante, sí aparece una idealización de la experiencia amorosa y de los vínculos de amor verdaderos.

2.4.1. PRESENCIA/AUSENCIA DE PAREJA Y DISCURSOS SOBRE ELLO: ANÁLISIS DE GÉNERO

Dada la importancia que tienen las tramas políticas y de acción, las tramas amorosas se ven compensadas y no se convierten en preeminentes. Como hemos señalado, sí aparece una

idealización sentimental del amor verdadero pero no se idealiza el matrimonio, aunque sí en mayor grado la familia.

Las referencias al **matrimonio se limitan** a dos personajes que lo constituyen como fin y objeto de sus esfuerzos. Por un lado Mercedes, que articula toda su presencia en la serie en torno a su intento de casarse con Fernando, y a Ludi, preocupada por encontrar un novio y que intentará "pescar" a Rafael. Sin embargo, es importante considerar que Mercedes se configura como el personaje rival de Alejandra y claramente negativo. Hay una distancia en el punto de vista de la serie en relación con este personaje y, por tanto, su anhelo de casarse con Fernando es percibido como una obsesión por el matrimonio que de ninguna manera justifica sus manipulaciones y ardides. Es, de hecho, el personaje más castigado al final de la historia. Por su parte, la obsesión de Ludi por hacerse novia de Rafael está tratada en un registro cómico y también se establece una distancia emocional con el personaje. Sin embargo, la evolución de la historia la hará adquirir tintes más dramáticos.

Por otro lado, el matrimonio De la Torre, muestra una relación consolidada y con cierta complicidad, pero también manifestará muchas tensiones y no será percibido como un vínculo de ternura o de amor explícito.

Más allá del matrimonio, en la serie aparecen **relaciones afectivas** prácticamente en todos los personajes.

- El amor de Alejandra y Fernando, con sus complicaciones, se da al margen del matrimonio de éste con Mercedes y, en algún momento, generará la decisión de divorciarse de Fernando para casarse con Alejandra, algo que será imposible cuando Alejandra se entere por Mercedes de su posible vínculo fraterno con él y se aleje emocionalmente sin darle explicaciones.
- La relación entre Ventura y Encarna no responde al esquema del matrimonio ni se menciona nada relacionado con éste. Viven juntos hasta que ella decide romper la relación. Se muestran gestos de ternura y amor.
- La relación de Amparo con encarna aparece como una relación en la que la amistad se convertirá en apoyo emocional y este en amor incondicional de Amparo hacia Encarna. En los últimos capítulos se acentuará el carácter erótico.
- La relación que al final de la serie mantienen Jesús y Mercedes es una relación clandestina y condicionada por su condición de mujer casada. Es el vínculo más erótico y explícito en términos sexuales que retrata la serie.
- Por último, el amor romántico y platónico, primero hacia Hugo y luego hacia un admirador secreto, será el ingrediente fundamental del personaje de Beatriz, redundando en la idea más convencional de que es lo más importante que puede suceder a una mujer.

Es importante subrayar que la serie no construye como problemática la **situación autónoma de las mujeres,** es decir, no hay referencias negativas al hecho de estar o de quedarse sola. Esto podemos considerarlo bastante rupturista y, junto la no maternidad o la no alusión a la maternidad en algunos personajes femeninos, establece una transgresión clara de la normativa de género y de la valoración simbólica de las mujeres convencional que parece requerir que éstas se realicen como madres o en la relación heterosexual en pareja con un hombre. Obviamente, la presencia de un vínculo amoroso entre dos mujeres es claramente un elemento que rompe esta exigencia y que simultáneamente reafirma la importancia del amor en la vida de las mujeres.

2.4.2. AMOR, RELACIONES AFECTIVO SEXUALES Y GÉNERO: CARACTERÍSTICAS DE LAS PAREJAS EN LAS SERIES

El amor constituye un elemento fundamental de la serie. La historia pivotará sobre el desarrollo de un triángulo amoroso en el que dos mujeres se encontrarán en posiciones rivales en su amor por el mismo hombre.

Este triángulo, en el que ellas son más conscientes y más intuitivas que él en términos emocionales, mostrará **dos formas estereotipadas** de manejar y de abordar el amor por parte de las mujeres: por un lado, tenemos *la **manipuladora***, Mercedes, que hará lo que sea por conseguir su amor, incluso engañar, mentir y hacer sufrir a otros. No es el bienestar de su objeto de amor lo que le preocupa, sino el suyo propio y cree que puede conseguirlo de esta manera. En la serie aparece una tensión permanente entre los sentimientos que Mercedes logra despertar en Fernando, con su apoyo incondicional, y el amor pasión verdadero que éste siente por Alejandra. En este sentido, el esquema del triángulo nos trasmite la idea de la existencia de una experiencia amorosa autoevidente y espontánea contra la que nada puede competir. En el fondo, Mercedes es permanentemente un personaje perdedor, puesto que no consigue recibir ese amor verdadero de Fernando *aunque se case* con él. De hecho, despechada y orgullosa, acudirá a Jesús con quien comenzará a mantener una relación apasionada. Pero aquí se invierte la lógica: es Jesús el que la ama *desde siempre* y ella no hace sino responder con pasión al orgullo que el amor de Fernando por Alejandra, del que ella es muy consciente, ha herido.

El personaje de Fernando muestra un cierto grado de confusión en relación con sus sentimientos que no se da en las dos mujeres. Oscilará entre el amor autoevidente que parece sentir con Alejandra y su cariño por Mercedes que conseguirá mediante artimañas estar siempre presente apoyándole. De hecho, después de haber roto el compromiso con Mercedes, defraudado por el rechazo incomprensible de Alejandra, borracho, se encontrará con Mercedes y le dirá:

> **Fernando** (a Mercedes): *Eres la mejor mujer que he conocido nunca, la mejor esposa que se puede tener. Que si aún me aceptas quiero que estés a mi lado. Siempre*
>
> (Cap. 9)

Por otro lado, tenemos la figura de *la **sacrificada***, Alejandra, que callará y sufrirá en silencio la imposibilidad del amor, de manera generosa e, incluso un poco pasiva. Ella también ama a Fernando *desde siempre*, y ese amor encuentra un origen mítico en el recuerdo que Alejandra tiene de una ocasión en la que, siendo ella adolescente, Fernando le dijo en broma, "algún día me casaré contigo". Estos dos personajes son los que protagonizan los momentos más románticos de la serie, aunque no excesivos, reflejados en el paseo en bici a través de los campos en los que sienten alegría y bromean y en el que Alejandra es consciente de sus sentimientos, mientras Fernando se muestra disociado en términos conscientes de la emoción que el reencuentro está ya despertando en él.

Este no saber de Fernando, así como pequeños malentendidos, marcarán una relación que se reafirma en varias ocasiones como **imposible**.

En primer lugar, la imposibilidad vendrá por la distancia social y por la casualidad. Después de besarse la primera vez, al día siguiente Fernando quiere volver a hablar con ella para declararle su amor. Ella huye al trabajo. Cuando se vuelven a encontrar, Fernando está aturdido por lo

que ha pasado en la finca y Mercedes aprovecha el momento para comunicar que van a adelantar la boda. Por tanto, Alejandra recibe con tristeza esa noticia pero a la vez la encaja en la naturalidad de las cosas:

> **Fernando:** *Alejandra, no estamos tan lejos como tú te piensas. Si no, ese beso no habría pasado*
> **Alejandra:** *Me has prometido no hablar más de eso*
> **Fernando:** *Sí, te lo he prometido pero no puedo dejar de pensar en ello y no quiero hacer como si no hubiera pasado*
> **Alejandra:** *Fernando, te vas a casar ¡por Dios!*
> **Fernando:** *Mírame y dime que no sientes nada. Dímelo y te juro que dejo de hablar de esto. Mírame a los ojos y dime que ese beso no significó nada para ti. Para mí sí. Eres lo único de verdad en toda mi vida, lo que he buscado mi vida entera*
> **Alejandra:** *Fernando, yo también he buscado ese beso mi vida entera. Pero no puede ser ¿no lo entiendes?*
>
> (Cap. 5)

Será Alejandra la que repetirá reiteradamente ese no puede ser. En la siguiente ocasión en la que se acercan, su encuentro tiene carácter sexual y pasan juntos la noche en un granero de la finca. Fernando está comprometido con Mercedes pero en el rencuentro con Alejandra se declara y dice que va a romper su compromiso con ella. De hecho lo hace sin aclarar sus motivos. No obstante, repentinamente Alejandra se alejará de él y llegará a mentirle diciéndole que no le quiere. Lo que ha sucedido es que Mercedes insinúa a Alejandra que es hermana de Fernando, puesto que es hija adoptiva de la familia Prado y que fue Leocadia quien la entregó siendo niña a Antonio. Ella, horrorizada por la posibilidad de haberse acostado con su hermano, guardará para sí esta revelación y no la compartirá con nadie, excepto con su padre. Incluso asume quedar como una cobarde o superficial frente a Fernando:

> **Fernando:** *No me voy a ir de aquí hasta que tú no me expliques esto*
> **Alejandra:** *Es lo mejor para todos. Lo que ocurrió entre tú y yo no debió pasar. Porque tú y yo no podemos…*
> **Fernando:** *¿Por la diferencia de clases sociales? A mí no me importa*
> **Alejandra:** *Hay distancias que no podemos salvar. Es decisión mía. Jamás sería feliz a tu lado*
> **Fernando:** *Dime que no me quieres. Mírame a los ojos*
> **Alejandra:** *No te quiero Fernando, me equivoqué*
> **Fernando:** *Creí que sentías lo mismo que yo. Creí en ti, creí en ti*
>
> (Cap. 9)

Por supuesto, la historia nos da otros momentos de reencuentro romántico, como cuando Fernando es malherido cuando acude a proteger a Alejandra en el desarrollo del golpe de estado y, en la situación de peligro por su vida, vuelven a declararse, comenzando por un "*Alejandra, no me importaría morir aquí contigo*".

> **Fernando, herido:** *Necesito oírlo*
> **Alejandra:** *Te quiero Fernando, con todo mi alma, siempre ha sido así*
> **Fernando:** *Prométeme que vas a estar siempre a mi lado*
> **Alejandra:** *Pase lo que pase, te voy a querer siempre*
>
> (Cap. 10)

No obstante, Alejandra no revelará lo que cree saber a Fernando. Y será Leocadia la que descubra la artimaña y media verdad de la que se ha valido Mercedes y decidirá en última instancia y por salvar las tierras, desvelárselo a Fernando. En este sentido Alejandra es un personaje pasivo, a pesar de su inteligencia y su valentía en otros ámbitos de su vida como en el laboral. Queda a merced de las circunstancias y vive éstas como una fatalidad lo que la condena a un amor imposible que llevará en silencio. De todas formas, esto no le impide entablar una relación con otro hombre, pero también aquí aparecerá el contraste entre el

amor verdadero que siente por Fernando, y el circunstancial y más amistoso que establece con el otro.

Este triángulo amoroso parece encontrar **una réplica** en el que constituirán más adelante Fernando, casado con Mercedes, y ésta en su relación clandestina con Jesús. Desde una **perspectiva de género y de clase**, no deja de ser relevante que se reproduzca la historia, en el primer triángulo, de la chica humilde que consigue enamorar al señorito y, en la segunda, que la chica rica acuda despechada a experimentar placer con el chico pobre.

El amor que Amparo siente por Encarna **la desplazará de una actitud más manipuladora a una actitud con tintes de cierto sacrificio**. El carácter verdadero y generoso de su amor la moverá a actuar de manera diferente y a subordinar su bienestar al de Encarna, a pesar de que en un principio opera de manera totalmente contraria. Podemos señalar tres momentos en este devenir.

En primer lugar, además de la traición política que está preparando a Ventura, Amparo es capaz de manipular los acontecimientos para sembrar la duda en Encarna en relación con éste. Sabe que jamás Encarna aceptará el uso de la violencia y hábilmente genera la sospecha en Encarna de que pueda ser Ventura quien haya matado al policía. Esto merece el reproche de su propio socio:

> **Amparo:** *¿Qué te pasa Paco?*
> **Paco:** *Nada... que no tenías que haberle dicho a Encarna eso de Ventura. Está claro que ella le quiere*
> **amparo:** *No dije nada*
> **Paco:** *Ya, pero dejaste que pensara que es él quien se cargó a Iturmendi*
> **Amparo:** *Pensaba que los asesinos agradecían las coartadas*
> **Paco:** *Él no se merece esto*
> **Amparo:** *Tanta moral en ti me sorprende, Paco*
> **Paco:** *Lo quiere ¿Por qué tienes que ensuciarlo?*
> **Amparo:** *Porque Ventura es un revolucionario y su corazón tiene que estar con la revolución y yo aún no conozco a nadie que tenga dos corazones*
> **Paco:** *La quieres solo para ti ¿verdad?*
>
> (Cap. 5)

En un segundo momento, Amparo comenzará a proteger y a cuidar incondicionalmente de Encarna.

> **Encarna:** *Ventura se ha ido y se ha ido porque yo se lo pedí, pero no pensé que sería capaz. Me he quedado sola*
> **Amparo:** *Pero no lo estás, tu hijo te espera, tienes amigos y me tienes a mí. Yo seré tu apoyo. Nunca te voy a fallar*
>
> (Cap. 7)

Un poco más adelante, este apoyo incondicional encontrará expresiones amorosas y comienza a establecerse el vínculo erótico en la práctica, sin que sea precedido por una declaración explícita, lo que también le otorga cierta naturalidad en su desarrollo. Además, se da simultáneamente a los esfuerzos e Amparo por liberar a Ventura:

> **Encarna:** *Estoy cansada de ser la buena, de luchar por todo, voy a divertirme* (se abraza con Amparo) […] *nunca más me voy a enamorar de otro hombre*
> **Amparo:** *El mundo está lleno de hombres* (le da un beso en la boca). *Ventura volverá y yo te lo traeré*
>
> (Cap. 11)

En la última fase, por tanto, el personaje de Amparo mostrará un cariz radicalmente diferente a su inmoralidad inicial cuando, a pesar del peligro que puede correr si liberan a Ventura, hará todo lo posible para que esto ocurra. En este fragmento su actitud encuentra la comprensión y

el afecto de su socio, que está preocupado por ella y le pregunta por qué está realizando ese esfuerzo por Ventura.

> **Amparo:** *Porque si a él le pasara algo, ella sufriría y yo no quiero verla sufrir*
> **Paco:** *La quieres ¿eh? La quieres de verdad* (Le besa la mano)
>
> (Cap. 12)

También hay una evolución compleja en su experiencia del amor en el personaje de Ludi, quien pasará de su inocencia inicial y su obsesión por echarse un novio, a aceptar una relación amorosa con Rafael aun sabiendo que está casado. Esto le hará ganarse algunos reproches y la preocupación de María del Pilar por ella. Sin embargo, al final de la serie, Ludi parece renunciar a este vínculo a partir de la visita de la mujer de Rafael, que le suplica ayuda para que su marido no se divorcie de ella y la deje sola. En ese momento, aparece una Ludi muy solidaria y dispuesta a sacrificar su amor por el bienestar de otra mujer.

Por último, el **amor romántico** caracteriza plenamente los sentimientos que Beatriz comienza a experimentar hacia el marido de su madrina, al que llama también padrino. Aderezado con fragmentos de La Regenta, este amor tendrá simultáneamente carácter platónico y prohibido, como en la historia de Clarín. A pesar de sostener la presencia de este personaje a lo largo de la historia, el desarrollo del mismo adquirirá una expresión generosa y valiente cuando Beatriz ayude a Hugo, en colaboración con su mujer, Isabel, para desengancharse de la morfina, una vez que ha sido liberado en un estado lamentable después del golpe de estado. Por tanto, es un amor que, a pesar de sus ingredientes iniciales, madura y se transforma. Sin embargo, el ingrediente romántico lo aportará en este tramo final de la serie la correspondencia anónima y apasionada de un admirador secreto que alimenta la ensoñación y **la importancia de ser objeto de amor** para una mujer en el personaje de Beatriz.

2.4.3. MITOS AMOROSOS Y GÉNERO

En el desarrollo de las historias de la serie, podemos destacar, en torno a la construcción del sentido y de la experiencia del amor, **mitos que aparecen reflejados de manera nítida**.

El primero, y que constituye un leitmotiv de la historia, consiste en que **no hay amor verdadero sin dificultades**. Incluso, que las dificultades son las que muestran cuándo el amor es verdadero. El caso de Alejandra es, en este sentido, paradigmático. Las dificultades operan como pruebas para mostrar la autenticidad o no del amor. Esto es claro también en el caso de Amparo al final de la serie. Hay una cierta alusión a que amar implique sufrir, algo que por ejemplo recuerda la madre de Amparo a ésta en forma de advertencia. Y, por otro lado, por lo menos en la historia principal, que el amor verdadero encuentra su recompensa y puede, no con todo, pero sí con muchas dificultades.

Otro mito claramente reflejado en la historia es que **el amor verdadero es para siempre**. En el caso de Alejandra, su amor por Fernando es permanente a pesar de todo lo que sucede. "Siempre te querré" le dice ella cuando él está herido, aun sospechando que puede ser su hermano. Es decir, además del eje temporal también aparece aquí la inmutabilidad del sentimiento: ocurra lo que ocurra, siempre te querré. Esta intemporalidad del amor verdadero está subrayada en la historia en las figuras de Alejandra y Mercedes, puesto que las dos aman a Fernando "desde siempre". En este sentido, las mujeres vuelven a aparecer más conectadas con el mundo emocional y amoroso puesto que él no acaba de saber ni de darse cuenta de qué es lo que siente.

No obstante, la serie **establece rupturas con algunos mitos amorosos**, y que destacamos porque son relevantes para una cierta transgresión de la normativa de género en relación con las relaciones heterosexuales. Podríamos considerar que la primera ruptura parcial se establece de manera ambivalente, pues los personajes femeninos no son homogéneos al respecto, al no insistir de manera generalizada en que el sentido de **la vida para una mujer se encuentra en el amor**, puesto que hay personajes femeninos que no lo manifiestan y que construyen el sentido de su vida en la lucha política, en su trabajo.

Tampoco aparece el mito del **amor construido solo en términos de pasión**. Aunque esta sea un ingrediente de los amores verdaderos, estos tienen más de sentimiento profundo y sereno que de explosión amorosa apasionada. De hecho, la pasión erótica no es muy recurrida como elemento de las historias afectivas, aparece esporádicamente entre Fernando y Alejandra y entre Jesús y Mercedes. Entre Amparo y Encarna su vínculo tiene muchos ingredientes de amistad y cooperación, de cuidado y protección.

En la relación entre Jesús y Mercedes, la pasión aparece también desligada del amor verdadero en la figura de ella, no en la de Jesús. Ella muestra deseo y pasión erótica, pero no alcanza a ser esta relación el amor radical que ella siente por Fernando. Ella misma la considera como una debilidad en su posición y en su estrategia:

> **Jesús:** *¿Por qué viniste a mí?*
> **Mercedes:** *Fue un momento de debilidad…*
> **Jesús:** *Él no puede quererte como tú necesitas*
>
> (Cap. 11)

Asimismo, podemos considerar de manera positiva que **la experiencia del amor no encuentra en los celos un indicador determinante** del mismo. Aunque Mercedes muestre unos celos soterrados y constantes, personajes como Amparo o Ludi llegarán a dar más importancia al bienestar de otras personas y no manejarán en términos de rivalidad convencional la relación con las terceras personas.

2.4.4. CONSTRUCCIÓN DEL DESEO, SEXUALIDAD Y GÉNERO

En relación con la dimensión erótica y afectivo sexual, podemos decir que la serie no abunda en referencias sexuales, sino que maneja esta dimensión de la vinculación afectiva de forma muy discreta y menos relevante que la expresión de la ternura y el cariño.

Por tanto, no hay personajes que estén especialmente marcados en su posición activa como sujeto de deseo, o esta se combina con otros elementos amorosos. Las situaciones de carácter erótico se dan en la pareja protagonista, Alejandra y Fernando, aunque **esto no siga una fórmula de pasión incontenible**, y en las constituidas por Jesús y Mercedes y Amparo y Encarna. Estas dos parejas muestran a dos mujeres que toman **la iniciativa en el ámbito sexual**, que aparecen como sujetos activos en relación con la expresión del deseo. De hecho, son las dos parejas de las que aparecen más alusiones eróticas, sobre todo de la de Jesús y Mercedes que es la que muestra las escenas más explicitas de relación sexual.

No obstante, en el caso de Mercedes, su deseo aparece enturbiado por el deseo de vengarse de Fernando y la solícita atención que este otorga a Alejandra. Por tanto, su afirmación como sujeto activo de deseo se muestra ambivalente al aparecer su iniciativa como un gesto de despecho que le lleva a entregarse a otro hombre.

El caso de Beatriz es claramente ambivalente. Su posición **marcadamente pasiva** no le impide sentir y ser consciente de sus deseos, que aparecen en alguna ocasión en forma de sueños. No obstante, dado el carácter prohibido de su amor, esto no le lleva a tomar ninguna iniciativa. Además, en el final de la serie, la historia del admirador secreto que le escribe cartas de amor la sitúa también en una posición pasiva receptora del deseo muy edulcorado de otra persona. Es un personaje cuya posición afectiva subraya la importancia de constituirse en objeto de amor.

En las parejas constituidas por Ventura y Encarna o por Ludi y Rafael, n**o aparece esta dimensión erótica de manera muy clara** y pueden apreciarse más gestos de ternura y de cariño, en el primer caso, y un erotismo muy rebajado por la comicidad de la relación, en el segundo. Por último, el matrimonio constituido por Leocadia y Agustín no darán en ningún momento muestras de deseo ni prácticamente de ternura.

IV) RELACIONES AFECTIVAS DE PAREJA EN LA SERIE 14 DE ABRIL. LA REPÚBLICA

La serie otorga una especial relevancia a las tramas amorosas, bastante románticas, aunque entretejidas con los acontecimientos políticos y sociales. Aunque **idealiza la idea y la experiencia del amor**, no muestra este vinculado exclusivamente con la fórmula del matrimonio.

La serie muestra varias tramas amorosas. En la principal se reproduce un **triángulo caracterizado de manera tradicional y convencional en relación con sus protagonistas**: además de la menor capacidad masculina para saber y conocer sus propios sentimientos, las dos mujeres muestran dos estereotipos tradicionales de la experiencia femenina amorosa: por un lado, con la figura de Mercedes, el estereotipo de la **mujer manipuladora** que hace todo lo posible por conseguir al hombre de su vida y casarse con él. Por otro, la **mujer sacrificada**, confrontada a obstáculos insalvables que vive en soledad y sacrificando su amor aunque sin que este se transforme o se suavice.

Este triángulo amoroso parece encontrar una réplica en el que constituirán más adelante Fernando, casado con Mercedes, y ésta en su relación clandestina con Jesús. Desde una perspectiva de género y de clase, no deja de ser relevante que se reproduzca la historia, en el primer triángulo, de la chica humilde que consigue enamorar al señorito y, en la segunda, que la chica rica acuda despechada a experimentar placer con el chico pobre.

Otros vínculos amorosos de la serie presentan una mayor ambivalencia y **menor grado de estereotipia**. Por un lado, el amor que siente Amparo hacia Encarna hará que cambien en su manera de actuar y que se flexibilice y se muestre generosa. También la historia, contada en clave cómica casi hasta el final, de Ludi con Rafael evolucionará de una posición manipuladora inicial a una posición madura y con elementos de sacrificio dados por la preocupación, bien por la persona amada, bien por otras.

La serie **reproduce algunos de los mitos** tradicionales en torno al amor, fundamentalmente romántico. Sobre todo, mostrará que **el amor verdadero debe afrontar dificultades** pero que en estas se mide también su profundidad. Además, el amor verdadero aparece como **atemporal, durará siempre y resistente a todos los obstáculos** y avatares vitales. El amor verdadero también tiene relación con un cierto sacrificio, aunque esto pueda ser valorado positivamente pues connota a determinados personajes en términos éticos y morales.

Por otro lado, podemos señalar **algunas rupturas parciales de otros mitos** que permiten resaltar los elementos más transgresores de la serie en relación con la normativa de género. En primer lugar, aunque el **amor es fundamental** en la vida de las mujeres, hay otros elementos y proyectos personales a los que se otorga un espacio relevante y que en algunos casos, como en el de Encarna, no están subordinados al primero. Las mujeres solas no aparecen como carentes o condenadas al ostracismo social. Por otro lado, las relaciones amorosas, aunque muestran algunos **momentos de pasión**, no se reducen a ésta: tienen bastantes elementos de compañerismo o de conexión emocional sobre todo en la relación de Encarna con Ventura y la que después establece con Amparo. Por último, aunque la **experiencia de los celos** aparece en algunos personajes, éstos no aparecen construidos como un indicador del amor de verdad. Por el contrario, habrá personajes que no insistan en ellos y en la rivalidad con una tercera persona sino que pensarán más en el objeto de su amor que en ellos mismos.

Por último, la serie no es demasiado explícita ni recurre a ingredientes eróticos de manera repetida. Las relaciones afectivas hacen visible su dimensión tierna o de cariño en igual medida. Las relaciones eróticas en las que se expresa deseo son tres y en ellas las mujeres, quizá en menor grado Alejandra en su relación con Fernando, aparecen como sujetos de deseo: Mercedes y Amparo. La relación más explícita en términos sexuales se da en el vínculo entre Jesús con Mercedes que, como hemos señalado parece a su vez connotado por la diferencia de clase.

3. CONCLUSIONES DE LA SERIE: 14 DE ABRIL. LA REPÚBLICA

Después del análisis por apartados de la representación y construcción narrativa de acciones y emociones, podemos concluir desde una perspectiva de género que tanto en el nivel representacional como en el narrativo, **la serie presenta elementos de transgresión de códigos convencionales y tradicionales de género**, aunque sigue caracterizando a las mujeres como más emocionales y se constate la presencia de personajes un tanto estereotipados. En relación con el vínculo amoroso, aunque también hay elementos transgresores con la presencia de una relación homosexual y la actividad de mujeres autónomas no dependientes exclusivamente del amor, la serie sí refleja una experiencia amorosa en la que se reproducen esquemas un tanto estereotipados desde el punto de vista de género y que se vinculan con formas convencionales y con consecuencias negativas para las mujeres: la manipulación y el sacrificio.

Creemos que sería interesante extraer los elementos que pueden ser más valorados desde un punto de vista de género y de análisis de la (no) reproducción de desigualdades. De todas formas, hay que destacar que la desigualdad de clase social condiciona de manera determinante tanto la construcción de los personajes como el desarrollo del relato. Esto contribuye a una representación diversa tanto de mujeres como de hombres que se traduce en grados bajos de homogeneización de género.

Uno de los rasgos más positivos consiste en la construcción de personajes femeninos activos y **agentes, incluso con autoridad y capacidad de influencia positiva**. Tal como acabamos de señalar, esto debe relacionarse con su posición en la escala social y vemos, a partir de ahí, que la autoridad de las mujeres está ligada a la existencia de recursos económicos –como Leocadia– o simbólicos, en términos de capital cultural y político –como Alejandra en cierta medida, Encarna y Amparo–. No obstante, tengan o no autoridad, todos los personajes femeninos muestran su dimensión agente en diversas tomas de iniciativa que no se limitan a las que se dan en el ámbito afectivo-amoroso. El único personaje pasivo, aunque al final experimente cierta transformación, es el de Beatriz, más estereotipados con sus rasgos de debilidad física, juventud e inocencia y sentimentalismo.

Otro elemento positivo lo encontramos en la construcción de personajes masculinos con **rasgos emocionales**, de ternura y de cuidado en algunos como Antonio o Fernando, y en la **vulnerabilidad** que aparece hasta en los más decididos e incluso inflexibles. Aunque sean más activos en muchas situaciones, tampoco esta actividad es infalible y muestran momentos de precipitación y torpeza. **Esto permite huir del dibujo tradicional** de un héroe capaz, activo y exitoso, y encontrar personajes más matizados, complejos, en los que, además de la voluntad y de la seguridad, también afloran las dudas y debilidades.

Las relaciones entre géneros, a su vez, son bastante equilibradas, además de que explícitamente se menciona **la lucha por la emancipación femenina** con las referencias a la lucha por el voto femenino. Este equilibrio tiene sin duda relación con las posiciones no tradicionales en términos de división sexual del trabajo que ocupan algunas mujeres. Los personajes más fuertes femeninos obtienen su fuerza de sus ideales y compromiso social, de su inteligencia y astucia, y de su posición social que parece equilibrar la subordinación de género, como en el caso de Leocadia.

En términos de interacciones, constatamos un recurso convencional a la rivalidad femenina en la historia del triángulo amoroso principal, pero destacan por encima de esto las relaciones de cooperación y solidaridad entre mujeres, así como las relaciones de cooperación también inter-géneros, más allá del vínculo amoroso o sexual.

En relación con la experiencia emocional y su expresión, percibimos asimismo tanto elementos tradicionales como rupturistas en la construcción de los personajes y la historia. Se constata una mayor experiencia de la rabia en la masculinidad, así como de la tristeza en la feminidad. No obstante, el miedo o la preocupación aparece en todos los personajes y todos muestran elementos de valentía, fundamentalmente Encarna, Amparo y Leocadia.

Sí se reproduce un cierto esquema de mayor expresividad femenina pero, a su vez, además de **personajes masculinos emocionales y expresivos** como Fernando o Antonio, también **aparecen personajes femeninos que muestran un mayor autocontrol**, como Amparo o Mercedes en sus maquinaciones, o una mayor serenidad y estabilidad, como Encarna. No aparecen mujeres histéricas o que se descontrolen emocionalmente de manera fácil, sino todo lo contrario.

La ternura y el cuidado sí encuentran una expresión más feminizada mientras que la protección, y el recurso al varón salvador que ayuda a las mujeres, aparece mucho más masculinizada.

Por último, podemos señalar que **lo más tradicional de la trama** de la serie es lo que hace referencia al **triángulo amoroso de los protagonistas**. Ellas son más conscientes y lúcidas en relación a los sentimientos, mientras que Fernando parece oscilar y estar más confundido en

relación con estos. **La rivalidad entre las dos mujeres**, aunque no es especialmente redundante, contrapone dos figuras estereotipas de vivencia amorosa femenina, la manipuladora cuyo único objetivo es atrapar a un hombre, y la sacrificada, que sufre las imposibilidades y la maldad de la anterior, sin batallar y viviendo en soledad su sufrimiento. De todas formas, Alejandra tiene otros vínculos que funcionan como recursos emocionales y que no la condenan a la soledad, además de ser una mujer activa en el plano laboral, comprometida e integra. Pero estos dos personajes sí reflejan un poco un esquema moral simplificado representando "la mala", mercedes, y "la buena", Alejandra.

Sin embargo, otros procesos relacionales son más complejos y van trasformando a sus propios protagonistas. Hemos destacado el caso de Amparo y Encarna, que introduce una **ruptura de la norma heterosexual** y que avanza de manera sutil flexibilizando y complejizando sobre todo el personaje de Amparo.

Los mitos amorosos, por último, aparecen pero con rupturas y ambivalencias. La historia de amor muestra una construcción del amor como experiencia auténtica y verdadera que soportará todo tipo de dificultades, persistiendo en el tiempo a pesar de todo lo que acontezca. Claramente se vincula el amor con el sufrimiento y la renuncia, sobre todo en el personaje de Alejandra, y la historia recompensará en su desenlace su actitud, así como castigará a Mercedes. Esta será castigada también, aunque la historia se detiene al final de la primera temporada y no se aclara su resolución, por su infidelidad a Fernando. No deja de ser destacable que la iniciativa sexual desvinculada del amor de pie a lo que puede sospecharse como un embarazo ilegítimo de un hombre al que parece que no ama.

No obstante, consideramos muy relevante que el amor no sea todo para todas las mujeres, sino que estas aparezcan desarrollando otros proyectos vitales y que las mujeres solas no muevan a la conmiseración. Así mismo, la experiencia amorosa tiene elementos de generosidad y de baja presencia de los celos, excepto en el personaje de Mercedes, el más negativo.

Concluimos destacando la importancia y la relevancia de los aspectos más rupturistas en relación con las normas de género fundamentalmente en relación con **la diversidad de formas de ser hombre y mujer, con el carácter activo e influyente de los personajes femeninos así como los ingredientes positivos de las experiencias emocionales, como la valentía o la complejidad del amor, a pesar de todas las ambivalencias que estos dos últimos aspectos puedan presentar**.

MI QUERIDO KLIKOWSKY

1. PRESENTACIÓN DE LA SERIE: MI QUERIDO KLIKOWSKY

Mi querido Klikowsky es una serie de la televisión vasca (ETB). Se estrenó en el año 2005 y tras siete temporadas emitidas hasta el 2008, se realizó un parón de dos años. Las primeras temporadas se emitían el prime time. En 2010, regresó de nuevo y ha estado en parrilla hasta el verano de 2012. En total han sido 8 temporadas de 13 capítulos cada una, lo que supone que en total, hay unos 104 capítulos.

Pertenece al género de la comedia de tipo costumbrista o de situación. Sus tramas empiezan y acaban en cada episodio aunque a lo largo de los años de emisión, van evolucionando los personajes. Toda ella es realizada en interiores y tiene un cierto protagonismo coral, ya que mantiene una buena dosis de equilibrio en la aparición de los personajes principales.
La serie, realizada en clave de humor, narra la vida cotidiana y las relaciones de cuatro parejas en un importante pueblo industrial de Guipúzcoa (Éibar) aunque las tramas se construyen especialmente alrededor de los dos núcleos familiares emparentados (el de Maritxu y Txomin, progenitores de Arrate y el de Saúl Klikowsky y Arrate).

1.1. FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

País:	España
Dirección:	Carlos Zabala, Lurdes Bañuelos, Fernando Bernués
Guion:	Jon de la Cuesta, Jacobo Bergareche Mikel Lejarza, Carlos Zabala, Lurdes Bañuelos, Kike Díaz de Rada, Eneko Olasagasti, Fernando Bernués, José Javier Reguilón, Sergio Barrejón
Producción:	Etb (EuskalTelebista) / Globo Media S.A. / Tentazioa
Fotografía:	Jacobo Bergareche, Fran Lasuen
Música:	Fran Lasuen
Reparto:	Naiara Arnedo, Martín Gervasoni, Janfri Topera,Esther Velasco, Mónica Van Campen, Kike Díaz de Rada, Patxi Pérez, Vito Rogado, Paco Obregón, Ane Gabarain, Tania de la Cruz, Sandra Ferrús, Miriam Cabeza, Loli Astoreka, Gorka Otxoa, Aitziber Garmendia, Teo Guglielmotti, AsierAguirrezabala.
Duración de los capítulos:	50 minutos
Idioma:	Castellano
Género	Comedia de situación o *sitcom* que relata la vida de cuatro parejas en un pueblo industrial guipuzcoano llamado Éibar.
Web oficial:	http://www.eitb.tv/es/

Fuente: Elaboración propia a partir de la información de diferentes páginas webs

La serie al comienzo de su emisión tuvo muy buena acogida de público y un alto nivel de audiencia, el día de su estreno (29/8/2005) tuvo un 25,8% de share y 178.000 espectadores, aunque no se sabe que haya tenido premios. La cuota a lo largo de las temporadas se ha mantenido alrededor del 16%.

1.2. CONTEXTO ESPACIO-TEMPORAL EN EL QUE SE DESARROLLA

La serie se ubica en el momento actual y en la localidad de Éibar perteneciente a la comarca del Bajo Deva en la provincia de Guipúzcoa. Es uno de los pueblos de Euskal Herrria donde llegó más pronto la industrialización. Esta localidad de 27.000 habitantes se ha caracterizado por ser un referente en el movimiento obrero socialista español, siendo Éibar la primera población española en proclamar la Segunda República española, el 14 de abril de 1931.

La economía del municipio está basada en la industria de transformación metálica (auxiliar del automóvil, electrodomésticos, máquina-herramienta, microfusión, y armas). Son conocidas sus fábricas STAR, ORBEA, LAMBRETTA, la cooperativa ALFA, BH, las cuales han proporcionado empleo a una parte muy importante de los hombres del pueblo. Tiene un importante comercio y pequeñas industrias como la de Muebles Olabe S.L. que se presenta en la serie.

El nivel socioeconómico que representa el conjunto de los personajes de la serie, es medio/medio-bajo. Txomin es un trabajador poco cualificado, empleado en una pequeña empresa MUEBLES OLABE S.L., cuyo dueño, Manu Olabe, es amigo suyo. La siguiente generación encarnada en su hija Arrate, representa la alta formación de las mujeres jóvenes de nuestro contexto actual, ya que es una abogada que trabaja en un despacho independiente con otras mujeres profesionales. Saúl, el enamorado de Arrate, es un economista y la serie no ubica su ascendencia social, sino que lo que más destaca, es su condición de foráneo y su pertenencia al pueblo judío. Únicamente Manu, representaría una clase media-alta, con una vivienda y servicios acorde a su estatus socio-económico (unifamiliar amplio y empleada de hogar).

1.3. ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LA SERIE

1.3.1. SINOPSIS

Saúl Klikowsky es un economista argentino de unos 30 años de padres judíos y abuelos rabinos. **En Londres conoce a Arrate**, una joven abogada vasca que está haciendo un posgrado, **y se enamora locamente**. Ella acaba su formación y vuelve al hogar familiar. Es entonces, cuando **Saúl decide dejarlo todo y se presenta por sorpresa en Éibar dando un vuelco a su vida y a la de Arrate, que recibe encantada esta muestra de amor**. Para Saúl, el romanticismo con Arrate, la curiosidad ante lo nuevo, el exotismo de un lugar diferente, lo impregna todo. Sin embargo, **las cosas tomarán otro cariz cuando empiece a relacionarse y convivir no solo con Arrate, sino también con la familia de ella. Txomin, el padre**, es el ganador de pan principal del hogar, testarudo, conservador y anclado en sus tradiciones y **Maritxu, la madre**, caracterizada como una tradicional "ama de casa" y dependiente económicamente de Txomin. Es curioso que aunque la serie la presenta con alguna ocupación en el exterior del hogar, -en las primeras temporadas regenta una tienda de muebles con su hermana, y en las últimas es camarera del bar "La Bombonera"- estas actividades siempre aparecen como algo secundario y que no le aportan suficiente independencia económica. Txomin no termina de aceptar la relación que mantiene su hija con Saúl, que además se convertirá en compañero de trabajo y nuevo ejecutivo de la empresa donde ha trabajado toda su vida, Muebles Olabe S.L. Sin embargo Maritxu ve desde el principio con buenos ojos a su futuro yerno y la serie la presenta como una mujer abierta a los cambios de las nuevas generaciones y en concreto a los que protagoniza su hija.

Hay otras dos parejas importantes en la serie: la de Ainhoa-Javi y la de Manu-Silvia. Las dos relaciones van evolucionando a lo largo de los capítulos de la serie. La primera con visos de mayor estabilidad, pasando del noviazgo a un proyecto de convivencia juntos. La relación de Manu-Silvia, con más altibajos: periodo más romántico del inicio del noviazgo, convivencia en casa de Manu, donde se reúnen Silvia y su hijo y Manu y su hija y proceso de separación.

El Bar de Ion Lasa (donde trabajan Ion y Silvia) será **un espacio clave en la serie como lugar de encuentro**, de ocio, de relación social y de amistad. La oficina de Muebles Olabe será otro de los escenarios importantes de las tramas de la serie, ya que en este espacio entran en relación como compañeros/as de trabajo: Manu (el jefe), Txomin, Saúl y Ainhoa, aunque sobre todo será uno de los lugares favoritos para la interacción Txomin-Saúl.

La serie presenta la evolución de todos los personajes pero sobre todo de la pareja Saúl-Arrate y los pasos que van dando (boda, independencia residencial, paternidad/maternidad, conciliación de vidas profesionales y personales, separación, reconciliación, etc.). Al final de cada capítulo, Saúl hace de narrador con la voz en off, reflexiona sobre lo que va sucediendo y lo escribe en un blog. Cuando sabe que va ser padre, el relato estará dirigido a su hijo, remarcando así el protagonismo de quién interpreta la realidad y la deja como legado paternal.

1.3.2. TEMAS PRINCIPALES

Son tres los espacios en los que se mueven los personajes:

- Los hogares de las cuatro parejas principales
- La oficina de Muebles Olabe S.L. donde trabajan Manu, Txomin, Saúl y Ainhoa
- El bar, regentado por Ion Lasa, antiguo cura que ha abandonado los hábitos, donde se realiza la vida social pública de los personajes. Aquí trabaja Silvia de camarera.

Las tramas de la serie, se construyen alrededor de las variadas temáticas de la vida cotidiana teniendo como hilo conductor las relaciones personales, pero sobre todo, las de pareja. Como se comentaba más arriba, los personajes van evolucionando y hay tanto desapariciones, como incursión de nuevos protagonistas, pero son cuatro las parejas centrales: Maritxu-Txomin; Arrate-Saúl; Ainhoa-Javi y Silvia-Manu.

La serie refleja con realismo tanto los **tradicionales como los nuevos y modelos de división sexual del trabajo** siendo el hogar es el espacio privilegiado para la representación de roles de género. El matrimonio de Txomin y Maritxu, la pareja de más edad y más estable, representan el modelo tradicional en la división sexual del trabajo y la generación socializada con menos fisuras en este modelo. Txomin es el "ganador de pan principal" y Maritxu el de "ama de casa". El trabajo doméstico lo realiza absolutamente en solitario, o en compañía de su hermana Margari (cuando esta vive transitoriamente con el matrimonio). Se le representa en el hogar siempre ocupada limpiando, sirviendo, haciendo comidas, cosiendo, llegando de las compras, mientras Txomin descansa plácidamente. Además cuando hay que tomar decisiones económicas importantes, la última palabra la tiene Txomin. Digamos que Maritxu no sería un "ama de casa" a tiempo completo porque siempre tiene una ocupación remunerada (en un momento dado regenta junto con su hermana una tienda de muebles, en otro, es camarera de un bar), aunque estas actividades siempre aparecen como totalmente marginales o al menos nada centrales en su independencia económica y su capacidad de decidir cuestiones económicas importantes.

El modelo de Saúl y Arrate trata de representar a una pareja igualitaria al menos en el reparto de roles productivos, aunque desigual en el reparto de los reproductivos. El reparto de tareas domésticas y de cuidados y los conflictos que genera, estarán a la orden del día sobre todo cuando nazca Iker, el hijo de ambos.

El tema de la **maternidad y paternidad** recorre también la serie. Por un lado, presenta el desempeño de roles parentales de Maritxu y Txomin con Arrate, las cuestiones que genera la aceptación y acomodamiento de un nuevo miembro como es el futuro yerno de la única hija, que además es extranjero y tiene distintas costumbres y formas de hacer. La ayuda de los padres a la nueva pareja, primero ofreciéndoles un espacio en su hogar y posteriormente regalándoles un piso que está puerta con puerta con el suyo. Aquí el relato también se construye con un claro protagonismo masculino, ya que es Txomin quien aparece como dueño y sujeto de la decisión. La convivencia de suegros y yerno, las relaciones padre-hija, madre-hija, las intromisiones y la invasión de la intimidad de la pareja que genera tanta cercanía, estén presentes a lo largo de los capítulos.

La llegada del hijo de Arrate y Saúl (Iker) va a generar una serie de tramas alrededor de la nueva maternidad y paternidad de la joven pareja. Los temas alrededor de la **compatibilidad y el reparto de las tareas de cuidado y las responsabilidades y/o nuevas oportunidades laborales** de la pareja será otra de las cuestiones que aparece continuamente en la serie. Txomin tendrá una postura claramente tradicional pensando que su hija se tiene que centrar en la crianza, mientras que Maritxu apoyará el desarrollo profesional de su hija. A partir de Saúl se construye un personaje masculino ambiguo, ya que por un lado quiere dar la imagen de padre corresponsable, pero no será capaz de apoyar las ambiciones profesionales de Arrate asumiendo él, mayor responsabilidad en el cuidado de Iker.

Otros temas alrededor de la maternidad y paternidad serán la **vivencia de ambos miembros de la pareja de una decisión ante el embarazo**, las posibilidades que se abren con la reproducción asistida, los apadrinamientos solidarios, la recién estrenada paternidad de Manu (con una hija de 18 años a la que acaba de conocer y reconocer) o el deseo de Silvia de quedar embarazada y el miedo de Manu a que cambie radicalmente su vida.

En la evolución de la serie es importante **el conflicto y las crisis entre las parejas**, los vaivenes, momentos de riñas, separaciones puntuales o definitivas, reconciliaciones y vueltas, nuevos romances y cambios en la convivencia. Esto proporciona un dinamismo argumental para la construcción de los distintos capítulos y por otro lado recoge una realidad social en constante movimiento.

El tema de **la responsabilidad y el compromiso en las relaciones** aparece contantemente en los hilos argumentales entre las parejas y es más frecuente que a ellos se les presenta como más irresponsables, inmaduros, mentirosos, egoístas, tramposos, dependientes emocionalmente, mientras que ellas aparecen como más generosas, responsables, comprometidas, comunicativas y también más controladoras, preocupadas o enfadadas.

Otra constante de la serie son las menciones sobre **la vida social y política**, las prácticas de la clase dirigente, del empresariado, los posibles conflictos y desavenencias familiares o de amistad, por el encuentro de distintas ideologías políticas, en especial el nacionalismo vasco y español. En la serie, un elemento de contraste y que da juego como elemento dialéctico y humorístico, se construye a partir del personaje de Dolores (la hija veinteañera de Manu, militante del PP y que aborrece todo lo que signifique vasco incluida la lengua) y su ubicación en el seno de un entorno social con importante peso de las posiciones nacionalistas vascas.

Acompañando y siempre en segundo plano, aparecen **tramas en relación al mercado laboral**, a la búsqueda de empleo, a las actividades profesionales de los protagonistas pero sobre todo de los varones ya que uno de los escenarios clave de la serie son las oficinas de Muebles Olabe, S.L. Lo que acontece en este espacio, es un nuevo pretexto para la broma y la chanza por lo poco que se acerca a la vida y las actividades de una pequeña empresa real. Excepto Saúl, nadie trabaja (incluido el jefe) aunque se urden tramas que pueden ser reflejo de las actividades de una pequeña empresa (relaciones con clientes, con la administración, situaciones con pedidos extras, etc.,). Los espacios y el desempeño laboral de Arrate y Maritxu apenas tienen centralidad y solo tangencialmente son subrayados para hacer aflorar conflictos como los que provoca un sistema laboral que convierte a las personas en esclavas de la profesión, especialmente si le ocurre a alguien como es el caso de Arrate, una mujer que es madre y desde que sale de casa por la mañana no llega hasta la hora de la cena.

También se abordan temas tan presentes en la vida cotidiana de las personas y que a la vez, modifican tanto el ritmo establecido en el ámbito productivo, como es todo lo relacionado con la **salud y los cuidados**. Desde la aparición de enfermedades leves y las distintas vivencias que tienen de ellas hombres y mujeres, hasta los cuidados requeridos en situaciones de dependencia en el caso de personas mayores, pasando por el consumo y la adicción al alcohol, el tabaco, u otro tipo de drogas. Los esfuerzos de las mujeres por mejorar su apariencia física producto del excesivo al culto de la belleza, los cuerpos delgados y la eterna juventud, es un tema que aparece en alguno de los capítulos pero siempre como fuente de preocupación de las mujeres y sin elemento de cuestionamiento o crítica.

La serie no se recrea en escenas explícitamente **sexuales**, pero el tratamiento del tema es abierto y natural, en tres de las cuatro parejas, ya que en la de Txomin y Maritxu apenas hay acercamientos erótico-sexuales. Se tocan temas como las fantasías sexuales, la fidelidad, el abordaje de la virginidad y la primera relación sexual de una joven, los cambios en la sexualidad de las parejas y la adecuación o no de prácticas sexuales (se suponen coitales) en el embarazo avanzado, la impotencia masculina, las iniciativas eróticas de las mujeres para sacar dinero (como el capítulo de las chicas del eusko-calendario), la prostitución femenina versus clientela masculina o el uso de strippers masculinos en las fiestas de mujeres. No se aprecia un tratamiento diferenciado de los temas según géneros y se hace explícito el deseo sexual tanto de ellos como de ellas, especialmente a partir de la representación de la pareja Javi-Ainhoa, habitualmente dispuestos al sexo, y sobre todo de la imagen desinhibida y divertida de Ainhoa, pero también de Arrate, Silvia, Margari e incluso Maritxu.

Su **humor** es irónico y a veces esperpéntico. Será interesante analizar quién se ríe y de qué. La ironía puede ser una clave interesante para un análisis crítico de la realidad pero habrá que analizar los temas y contenidos, el tono, los gestos, el protagonista de la broma, el destinatario de la misma, el resultado de la acción. La presentación de estereotipos de género en sus formas más exageradas y extremas rozando lo ridículo, puede constituirse en arma de doble filo: por un lado, cabría señalar un componente crítico por lo anacrónico y falto de realidad, pero por otro, al conseguir provocar la hilaridad y la risa, puede tener el efecto de acercarnos más al personaje, naturalizando las situaciones y los comentarios más sexistas.

También se utiliza el humor –y en parte, explica su éxito en el País Vasco-, para reflejar algunos de los estereotipos del pueblo vasco (mujeres fuertes, activas, "con carácter", matriarcas de las familias, pero que pasan mucho tiempo cabreadas; así como la cultura de las redes masculinas alrededor del bar y del alcohol). La ruptura con las normas lingüísticas, el habla popular, el acento vasco, los gazapos verbales, los juegos de palabras, las metáforas, los contrasentidos, son otras de las claves para provocar la risa. El humor es tanto situacional

como dialéctico y gestual en las relaciones y las batallas de ingenio que se establecen entre los personajes.

1.3.3. APROXIMACIÓN A LOS PERSONAJES CON PERSPECTIVA DE GÉNERO

Los protagonistas principales son: Saúl, Arrate, Txomin, Maritxu, Javi, Ainoa, Manu y Silvia. Los secundarios: Ion (dueño del bar Lasa), Dolores (hija de Manu), Margari (hermana de Maritxu), Edurne (empleada de hogar de Manu) etc.
La representación femenina y masculina en cuento a presencia numérica está equilibrada al 50%.
De los cuatro personajes femeninos principales, tres están en la treintena (un 75%). Sólo Maritxu ronda o sobrepasa la cincuentena. Margari (hermana de Maritxu) y Edurne (la empleada de hogar de Manu, siempre vestida de uniforme) son mujeres maduras pero con papeles secundarios. Sin embargo, entre los cuatro hombres que son protagonistas principales, el sector maduro tiene más peso con Txomin y Manu como representantes lo que supone un 50%, la franja etaria más joven, representada por Saúl y Javi.

SAÚL KLIKOSWKI (MARTÍN GERVASONI):

Es un joven profesional, que ronda la treintena y se ha desplazado a Éibar por amor a Arrate y en este sentido es un personaje que presenta una primera ruptura de género, dado que este ha sido un comportamiento tradicionalmente femenino y lo sigue siendo en las culturas de tradición patriarcal, donde son las mujeres las que se desplazan al lugar del esposo. Es el relator final de cada capítulo y su protagonismo es indiscutible ya que es él, quien explica, interpreta y da sentido a la realidad que va viviendo. Simbólicamente es el amante y a la vez el sabio ya que consigue conquistar el corazón de Arrate y entrar como ejecutivo-estrella en Muebles Olabe S.L. De todos los personajes masculinos sería el que mejor representaría a un hombre moderno y más igualitario en su relación de pareja y en el desempeño de roles de género. En este sentido podríamos hablar de que a través de él se introducen elementos de compensación (ya que rompe con la tradicional figura de ganador de pan) pero también elementos de retradicionalización porque no estará a la altura de demandas de reparto de responsabilidades que le hace Arrate.

ARRATE (NAIARA ARNEDO):

Arrate es una joven que se acerca a los 30 años, abogada, que ha conocido a Saúl en Londres y allí se han enamorado. Desarrolla su profesión en un gabinete independiente con otras dos mujeres. La relación de Saúl y Arrate pasa por boda y el proyecto de tener un hijo es uno de los objetivos claros de la pareja que se hace realidad en el devenir de la serie. Una vez nacida la criatura, se recogen muchas de las problemáticas relacionadas con la conciliación de la vida profesional y familiar o personal que tienen las parejas en las que ambos miembros tienen empleo. En lo que se refiere a la personalidad, Arrate es una mujer expresiva que no se corta en manifestar lo que quiere, a veces presentada como la que domina y marca la relación aunque su idea del amor siga siendo tradicional y termine cediendo. En Arrate se puede observar el malestar que desencadena el doble vínculo que representa para las mujeres las demandas contrapuestas del ámbito laboral y profesional con las del ámbito privado y su rol de madre.

MANU (KIKE DÍAZ DE RADA):

En la cincuentena de la vida es el "soltero de oro", el jefe de la empresa Muebles Olabe S.L. donde además trabajan otros tres protagonistas (Txomin, Saúl, Ainhoa), amigo de Txomin y habitual del bar Lasa. Se le presenta con el carácter afable y alegre de los amantes de todos los placeres, un "Don Juan", seductor, ligón y también consumidor habitual de la prostitución. Heredero de la fábrica, pero poco amante del trabajo, la mantiene por inercia ya que con quien está casado es con el alcohol, aunque cuando empieza a darle problemas consigue abandonarlo. Manu, que no se ha casado nunca, se convierte en padre de una joven de 18 años, que confirmado por una prueba de paternidad resulta ser su hija y comienza a vivir con él. En el devenir de la serie se empareja con Silvia, una mujer bastante más joven que él, autónoma e independiente con la que tendrá problemas por lo que ella considera falta de implicación y compromiso con la relación.

TXOMIN (JANFRI TOPERA):

El "payaso" por excelencia de la serie, cincuentón, vive con Maritxu, su cónyuge, y trabaja en la oficina de la fábrica de muebles Muebles Olabe S.L. Su ocupación no se representa de forma clara, porque muchas veces está ocioso, comiendo o bebiendo en su mesa de trabajo, pero se deduce que es un puesto de tipo administrativo, diferente al de secretaría (función que realiza Ainoa), pero tampoco como el ejecutivo de mayor nivel formativo, que es el que desempeña Saúl. Es una de las piezas clave del humor de la serie, que con su forma de hablar y las expresiones que utiliza provoca la hilaridad y da pié a la risa e incluso la carcajada. Es el padre de Arrate y desde el principio se le "atraviesa" Saúl a quién tendrá que aceptar no solo como yerno sino como compañero de trabajo. Txomin, es por excelencia el rey de hogar. Incapaz de servir, poner una mesa o recoger un plato, vive feliz en su pequeño mundo del trabajo, su hogar, su txoko, el bar, los partidos de fútbol y poco más. Es tozudo, inculto y bruto y por eso mismo difícilmente cambia de opinión, y las decisiones más importantes del grupo familiar, pasan por él.

MARITXU (ESTHER VELASCO):

Mujer tradicional, esposa de Txomin, su edad está alrededor de los 50 años, en casa ejerce el papel tradicional de ama de casa a tiempo completo y habitualmente se la presenta en el espacio del hogar, con delantal, siempre activa en los quehaceres domésticos (limpiando, cocinando, cosiendo, recogiendo o poniendo la mesa, oyendo o aconsejando…). Sin embargo lleva una tienda de muebles, junto con su hermana Margari, pero este espacio laboral apenas tiene relevancia en la serie y cuando la tiene, suele ir asociado al desempeño de roles tradicionales de género femenino (por ejemplo, cuando le llevan a la tienda al suegro, que está en silla de ruedas, y le han echado de la residencia por tocar el culo de las trabajadoras y alguien tiene que cuidarle en este momento de crisis). Maritxu muy pocas veces menciona su negocio e incluso pareciera que no le reporta ingresos ya que depende de la tarjeta de crédito de Txomin. La serie evoluciona y posteriormente Maritxu se pondrá a trabajar en el bar que anteriormente regentaba Ion. Es caracterizada como inteligente, capaz, con intereses culturales, abierta hacia los cambios y la igualdad de las mujeres. Se alegra y aplaude los éxitos profesionales de su hija y ve con buenos ojos a Saúl y el romántico paso que ha dado su futuro yerno para estar cerca de su hija.

SILVIA (MÓNICA VAN CAMPEN):

Es una hermosa mujer que no llega a los 40 años, trabaja como camarera en el bar de Ion Lasa, ha sido modelo porno, cría en solitario un hijo de unos diez años y tiene una relación afectivo-sexual con Manu, que acaba en convivencia. Durante un tiempo vivirán juntos Manu y su hija

Dolores, Silvia y su hijo, aunque más tarde se volverán a separar. Silvia, después de un pasado laboral reprobable desde el punto de vista de la moral sexual, lo que más desea es conseguir al príncipe azul (encarnado en Manu), el matrimonio y acaso un nuevo proyecto de maternidad junto con él. Lo que sucede es que no encuentra este convencimiento en él (hay un capítulo que trata de los enredos y malentendidos de la pareja y un anillo de diamantes, con el que Silvia imagina que Manu pide su mano.). Es caracterizada como una mujer inteligente, centrada, capaz dar un buen consejo

JAVI (PATXI PÉREZ):

Está en la treintena, es el novio de Ainoa, es un personaje estrafalario y trapichero, que ha estado en la cárcel por robos. Desde el punto de vista social, representaría el estereotipo de hombre perdedor pero que adora a su "churri" a la que en plan cariñoso le llama "mi tronca" y también "mi medio kalimotxo". Es otro de los personajes que junto con Txomin a través de las expresiones y las palabras utilizadas es más utilizado para hacer reír. Javi y Ainoa son también una pareja con una relación desigual. Viven juntos en un "Loft" y en este caso, Javi es más dependiente económicamente que Ainoa, ya que no tiene un empleo estable y malvive de chapuzas varias. A veces, las rupturas de género se producen en los extremos de la pirámide social, y lo mismo que algunos hombres inmigrantes se han empleado como cuidadores ante la pérdida de empleo en otros sectores, en este caso Javi y por su amistad con Manu, entra como empleado doméstico en su casa.

AINHOA (VITO ROGADO):

Es la secretaria de Muebles Olabe, tiene alrededor de 30 años, novia de Javi y es el personaje femenino que hace más explícito y de forma natural su deseo sexual. A la vez es generosa, ingenua, buena persona y sensible. Frecuentemente es presentada como torpe, "metiendo la pata", y poco eficaz. Sin embargo no es presentada como mujer sumisa, ya que expresa sus opiniones y compromisos y el tono que predomina con Javi también es el de exigencia, queja, recordatorio de responsabilidades compartidas aunque si estas se incumplen siempre perdonan.
Cabe señalar que, la construcción de los personajes masculinos excepto la de Saúl, está realizada desde distintas versiones del antihéroe (dependientes, vagos, mentirosos, inmaduros, irresponsables), cuestión que es una cierta constante en las producciones nacionales de estas características (comedias de situación en clave de humor). Incluso el personaje de Saúl aun destacando su papel brillante como buen profesional eficiente y eficaz en la empresa, en el proceso de ruptura con Arrate se le representa en un papel de víctima y como sujeto paciente que responsable en el proceso. En la construcción de algunos de los personajes femeninos, -y como elementos de ruptura- cabría destacar la visibilidad del deseo sexual y la agencia e iniciativa en el intercambio erótico-sexual con sus parejas. No obstante, respecto a la personalidad y a las actitudes mostradas predomina una representación de las mujeres estereotipada y negativa. En general aparecen como complicadas, histéricas, menopáusicas, quejicas, raras, peleando en las relaciones para conseguir cambios pero sin conseguir demasiado y al final perdonando porque es mejor estar acompañada que solas.

Cuando se presentan **los créditos**: se canta una canción con la siguiente letra: "Yo digo a todo que si mientras corra el Txakolí, yo digo a todo que sí y en Éibar está mi amor". Aunque las imágenes que presentan a los personajes principales han ido cambiando en el transcurso de la vida de la serie, se aprecia una constante en todas ellas: el bar y el alcohol como espacio y medio de socialización ampliamente aceptado en Euskadi.
En las primeras temporadas se veía a Saúl Klikowsky volando en avión hacia Éibar en busca de su amor, Arrate. Es una llegada sorpresa y el bar, el espacio de encuentro de todos los

personajes. Txomin en actitud de enfado y oposición a esta relación, tira al suelo todo lo que contiene el carro de la compra (compra que seguramente ha hecho sola Maritxu) y mete a Arrate en él. Maritxu, por el contrario, contenta con este pretendiente de su hija, saca a Arrate del carro y al final Ion saca botellas de Txakolí para todos. A mitad de temporada las imágenes que acompañan a los créditos presentan manos jugando a las cartas con copas de patxarán, Txomin en el monte buscando setas, Saúl en la oficina y Maritxu, Margari y Arrate juntas en casa. En las últimas temporadas, los créditos se presentan con las siguientes imágenes en esta secuencia: brindis con copas de vino, Txomin bailando y saltando con una camiseta de fútbol y muy alegre, Saúl con su hijo pequeño en brazos en actitud de contarle algo, Maritxu gritando y en actitud de enfado junto con Arrate, Javi detrás de Ainhoa haciendo muecas y luego se besan, la hija de Manu (Dolores) con un micrófono en la mano junto a Manu y a Silvia en el bar, y al fondo, Maritxu de camarera, en la emisora de T.V., el jefe de Dolores en actitud directiva, la secretaria y por último, aparecen todos juntos donde contrasta la alegría de la mayoría de los personajes, con la cara de desagrado de Maritxu y una cierta tristeza en la de Arrate.

A partir de un primer análisis de género de estas imágenes, encontramos lo que va a ser una constante en la serie. Por un lado, la existencia de elementos tradicionales desde el punto de vista de las representaciones de género como es el mayor protagonismo de los varones reflejado tanto en el nombre de la serie, como en la forma de aparición de los personajes, así como la actitud de desafío del viejo gallo (Txomin) frente al nuevo macho (Saúl) que entra en escena. Sin embargo, el hecho de que sea Saúl quien se desplaza a Éibar con la intención de convivir con Arrate, o la imagen de Saúl con su hijo en brazos, sugieren rupturas de género que nos aproximan a un hombre más igualitario. En el análisis en profundidad de los capítulos elegidos, veremos cómo se resuelven los conflictos en la pareja Arrate-Saúl si se trata más de formas tradicionales que de cambios profundos o de incluso de movimientos ambiguos, ambivalentes y contradictorios como sucede ante la apertura a nuevas maneras de enfocar la vida y las relaciones.

Por último, se maneja un estereotipo de mujer vasca enérgica, cuestionadora, en principio nada sumisa, en el lenguaje coloquial nombrada como: "mujeres de armas tomar", "mujeres con carácter", que sobresalen por su exceso en actitudes de contrariedad y enfadado, pero que finalmente terminan plegándose a los deseos masculinos. Frente a ellos que son presentados como más inmaduros, a veces irresponsables, fanfarrones, mentirosos pero en actitudes de mayor disfrute y con un resultado final de "salirse con la suya".

2. ANÁLISIS DE LA SERIE: MI QUERIDO KLIKOWSKY

2.1. REPRESENTACIÓN Y CARACTERÍSTICAS DE GÉNERO: FOTO DESCRIPTIVA DE LA SERIE

2.1.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LAS/OS PROTAGONISTAS

La **presencia de varones y mujeres en la serie está equilibrada al 50%.** Los personajes que tienen más participación en las tramas son diez, de ellos, cinco son mujeres y cinco varones. Los capítulos están construidos en distintos *sketches* (unidades que duran entre un minuto y cuatro) y en el análisis detallado de los capítulos, se aprecia un cuidado en representar de

forma compensada a personajes femeninos y masculinos por lo que desde el punto de vista de la visibilidad de los géneros se aprecia un tratamiento igualitario. Sin embargo, en lo relativo al protagonismo, a los hilos argumentales que desarrollan, a los resultados de la acción, observamos que tienen más espacio y relevancia los personajes masculinos.

Las tres categorías que estructuran los personajes son: **el sexo, la edad y la clase social**. Respecto a la edad, tanto las mujeres como los hombres que aparecen, oscilan entre **dos generaciones**: la representada por Txomin, Maritxu, Manu, Margari y Ion Lasa (alrededor de los 50 años) socializada en un contexto político de dictadura franquista, en el modelo tradicional de división de roles de género, (donde el hombre era el proveedor principal en un mercado laboral que exigía poca formación) y en el matrimonio católico e indisoluble, como único marco que "bendecía" la sexualidad entre las parejas dirigida a la procreación. La otra generación importante de la serie es la que se corresponde con las edades de Saúl, Arrate, Ainhoa y Jabi que, oscila entre los treinta y los cuarenta; y que está socializada en la democracia, en una sociedad secularizada, en un mercado que demanda mayor formación de la población y en el que las mujeres irrumpen con altos niveles educativos, caracterizada también por la planificación familiar, el uso generalizado de anticonceptivos, la reducción de la natalidad y del tamaño familiar, la legalización del divorcio, una mayor libertad sexual y la creciente centralidad del empleo en las mujeres como parte de un proyecto de desarrollo profesional y de autonomía económica.

La infancia, adolescencia y primera juventud tienen menor protagonismo. Dolores, la hija de Manu, y otros personajes secundarios como Chelo, hermano de Saúl, son jóvenes que rondan la veintena. Andoni (hijo de Silvia) que al comienzo de la serie ronda los diez años e Iker (hijo de Arrate y Saúl) son los representantes de la infancia que apenas tienen relevancia. **La media de edad de los personajes femeninos es algo más baja** que la de los masculinos reforzando una realidad que requiere mayor juventud en las mujeres actrices.

El nivel socioeconómico que representa el conjunto de los personajes, es **medio/medio-bajo** y el factor **clase social**, excepto en el personaje de Dolores, apenas tiene relevancia en la serie. Ni siquiera Manu, empresario y jefe de Muebles Olabe, tendrá una actitud clasista, ni en la forma en que dirige la empresa, ni en las relaciones que tiene con el resto de personajes. Primará la amistad con Txomin y el establecimiento de redes y vínculos masculinos con Jabi, Saúl o Ion. Únicamente a través de su hija Dolores, la "niña de papá" "pija" y caprichosa, pero siempre en clave de humor, se establecerá una distancia de clase con Edurne, la empleada de hogar (siempre con uniforme). Dolores además de protegida por su *papuchi,* parecerá estar protegida también por su pertenencia a una clase social privilegiada y quizá también por su distancia emocional con los hombres ya que es uno de los personajes femeninos que menos sufre y menos malestar manifiesta. El personaje de Edurne representará la cordura y la lucidez haciendo comentarios muy acertados sobre lo que ocurre en la casa de Manu lo que reforzará el efecto humorístico al ser "la chacha" la que mejor criterio tiene. De Saúl, no se sabe su ascendencia social, sino que la serie lo que más destaca, es su condición de foráneo y su pertenencia al pueblo judío.

La serie está construida alrededor de **la vida y las relaciones de cuatro parejas** (Txomin-Maritxu; Arrate-Saúl; Ainhoa-Jabi y Manu-Silvia). De hecho, los tiempos dedicados a las tramas construidas en los hogares son superiores a los desarrollados en el bar o en los espacios laborales.

Por un lado, **la pareja Txomin-Maritxu** (padre y madre de Arrate), **representará a un matrimonio tradicional** con más de treinta años de convivencia en su haber. **Saúl y Arrate** iniciarán su relación desde el amor y la atracción erótico-sexual que ambos se profesan y

desde **una posición de igualdad en lo relativo a su formación, nivel profesional y deseos de promocionarse laboralmente**. Desde el inicio, Txomin presionará para que se casen y terminarán oficializando su amor. El romanticismo inicial dará paso a conflictos en su convivencia con el nacimiento del hijo de ambos, Iker.

La pareja de Jabi y Ainhoa evolucionará desde el noviazgo hasta la convivencia. Manu y Silvia son novios, Manu dice huir del matrimonio, y Silvia piensa que de lo que huye es del compromiso. Cuando Silvia tenga un problema de carcoma en su casa, Manu le ofrecerá su hogar y terminarán conviviendo cuatro personas: Silvia, su hijo Andoni, Manu y su hija Dolores. La ambivalencia es el tono que recorre la serie porque por un lado los personajes masculinos estarán caracterizados negativamente y además de forma excesiva pero el efecto humorístico está tan acentuado en ellos, que consigue banalizar sus actuaciones. Es una respuesta a una cierta incomodidad masculina, con ironía y humor que consigue reírse de los hombres, y a la vez, se construye una ficción donde se les permite ser unos zafios pero con una mirada condescendiente, que en vez de ridiculizarlos termina recolocándolos, de forma que siguen manteniendo su influencia y su poder. Con excepción de Arrate, ellos son los que mueven la acción y ellas la padecen. Hasta cierto punto se reconoce el valor y buen hacer de las mujeres, pero a la vez, es frecuente que se las presente como personas que no se enteran de nada, o se enteran mal y tarde y la que más cuestiona (Arrate) sale peor parada, porque es demasiado exigente y autoritaria.

La **Orientación Sexual** es marcadamente **heterosexual a la vez que heteronormativa**. En los distintos capítulos hay alusiones a la homosexualidad o aparecen personajes secundarios con supuesta orientación divergente, pero habitualmente dentro del contexto humorístico de la serie. Las reacciones y comentarios ante gays y lesbianas serán distintas según los perfiles y la construcción de los personajes Así Txomin, Manu o Jabi se reirán abiertamente de los gays, mientras que desde Saúl, Arrate y Maritxu habrá más respeto, pero en ningún caso tendrán la misma consideración y valor que las personas heterosexuales. Maritxu echa a la empleada de hogar que ha contratado porque cree que se ha enamorado de ella y es lesbiana.

La **apariencia física** de los hombres de la serie es variada y se aprecia una importante holgura en comparación a las exigencias de belleza que recaen sobre las mujeres. Saúl, Manu, Jabi, podrían ser considerados hombres atractivos aunque ninguno de ellos responde al completo de las características estéticas de un hombre modelo: joven, esbelto, guapo, con un cuerpo bien formado y un tanto musculado. En el caso de Saúl por su falta de altura, en el de Jabi por su imagen de "pasota" y su excesiva delgadez y en el Manu, por la edad. Los tres tienen en común que son delgados, pero mientras que Saúl tiene un cuerpo bien formado, y un atuendo moderno, Jabi es excesivamente flaco, estrafalario en su forma de vestir, con un lenguaje barriobajero y vulgar, que lo define negativamente. Manu, el más maduro de los tres, tiene rasgos atractivos y mantiene una apariencia elegante y cuidada, a tono con el nivel social que representa.
Los personajes de Ion y Txomin son los que menos se adecúan a los cánones de belleza imperantes. Los dos canosos, con incipientes calvicies, bajos de estatura, Txomin representante fiel de cualquier trabajador eibarrés cincuentón y regordete y Ion del dueño de un pequeño bar en Éibar. Los atuendos en ellos llegan a ser uniformes por su invariabilidad: la camisa de cuadros, que Txomin acompañará con el jersey en los hombros y Ion con el delantal.
Las mujeres, se acercan más que ellos a los estándares de belleza exigidos socialmente. Dos de ellas Silvia y Arrate son especialmente guapas, altas, con cuerpos delgados a la vez que bien definidos en sus curvas y sexys. Arrate aparece arreglada, con un atuendo moderno, que combina lo formal (en consonancia con su empleo de abogada) a la vez que sexy. La apariencia de Silvia en el bar es siempre informal aunque su belleza natural destaca sin adornos. En las ocasiones especiales o en sus encuentros románticos con Manu viste de manera atrevida y

sexy. Ainhoa que es también una mujer guapa y atractiva se verá menoscabada por su atuendo extravagante, la utilización de un lenguaje barriobajero y una personalidad connotada negativamente.
Las mujeres más maduras son más atractivas y con una presentación más cuidada que la de los hombres de sus mismas edades. Maritxu es una mujer guapa, siempre arreglada, aunque en casa el delantal será su sello de presentación para remarcar el rol de ama de casa. Margari, aunque no responda al calificativo de guapa, mantiene un porte atlético que resulta atractivo y seductor, y una apariencia agradable, aunque en la serie lo que está más resaltado en ella, sea su comicidad y los golpes de humor.
La serie, destacará la importancia del culto al cuerpo, la exigencia de seguir el canon estético deseable y lo relevante de la apariencia, y al atuendo para las mujeres. Ropas ajustadas, faldas cortas, escotes generosos, maquillaje, serán armas femeninas muy importantes para engatusar a jefes y profesores, reforzando la imagen de mujeres como objeto sexual y reclamo para medrar. Manu y Dolores serán los personajes que lo visibilizarán con más frecuencia.

> **Dolores:** *Papuchi, tenía el sobresaliente asegurado porque el profesor de derecho canónico le conocía de las reuniones del Partido (PP), aunque los separatistas de la clase dicen que era porque yo soy la que lleva la minifalda más corta, ¡morbosos!*
>
> (6ª temp. Cap. 75)

Las mujeres que por **edad**, **aspecto físico, condición social, tipo de trabajo, se encuentran fuera de los estándares supuestamente deseables** serán especial objeto de burla**.** En la descripción que hace Txomin a Manu de la empleada de hogar que ha contratado Maritxu se aprecia un tratamiento despectivo "*la chacha", cara de pánfila, no tiene un pase, está de moja pan y pota* que refleja la especial **misoginia hacia mujeres** que desde todos los puntos de vista, están en el escalafón más bajo de pirámide social.

En relación al **lenguaje,** la serie utiliza **el genérico masculino sobre todo en espacios públicos y más formales como el laboral,** aunque en general no se aprecia un abuso del mismo ya que predominan las relaciones personales. **Saúl cuando hace de narrador tiene un lenguaje más cuidado e inclusivo,** utilizando el término personas más que el resto.
La serie utiliza el lenguaje como un importante recurso humorístico y algunos de los mecanismos que utiliza para provocar la risa, son entre otros la ironía, la ruptura con las normas lingüísticas, determinados vocablos y términos del habla popular, jergas, tacos e insultos, el acento vasco, las expresiones del castellano hablado en Buenos Aires, los gazapos verbales, los juegos de palabras, las metáforas, los dobles sentidos y contrasentidos.
Los hombres y especialmente Txomin y Jabi son los que **usan tacos** sobre todo las que se refieren **directamente a los órganos sexuales** (*coño, pubis, cojones, pelotas, minga*, *capullo*, *picha*), los de tipo escatológico (*mierda, cagar, el orto* -el culo-). Por último, son muy utilizados aquellos que tienen una connotación social, aunque sea a partir de la **adjetivación de los órganos sexuales** (*la concha de la lora, la concha de tu madre, pelotudo, gilipollas, gilipollez)*. De valor y signo contrario según se refieran a hombres o a mujeres, como la expresión misógina de *coñazo* frente a *cojonudo*, referidos a trabajos como el de la prostitución (*puta, puto, de puta madre, putada, putear*), el coito (*joder, jodido, follar*), y otros de orígenes varios (*cabrón, marica, maricón, mariquita, la leche, la hostia, la madre que os parió*). Las mujeres sobre todo, usarán *hostia, joder, mierda, cabrón, coño*, aunque con menos frecuencia que ellos.
En función de la caracterización de los personajes se usarán jergas que acentúan el humor como la que usa Dolores cuando se expresa en el "argot" juvenil "pijo" (*flipas, mega flipas, oca, chaito, afterclass*…) o expresiones como cuando se refiere a su padre como "*papuchi*", a Silvia como "*la concu*" o a Jabi como el *politoxicómano*. La jerga de Jabi y Ainhoa estará más asociada a lo "pasota" y barriobajero (*joder, hostia, te cagas, macho, tronca/o, churri, mal rollo, pelotazo, chungo*...), e incluso Maritxu designará como *Sanwichera* a una lesbiana.

Las expresiones de los rostros y el lenguaje corporal son claves en la serie y tanto personajes masculinos como femeninos harán uso de este recurso. El lenguaje gestual y corporal de ellos es más contundente y tiene mayor amplitud de registros sobre todo se acentúa en el personajes de Txomin que saca la lengua, agita los brazos y las manos cuando se enfada, pone los ojos en blanco, señala con el dedo, etc. Las mujeres también usarán este tipo de expresiones pero con menos énfasis.

Respecto al retrato que se representa de la **población inmigrante** que llega a nuestro entorno, refuerza **estereotipos negativos** relacionados con la **imagen de ladrones**, personificado en el hermano de Saúl que hace su primera aparición intentando robar el bolso de Arrate y posteriormente la cámara de fotos de Saúl.

2.1.2. ESPACIOS DE DESARROLLO DE LAS/OS PERSONAJES

En relación con los espacios, toda la serie se desarrolla en interiores y son tres los lugares en los que se mueven los personajes: **los hogares** de las parejas principales, **la oficina de Muebles Olabe S.L**. donde trabajan Manu, Txomin, Saúl y Ainhoa y al final también Arrate, y **el bar**, donde se realiza la vida social pública de los personajes. **El formato narrativo de la serie se realiza mediante** *sketches* **temporales que van presentando las tramas según los distintos escenarios (casas, bar, oficina).** En el análisis de tiempos que se ha realizado de los capítulos seleccionados se observa que las tramas que se desarrollan en los hogares son predominantes, reforzando el carácter de la serie casi exclusivamente centrado en la vida y las formas de relación de mujeres y hombres en el ámbito privado.

Lo que acontece en las **oficinas de Muebles Olabe**, S.L. es un pretexto para la broma y la chirigota por lo poco que se acerca a la vida y las actividades de una pequeña empresa real, ya que excepto Saúl y cuando se incorpora, también Arrate, nadie trabaja (incluido el jefe). Se visibilizan desigualdades como la existencia de jerarquías laborales y segregación horizontal por géneros, se urden tramas alrededor de las cualidades, aptitudes y el desempeño de los roles laborales de cada uno de los personajes, de situaciones entorno a la relación con la clientela, sobre la solvencia y la contabilidad de la empresa, aunque una parte importante de las historias que allí se desarrollan son continuidades de las que se inician en el hogar.

El **bar** que tiene a Ion por dueño, aunque después se unirá Silvia como socia, será **un espacio clave** en la serie como lugar de ocio, de relación y de amistad. Es un espacio mixto, pero con una mayor representación y presencia de los hombres, que en numerosas ocasiones aparecen de pié en la barra, reunidos, dominando el espacio, mientras que ellas están sentadas en las mesas conversando. El bar a los hombres les sirve para relajarse mediante el alcohol, reírse y desdramatizar de lo que les pasa con las mujeres, aunque también urdir estrategias contra ellas, resolver negocios o compartir aficiones.

En la serie aparecen **espacios masculinos donde conscientemente se evita la presencia de mujeres**. Por un lado, **espacios de ocio** claramente **segregados** como el del futbol, tanto en el campo como en el hogar. Por otro, serán los **espacios** en los que se aconsejan unos a otros o se **elaboran estrategias dirigidas contra las mujeres**, verdaderas **redes de apoyo y complicidad masculina**, que no tendrán equivalente entre las mujeres. **Los movimientos de las mujeres hacia los espacios de ocio tradicionalmente masculinos se producen pero no al contrario**. La aproximación en la otra dirección no se llega a dar y actividades de ocio que mencionan las mujeres como el yoga, el teatro u otras de tipo cultural no parecen ser del interés masculino.

En función de las parejas representadas, se visibiliza una mayor o menor **desigualdad de géneros** en el **espacio de los hogares**. Las desigualdades más evidentes se observan en *la casa de Maritxu y Txomin*. Así mientras Maritxu, siempre está activa, ocupándose de que en el hogar todo esté a punto, Txomin descansa y disfruta de todos estos servicios gratuitos. El *hogar de Saúl y Arrate* pretende ser más democrático e igualitario y veremos a Saúl con su criatura en brazos o realizando tareas domésticas en el hogar, aunque siempre con tensión y sin asumir la corresponsabilidad de este reparto. La *casa de Ainhoa y Jabi* aparece con mucha menos frecuencia en la serie y habitualmente se visibiliza como lugar de encuentro de las dos parejas amigas (Arrate, Saúl, Ainhoa, Jabi), nido de amor y espacio íntimo de la pareja o incluso lugar de acogida provisional de Saúl o Txomin.

En el *hogar de Manu*, lo característico sería la representación de las clases sociales (Edurne, empleada de hogar a tiempo completo), reforzada por la representación de Dolores (la hija joven de Manu) y su actitud clasista. Manu y Dolores disfrutarán de lo que supone disponer de los servicios de Edurne, y el espacio del hogar será el sitio del descanso, del ocio y de la relación. A Manu lo encontraremos leyendo el periódico, descansando, practicando su afición favorita, el saxo, conversando con Dolores, comiendo y bebiendo con su familia, pero también con sus amigos varones porque su casa será uno de los lugares de encuentro y reunión de la red masculina. Sin embargo, Silvia aparecerá activa en el espacio del hogar (entrando y saliendo, recogiendo ropa, atendiendo a su hijo preadolescente, o ayudando a Edurne a poner la mesa).

2.1.3. RELACIONES ENTRE LAS/OS PERSONAJES

Respecto a las relaciones entre mujeres y entre hombres, la serie abunda en una forma de enfrentamiento entre géneros en las dos generaciones principales y la dirección de esta beligerancia, es de los hombres contra las mujeres, sobre todo; hacia las que tienen poder (Arrate). Esta confrontación se construye desde una supuesta simetría de posiciones lo que no hace más que encubrir las desigualdades. En ella, tienen mucho protagonismo los hombres, mientras que las mujeres tienen una posición secundaria y reactiva ya que ante las acciones de ellos, son las que reaccionan o las sufren.

Las relaciones entre las parejas no se establecen desde el amor, la confianza y la colaboración, sino desde el dominio de uno de los miembros (habitualmente será el de los hombres), con formas abiertamente explícitas o más sutiles. El "*quien lleve los pantalones*" será una expresión que adquiere relieve para ellos.

Una característica de este enfrentamiento inter géneros, es la ruptura de los acuerdos y compromisos por parte de los hombres es un tema que se repite especialmente entre las parejas con menos desigualdades (Jabi-Ainhoa y Arrate-Saúl). Las mujeres o se quejan o se enfadan abiertamente, pero lo más frecuente es que sean ninguneadas o ridiculizadas (*que mal rollo*) (Jabi) o se les acuse de romper la paz familiar, de introducir el conflicto y de ser las únicas responsables del malestar en la relación (Saúl).

La estrategia del engaño es utilizada exclusivamente por los hombres en la serie y no porque las mujeres tengan más autoridad y poder, sino porque cuestionan lo que no ven claro y como dice Manu la palabra *prohibido* no es aceptable para ellas, aunque los desenlaces de las historias acaban mostrando que acatan más de lo que habían cuestionado.

> **Txomin:** *Te voy a dar un consejo: utiliza el arma secreta de los hombres contra las mujeres*
> **Saúl:** *¿La persuasión, la paciencia?*
> **Ion Lasa:** *¿La delicadeza?*

Txomin: *¡La trola!, Arrate vuelve a casa a las 9 de la noche, pues tu contratas a una canguro hasta las 8,30*
Saúl: *Arrate se enteraría en menos de una semana*
Txomin: *Tiempo más que suficiente para darse cuenta de que su chico está perfectamente y que todos sus miedos eran infundados*
Saúl: *No sé, tengo que pensarlo…*
Txomin: *¡Tú piénsalo, piénsalo!, que así se arregla el mundo cambiando pañales y pensando*
Saúl: *¡Qué burro que es pero qué razón tiene!*
Ion Lasa: *Saúl quiero que sepas que si decides convertirte en amo de casa yo respeto profundamente tu afeminamiento*

(3ª temp. Cap. 37)

La pareja de Txomin y Maritxu, que es la que mayor afecto trasmite, tampoco está acostumbrada a comunicarse desde la sinceridad y el consenso en las decisiones importantes. Cuando Txomin está celoso porque Maritxu se besa con otro hombre en una obra de teatro, deseará que lo deje, pero aconsejado por Manu (*si no puedes vencer a tu enemigo, únete a él*), conseguirá que le incluyan en el reparto. El carácter bélico y de guerra es muy frecuente en las expresiones que se usan para describir formas de relación. En las decisiones y la gestión que el matrimonio hace sobre cuestiones económicas, prevalecen actitudes muy estereotipadas y especialmente desvalorizadoras para Maritxu. En Txomin predominará una actitud de controlar constantemente el dinero y en Maritxu una actitud de despilfarrarlo sin control cuando Txomin pasa a ser el gerente de Muebles Olabe. Ella aparece como un personaje inconsciente que no se entera de que la empresa está casi en la quiebra, mientras él, que tampoco lo explica o lo enfrenta abiertamente, urdirá estrategias de todo tipo para que ella "no tire la casa por la ventana" (contratar a una empleada de hogar o reformar toda la casa y cambiar los muebles). Txomin aparecerá preocupado, controlando los gastos, e intentando boicotear estas decisiones, mientras que ella será mostrada como una manirrota sin control, inconsciente, infantilizada, caprichosa y poco lista.

Nos detendremos especialmente en el análisis de las relaciones y lo que ocurre entre Saúl y Arrate, porque encarnarán los conflictos inter géneros más actuales. Esta pareja intentará cooperar y sumar fuerzas, pero finalmente primará una visión de conflicto que queda sin resolver, y en el que la negociación está ausente porque no hay cambio de posiciones. Arrate, intentará que en su hogar reine la igualdad ya que ella como Saúl, es una profesional y ante el nacimiento de su hijo, Iker, defenderá su proyecto laboral y que los cuidados del recién nacido se repartan equitativamente. Saúl desearía que Arrate se doblegara y asumiera su papel de cuidadora, aunque eso suponga para ella perder sus oportunidades laborales. ¿Qué sucede cuando no hay acuerdos porque ninguna de las dos partes cede?. La trama se urde a partir de una solución que proviene del azar (se lo juegan a cara o cruz), pero tiene sus consecuencias. Saúl no aceptará la solución de convertirse en amo de casa a media jornada y rápidamente buscará estrategias alternativas a espaldas de ella. Es lo que piensa y siente pero no lo que le dice a Arrate.

(Saúl planchando en casa y hablando por teléfono con Arrate)
Saúl: *¡Estoy perfecto mi amor…!*
(Cuando cuelga)
Saúl: *¡A ver si hacemos esto un poco más llevadero!…*
(Pone la radio y llama al programa para pedir un tango, le piden que se presente y cuenta que es amo de casa)
Locutor de radio: *¡Un amo de casa, por fin un hombre moderno en nuestro programa!*
Saúl: *Moderno no sé pero si fuera el verdadero amo de esta casa, no estaría haciendo este master de hogar*
(Txomin que está oyendo el programa, reconoce la voz de Saúl y llama para mandarle un mensaje)
Txomin: *¿Cómo se hace eso de pasarse todo el día tocándose las maracas ¿eres millonario? ¿O es que es tu mujer la que se pasa todo el día trabajando para traerte el sueldo a casa?*
(Saúl enfadado cuelga)
Locutor de radio: *Parece que Saúl ha vuelto a su infierno*
Saúl: *¡Tengo que parar esto como sea!*

(3ª temp. Cap. 37)

Saúl no se siente responsable de las decisiones que han tomando como pareja sobre la paternidad.

> **Arrate:** *Saúl creo que estábamos de acuerdo que en el primer año, el niño necesita las dos figuras paternas no cualquier, no cualquier extraño. Está claro que uno de nosotros tiene que relajarse con el trabajo y pasar más tiempo en casa*
>
> (3ª temp. Cap. 37)

De alguna manera nos encontramos con una imagen de hombre infantilizado, irresponsable, inmaduro cuando Saúl comenta: *Si yo decidiera de verdad no me hubiera quedado de amo de casa*.

Las demandas de igualdad, comunicación y respeto en la pareja que hace Arrate, son presentadas con cierta acritud y con una carga de negatividad, de manera que se acaba teniendo la impresión de que es excesiva, demasiado exigente, e incluso autoritaria.

Como ha desarrollado ampliamente Luis Bonino, una forma habitual de micromachismos de los varones (Bonino, 2008), consiste en descalificar las reivindicaciones o la palabra de las mujeres por el tono y por el cómo se dice y es que a veces desde la posición subordinada no es fácil hacerlo, sobre todo si no hay una escucha, no hay interés real en compartir. El guión de la serie capta perfectamente lo insoportable que les resulta a los hombres, una mujer que les de órdenes: *me pones tonito y no lo soporto*.

La serie refleja una realidad que responde a formas de comportamiento y relación estereotipadas por género. Las mujeres excesivas en su necesidad de comunicar y los hombres excesivos en los silencios. *Saúl teme el tenemos que hablar* de Arrate.

> **Arrate:** *Saúl tenemos que hablar*
> **Saúl:** *Ah, hablar…….perfecto, perfecto* (con cara de sorpresa y desconcierto)
>
> (3ª temp. Cap. 38)

Por otro lado, **Arrate aparece sin autoridad en su demanda**, ya que en su primer conflicto serio con Saúl, no encuentra comprensión, colaboración y apoyo, ni en su familia, ni en sus amistades.

La ilusión de comprar amor o afecto con dinero o cualquier otra forma de poder económico aparece como parte del imaginario masculino en relaciones marcadas por las desigualdades, en este caso la de género. La serie visibiliza sin criticar la idea descarnadamente patriarcal de que las mujeres (incluso independientes económicamente) pueden "ser compradas" con regalos caros, y esto se aprecia en los efectos que tiene sobre su comportamiento: se les pasa el enfado y el malestar y su disposición sexual cambia.

> **Saúl:** *Hijo mío cuando una mujer está realmente enfadada no hay estrategias baratas. No vale la cena romántica, ni la típica docena de rosas, ni siquiera ofrecerle el mando a distancia toda la noche, cuando una mujer se enfada de verdad, la única solución es regalarle algo…muy pero muy valioso, bueno.., no tan valioso* (se ve un coche)*, algo muy valioso para ella* (se ve un anillo)*, por eso hijo mío cuando crezcas, si vas a engañar a tu mujer vas a tener que ser muy inteligente…*
>
> (4ª temp. Cap. 45)

Se presentan con más frecuencia vínculos de complicidad y colaboración entre los hombres, estableciendo redes entre ellos, aunque esto no signifique siempre relaciones de lealtad. Redes cerradas (no se admiten a las mujeres) que se construyen en los espacios de ocio (el bar, en casa de Manu) pero donde se articulan auténticas estrategias masculinas en apoyo a los

hombres y contra las mujeres donde están implicadas tanto relaciones personales como laborales. Las actitudes de auto indulgencia entre los hombres son constantes, con más capacidad de perdonarse los errores y "los pecadillos" sobre todo si tienen relación con su posición privilegiada en el sistema sexo-género.

Entre Txomin y Saúl hay una rivalidad, que psicológicamente refleja la competencia de dos hombres (padre/marido) por el amor de Arrate y una cierta vigilancia hacia "la otredad" que representa una persona extranjera. A Txomin le cuesta aceptar a Saúl y los cambios que suponen sus costumbres y creencias en su vida monolítica. Sin embargo cuando Arrate plantea un periodo de separación con Saúl, Txomin se alía con él para que vuelvan a vivir juntos argumentando: "*lo hago para que mi nieto no se quede sin padre*".

Las relaciones de cooperación y de amistad entre mujeres son débiles, teniendo la sensación de que en los momentos importantes se produce una mayor soledad, como le ocurre a Arrate, que es la mujer que más cuestiona la desigualdad y ha decidido reconsiderar la relación con Saúl.

En la convivencia conformada por Manu, Silvia, y la prole que aporta cada uno de ellos, la serie se construye desde la rivalidad y la tensa relación de Silvia y Dolores. Será esta última la que rezuma desprecio en sus expresiones hacia Silvia, a la que llama "*la madrastra*" o *"la concubina*", y establece una distancia en sus relaciones con ella, que estarán marcadas por su pasado en el trabajo sexual y por la doble moral con que la juzga por el hecho de vivir con su padre sin casarse. Silvia contraatacará ridiculizando la actitud pacata y timorata de Dolores ante la sexualidad. Ambas utilizarán estos rasgos de su biografía personal para tirarse los trastos. Manu que siempre les conmina a que se lleven bien, cuando alguna vez ellas consiguen aliarse (como por ejemplo para controlar a Manu el consumo de alcohol) él las manipula tan descaradamente y de forma tan burda que en ese momento son presentadas como personas realmente sin luces para darse cuenta del juego del "divide y vencerás", que representa él. La rivalidad entre mujeres será la seña de identidad de la casa de Manu ya que Dolores estará continuamente intentando rebajar y menospreciar a Edurne y esta devolverá los golpes con humor e inteligencia.

2.1.4. RELACIÓN PROTAGONISTAS PRINCIPALES CON LOS FACTORES CLAVES DEL SISTEMA SEXO – GÉNERO

A. DIVISIÓN SEXUAL DEL TRABAJO

La serie refleja con realismo tanto los **tradicionales como los nuevos y modelos de división sexual del trabajo** siendo el hogar el espacio privilegiado para la representación de roles de género. El **matrimonio de Txomin y Maritxu**, la pareja de más edad y más estable, representa **el modelo tradicional en la división sexual del trabajo** y la generación socializada con menos fisuras en este modelo. Txomin es el "ganador de pan principal" y Maritxu, aunque no es una "ama de casa" a tiempo completo será la responsable de todo el trabajo doméstico. En el hogar estará siempre ocupada limpiando, sirviendo, haciendo comidas, cosiendo, llegando de las compras (a veces acompañada de su hermana Margari), mientras que para Txomin será el lugar de descanso. Escena de domingo mientras Maritxu y Margari limpian:

> **Txomin:** (bebiendo un vino y con cara de satisfacción): *hasta las doce en la cama, dos huevos fritos con chorizo para desayunar, no llueve en Euskadi, esta tarde juega mi Éibar en Ipurua, ¡lo que se dice un domingo como Dios manda!*
> **Margari:** *Pues dile a Dios, a ver si nos manda uno de esos a nosotras…*
> **Maritxu:** *¡Tú también!... , ¿podías echar una mano, no?*

> **Txomin:** *¡Uy, perdón, perdón!* (deja el periódico y tapa la margarina), *¡que no se diga que no he echado una mano!*
>
> (3ª temp. Cap. 37)

No deja de llamar la atención, que **los empleos que Maritxu** tiene a lo largo de la serie**, aparecen como actividades secundarias**, por las que **ni siquiera parece percibir un salario subsidiario** de la economía familiar, ya que jamás es mencionado, no tienen incidencia alguna en su independencia económica y de ninguna manera le sirve para negociar un reparto de las cuestiones domésticas con Txomin.

Manu es el proveedor principal de su hogar en el que inicialmente vive con su empleada de hogar (Edurne) y al que después se sumarán su hija Dolores y Silvia con su hijo Andoni. Manu vivirá disfrutando de los servicios que aporta Edurne y su falta de implicación en cualquier cuestión doméstica estará fuera de toda duda. Silvia, aunque aparece como una mujer independiente económicamente de él, se implicará en determinadas tareas domésticas en la casa y en todo lo que supone su rol maternal con Andoni.

La pareja de Jabi-Ainhoa supone una quiebra de los roles tradicionales en la división sexual del trabajo ya que es Ainhoa quién tiene mayor estabilidad laboral y económica que su novio. Jabi, que ha pasado por la cárcel por "trapichero" con el hachís, tiene un itinerario laboral más dudoso que el resto, ya que carece de formación especializada y de ingresos alternativos y se busca la vida pasando de un empleo provisional y precario a otro. Jabi rompe con el modelo tradicional pero desde la emergencia de un personaje, pícaro, aprovechado, vago a la vez que irresponsable y sin construir una alternativa transformadora en positivo.

A partir del modelo de Saúl y Arrate, **la serie** trata de representar a una pareja igualitaria en el reparto de roles productivos, pero que no llega a acuerdos en el reparto de los reproductivos y la pretendida igualdad no se alcanza. Las responsabilidades asumidas y la distribución de las tareas domésticas y de cuidados generarán conflictos continuados en la pareja sobre todo desde el nacimiento de su hijo Iker. Aparecen las mayores exigencias de las mujeres con respecto al desempeño de la parentalidad y su deseo de implicación de los hombres en la misma medida.

El conflicto se explicita en el reparto del trabajo y responsabilidades del hogar. **La serie refleja algunas de los micromachismos** que ejercen los hombres contra las mujeres, principalmente la falta de interés como actitud y "los olvidos" permanentes como estrategias que, acaban cansando a las mujeres y las hace desistir sus objetivos en pro de un bien mayor y colectivo, el familiar.

La serie a través de sus **personajes masculinos** refleja la **desvalorización del trabajo de sostenimiento de la vida que realizan gratuitamente las mujeres**. Txomin *(¿desde cuándo ir a poner la lavadora y ver cómo da vueltas se le llama ir a trabajar?*), Manu y Jabi serán los que más visibilizarán esta postura pero incluso Saúl terminará dándoles la razón.
Los empleos de los personajes principales son:

- Arrate es abogada, al comienzo de la serie trabaja en un despacho y en los capítulos más avanzados pasará a ser la jefa de Saúl en Muebles Olabe. Es presentada como eficiente y capaz en el trabajo, también competitiva pero con una ética donde no cabe el desprestigio, la minusvaloración de Saúl, ni la ruptura de los acuerdos establecidos por la pareja.
- Saúl es economista en Muebles Olabe, es el personaje masculino que mejor parado sale desde el punto de vista de su desempeño profesional y laboral. Su estatus y

fuente de poder radican en su buen desempeño profesional. Es el único que aparece trabajando y diseñando planes de ventas o de nuevas estrategias de marketing, y fundamental para que cuadren las cuentas A y B de la empresa. Únicamente cuando Arrate pase a ser su jefa "pierde los papeles" y será capaz de boicotear su trabajo, y desprestigiarla personalmente, porque no puede soportar que le dé órdenes en el "laburo", y según su percepción, también en casa.

- Txomin es presentado leyendo el periódico, dormitando y hasta bebiendo, no se llega a saber cuáles son sus funciones y en la evolución de la serie pasa a ser socio de Manu porque le ayuda en un momento de quiebra económica.
- Ainhoa es la secretaria pero también limpia la oficina de Muebles Olabe y suele estar oyendo música con los cascos, hablando por teléfono de cuestiones personales, o haciéndose la manicura y es presentada como vaga, con pocas luces y torpe en el desempeño de su trabajo.
- Manu, con una personalidad construida desde la falta de autoridad y de prestigio profesional, ya que lo que se reitera es una imagen de vago, "viva la vida" y dependiente del alcohol.
- Maritxu junto con Margari atienden la tienda de muebles vinculada a la fábrica de Muebles Olabe. En las últimas temporadas, es cocinera y camarera del bar "La Bombonera".
- Jabi, tiene ocupaciones varias (ayudando a Maritxu en la tienda de Muebles, de trabajador doméstico en casa de Manu, de repartidor, como conejillo de Indias de un laboratorio farmacéutico…), es el más inestable laboralmente.
- Ion atiende diariamente el bar, con amabilidad y eficacia y es presentado con características personales que lo diferencian un tanto del resto de personajes masculinos tales como cercanía, sensibilidad, capacidad de escuchar, de dar consejos, rasgos asociados a su pasado rol de cura.
- Silvia, socia junto con Ion del bar Lasa, es presentada como una buena trabajadora que establece con su socio una relación cercana e igualitaria y además ejerce un rol empático, y de apoyo con la clientela más habitual. En su pasado ha sido actriz porno pero a la vez es una mujer culta y educada y hacia el final de la serie se va a Barcelona a montar un gabinete de relaciones públicas aunque sin éxito ya que no le resultará rentable.
- Dolores, la hija de Manu es estudiante de periodismo y en la evolución de la serie, una vez acaba la carrera tratará de aprovechar las influencias de su padre para entrar en la televisión. Es presentada como fatua, ególatra a la vez que ridícula y mala profesional pero al final tendrá un romance con su jefe y conseguirá hacerse un hueco como periodista.

En el plano laboral, las tramas profesionales o de desempeño de actividades u ocupaciones remuneradas, excepto la oficina de Muebles Olabe, no son relevantes. El despacho en el que trabaja **Arrate** aparece al comienzo de la serie para presentarlo como una actividad a la que dedicar mucho tiempo pero que reporta pocos ingresos. **Los temas laborales relacionados con ella aparecerán siempre y bajo la forma de conflictos que afectan al ámbito privado**: compatibilidad de su empleo con los cuidados de Iker, o enfrentamiento con Saúl que boicotea su trabajo e intenta minar su autoridad, cuando ella es su jefa.

Manu Olabe además de la fábrica de muebles tiene una tienda donde trabajan **Maritxu y Margari**. Tampoco este lugar tiene protagonismo como espacio laboral propiamente dicho, sino para introducir otro tipo de tramas en las que se ven involucradas **las dos protagonistas, frecuentemente presentadas de forma muy estereotipada** (cuidadoras), o con rasgos negativos.

La oficina de Muebles Olabe, es la que tiene más espacio y relevancia en la serie. Habitualmente encarnado en el personaje de Manu (el más poderoso e influyente) y alrededor de las actividades y las relaciones comerciales que ocurren en la empresa, la serie naturaliza o suaviza a través del humor, prácticas económicas y políticas poco éticas (corrupción, amiguismo, fraude fiscal, robo, trampas, cobro de comisiones…) banalizando la utilización de posiciones de poder para conseguir los fines deseados. La idea que lo permea es la del valor del dinero por encima del trabajo bien hecho o del bien común. Cuando el concejal de urbanismo les pide un proyecto para presentar en el Ayuntamiento Txomin comentará: *"Prepararemos un presupuesto abultado que es dinero público".*

También se aprovechará el escenario de Muebles Olabe, como marco para el desarrollo de tramas que constituyen **rupturas de género** y reflejan situaciones emergentes **como es la posición superior de Arrate en un puesto de mayor responsabilidad y poder**; las interacciones que se producen tanto en la oficina como en el hogar de Saúl y Arrate; los conflictos que emergen y como se resuelven.

La oficina de Muebles Olabe, es un lugar en donde también se realizan fiestas, se establecen citas y encuentros sexuales, se investigan robos, se tienen conversaciones personales de todo tipo, con lo que se convierte en una prolongación de la vida privada de los personajes.

B. AUSENCIA HISTÓRICA DE PODER

De los tres varones protagonistas en la oficina de Muebles Olabe (Manu, Saúl, Txomin), los dos menos laboriosos y brillantes, son los que ostentan puestos de poder. Primero Manu, que es el jefe inicial de la fábrica, pero en un momento en que se necesita una inyección económica, Txomin pasará a ser su socio, estableciéndose entre los dos, una relación de competencia y de lucha por el poder. Así **el ejercicio de puestos de responsabilidad y poder por parte de los hombres queda evidenciado en la serie**, en este caso, asociado a una posición económica favorable. Veremos que aunque **se presenten rupturas** a este modelo que se encarnarán en Arrate cuando pasa a ser jefa en la oficina de Muebles Olabe, **lo que consigue trasmitir la serie más que una experiencia positiva para ella, es sobre todo una cierta incomodidad masculina y las dificultades de moverse ante el reto que supone recolocar posiciones de poder entre los géneros.**

Otra cuestión clave que nos ilustra sobre los equilibrios o desequilibrios de poder existentes en una pareja es **la capacidad de decisión y control que cada uno de miembros tiene sobre los recursos existentes.** Este tema aparece sobre todo en los diálogos entre Txomin y Maritxu respecto a los gastos fuera de lo cotidiano y habitual. El relato se construye con un claro protagonismo masculino, ya que es Txomin que el que controla los gastos personales o de ocio de Maritxu o el que aparece como dueño y sujeto de la decisión de regalar a Arrate y Saúl un piso para que convivan juntos.

Vamos a analizar con más detalle, cómo se trata en la serie **la emergencia de nuevos roles y posiciones de poder en las mujeres** (Arrate) **y cómo incide en las relaciones de la pareja** Saúl-Arrate. Desde que Arrate es jefa de Saúl, las relaciones entre ellos se están enrareciendo y se producen continuas disputas sobre todo por lo que Saúl considera que son "los tonitos" de autoridad y exigencia de ella en casa. Saúl lleva muy mal que Arrate le de órdenes en el trabajo y (según él) también en casa, aunque él no ve su falta de implicación en los temas domésticos. Lo siguiente es parte de lo que siente y expresa Saúl:

(En casa solos)
Saúl: *En la oficina no paras de darme órdenes y en casa sigues con el mismo tonito*
[…]*¿Sabes cuál es tu problema? es que no sabes distinguir, esposa y jefa son dos conceptos que no pueden ir juntos*
[…] (Delante de Ainhoa y Jabi)
Arrate: *¡Solo te pedí que bañaras a Iker!*
Saúl: *¡No me lo pediste, me lo exigiste!*
Arrate: […] *¡Estás molesto porque en el trabajo tengo un puesto mejor que el tuyo!*
Saúl: *Ya salió con lo mismo ¿y qué vas a hacer? ¿me vas a despedir? ¡mira como tiemblo!*
(haciendo gestos, enojado, con un tono alto e irónico)

(6ª temp. Cap. 69)

Arrate en estas escenas es abiertamente ridiculizada, en su aparición como tozuda, inflexible y hasta irracional, porque lo único que le interesa es tener la razón (quedar por encima). Finalmente en su blog Saúl cuenta que lo más interesante de una pelea, es la reconciliación aligerando la tensión con un encuentro sexual hasta la siguiente.

La crisis de la masculinidad se visibiliza ante rupturas y emergencias de las mujeres en los espacios de poder en el ámbito público. La frase de Jabi, a pesar de que valora a Arrate como una buena jefa, expresa estas dificultades de los hombres: *"tiene que ser muy duro vivir con una mujer así"*

Arrate, en su rol de jefa, es eficiente, asertiva, a la vez que dialogante, y capaz de motivar al personal, reflejando lo que hoy en día son consideradas características del liderazgo femenino en las empresas. Sin embargo, esa manera de ser de Arrate llevada al ámbito reproductivo tiene otras características. Aparece como autoritaria, la que repite, la que da órdenes, la que pierde el control, la madre agobiante. Ella es la responsable de la logística de lo doméstico, y él no es corresponsable al mismo nivel, ni desea serlo.

El binomio jefa y esposa y el poder de las mujeres difícilmente se asimila por parte de los hombres. En su espacio más íntimo, la reflexión final de Saúl en su blog dirigiéndose a su hijo es altamente ilustrativa.

Saúl: […] *hijo mío solo hay una cosa peor que trabajar con tu esposa en el mismo sitio y es que ella sea tu jefa. En la prehistoria todo era más fácil, nosotros a cazar al monte y ellas en la cueva cuidando del fuego, pero entonces llegó Cleopatra y lo jodió todo.*

Ella mandaba al pobre Marco Antonio en casa y en el trabajo, ahora, ¡conquístame el mundo y cuando vuelvas, compra pañales!. Las mujeres en el trabajo o en casa Iker, pero en los dos sitios nunca, mira lo que le pasó a mi querido ex presidente, un día invitó a su esposa a conocer el despacho y al rato, la presidenta era ella. El feminismo es un golpe de estado y esta noche estamos en el exilio

(6ª temp. Cap. 69)

El final del capítulo recoge el miedo del patriarcado al feminismo, la revolución pacífica más importante de nuestro tiempo. La idea de golpe de estado es yo te quito el poder para quedármelo yo, una idea equivocada, que desprestigia y difama el significado profundo de la lucha de las mujeres por la igualdad.

La serie termina con un capítulo que se titula *Ari, ari, ari, Txomin, Lendakari*, donde Txomin funda el PVC (Partido de los Vascos Cabreados) y tiene éxito. La lectura en clave de género es clara: **un hombre aunque burro e inculto, pero muy gracioso, tiene muchas más posibilidades de llegar al poder que cualquier mujer por inteligente y capaz que sea**.

C. MODELOS FAMILIARES Y PARENTALIDAD

La serie recoge distintas tipologías familiares que tienen un elemento común: la centralidad otorgada a la institución del matrimonio como fórmula que otorga más valor a la relación afectivo-sexual entre dos personas, ya que las dos parejas principales han pasado por él y el resto de los personajes (exceptuando a Manu), aspiran o añoran hacerlo.

El matrimonio de Txomin y Maritxu, representa **el modelo de familia tradicional** de unas generaciones que si optaban por una vida familiar, mayoritariamente se casaban por la iglesia y para toda la vida, puesto que no existía el matrimonio civil, ni la ley de divorcio. En la actualidad con la emancipación de Arrate, es un núcleo familiar sin hijos que con la llegada de Margari ha aumentado su tamaño.

Saúl y Arrate es **la versión más actual de pareja**, que en el inicio conviven juntos y el matrimonio no se da como por supuesto, aunque finalmente "por las presiones de la familia" o si hay un proyecto de parentalidad conjunto, se termina pasando por él y reforzando el modelo tradicional. A partir del nacimiento de su hijo Iker, su hogar se convertirá en una familia nuclear con hijos/as.

Jabi y Ainhoa, es **una pareja** más centrada en sí misma que al resto del mundo. **Montarán un matrimonio falso para cobrar la herencia de una tía soltera** de Ainhoa que ha puesto la boda como condición. Alrededor de la boda de estos personajes connotados más negativamente que el resto, se equiparará el matrimonio a un negocio, en el que lo económico será fundamental y que no tiene mucha relación con el amor, cuestión que no aparecerá en la boda de Saúl y Arrate.

> **Saúl:** *La gente a indeterminada edad se une en matrimonio y acaba toda posibilidad de ser feliz* […] *el matrimonio es una epidemia muy extraña, el que se la agarró se quiere curar y quien está a salvo se muere por contagiarse* […] *el amor es muy pequeño y el matrimonio muy grande. El matrimonio y el amor son una pareja sin mucho futuro*
>
> (5ª temp. Cap. 54)

Finalmente la boda no se dará por válida y el negocio se irá al traste debido a que Manu está tan borracho que lo cuenta todo delante del notario, sin embargo el valor simbólico de la institución matrimonial no sólo quedará intacto, sino altamente deseable. En la intimidad de su lecho, Ainhoa soñará con casarse de verdad con Jabi y él saboreará el regusto de sentir que Ainhoa *es su mujer*.

Manu parte de la situación de **un soltero que vive solo**, mientras Silvia es **cabeza de familia de un hogar monoparental** ya que cría en solitario a su hijo Andoni. El tamaño del hogar aumentará con la presencia de Dolores (la hija joven de Manu) cuya madre no se sabe si ha muerto o desaparecido y buscará en Manu protección, apoyo y la relación con un padre hasta ahora desconocido. Después, por cuestiones circunstanciales Silvia y Andoni convivirán un tiempo con ellos.

El tema de la maternidad y paternidad *es central* en la serie. La maternidad en pareja aparece como objetivo último de todas las mujeres y máxima expresión de la feminidad y de la felicidad completa. Ninguno de los personajes femeninos encarna a mujeres que hayan decidido conscientemente no ser madres. Las protagonistas o ya lo son (Maritxu, Arrate, Silvia) o lo quieren ser (Ainhoa) o como no tienen pareja estable y han pasado los cuarenta (Margari) han renunciado.

Retrata a las distintas generaciones en el desempeño de los roles parentales. Maritxu y Txomin en su relación con Arrate y las cuestiones que genera la aceptación y acomodamiento de un nuevo miembro como es el futuro yerno de la única hija. Los apoyos familiares a la nueva pareja son evidentes, máxime en el contexto actual y con el modelo de bienestar que tenemos, primero ofreciéndoles un espacio en su hogar y posteriormente regalándoles un piso, pegado al suyo. La convivencia de suegros y yerno, las relaciones padre-hija, madre-hija, las intromisiones y la invasión de la intimidad de la pareja que genera tanta cercanía, están presentes a lo largo de los capítulos. **Será sobre todo Txomin el más entrometido en las cuestiones de la pareja**, salvo cuando Arrate decide separarse y entonces no sólo Txomin, sino que también Maritxu, cuestionarán la decisión de Arrate restando importancia a los motivos de su hija y su consejo será que vuelva con él. Importará *el qué dirán*, importará *que Iker no se quede sin padre* (como si un hombre separado no pudiera ejercer de padre) y sobre todo importará *que Arrate no se quede sola*.

La edad al primer hijo o hija en nuestro entorno **se acerca a los treinta años** y esto está representado de forma realista en la serie, ya que son mujeres que sobrepasan de la treintena (Arrate, Ainhoa) las que en un caso hacen efectivo el proyecto de ser madres y en el otro lo mantienen porque se complica su consecución.
La llegada del hijo de Arrate y Saúl (Iker) va a generar una serie de tramas alrededor de la nueva maternidad y paternidad de la joven pareja. Txomin tendrá una postura claramente tradicional pensando que su hija se tiene que centrar en la crianza, mientras que Maritxu apoyará el desarrollo profesional de su hija.

A partir de Saúl se construye un personaje masculino ambiguo, ya que por un lado quiere dar la imagen de padre corresponsable, pero no será capaz de apoyar las ambiciones profesionales de Arrate asumiendo él, mayor responsabilidad en el cuidado de Iker.

Sin embargo, es Arrate es la que inicia o aparece como protagonista indiscutible del conflicto por el reparto de tareas en la pareja, porque se nuestra "inflexible" en relación a la educación de Iker, y se siente dolida y engañada por algo que no entiende o comprende en su magnitud casi nadie, la ruptura por parte de Saúl de un acuerdo establecido entre ellos al contratar a una canguro a sus espaldas.

Nos encontramos con otro interesante **elemento de ruptura y emergencia de un nuevo rol ya que, no se observa una idealización del ejercicio de la maternidad femenina**, ni de las mujeres como mejores cuidadoras de su hijos/as. De hecho cuando la suerte resuelve que sea Saúl quien reduzca su jornada el primer año de vida del bebé, Arrate no lo vivirá como una pérdida, al contrario, estará encantada de que a ella haya tocado dedicar todo su tiempo al despacho (se pondrá a dar saltos de alegría y dirá: *¡sí, sí, toma, toma!)*

> **Arrate:** *Entre las dos y las cuatro tienes dos horas para venir a casa y encargarte del niño*
> **Saúl:** *No, imposible, tengo reunión de ventas al mediodía, tu viejo ya me insulta bastante sin motivo como para darle uno… ¿vos no te podés acercar?*
> **Arrate:** *¡Sí, sí, sí, claro!, tarde tres cuartos de hora para llegar de San Sebastián y otros tres para volver, si me dejas el niño metido en una taquilla de la estación de tres, tengo tres minutos para darle el biberón*
> **Saúl:** *Hecho.*
> (Arrate le echa una mirada furibunda)
> **Arrate:** *Saúl creo que estábamos de acuerdo que en el primer año el niño necesita las dos figuras paternas no cualquier, no cualquier extraño, está claro que uno de nosotros tiene que relajarse con el trabajo y pasar más tiempo en casa*
> **Saúl:** *Esta bien, está bien, deja el bufete y ya nos arreglaremos*
> **Arrate:** *Y…¿qué te hacer pensar que voy a ser yo?*
> **Saúl:** *Perdoná, pero yo ya pedí la baja por paternidad y pensé que….*
> **Arrate:** *"Que yo ya podía perder la oportunidad de mi vida", Saúl yo ahora no puedo dejar el bufete, pero tú si puedes trabajar a media jornada en la fábrica*

> **Saúl:** *Pero mi amor pero si ya sabes que la cosa no va nada bien en Mueble Olabe, sobran brazos y faltan cerebros*
> **Arrate:** *Pues está claro que valorando los pros y los contras y haciendo un análisis pormenorizado de la situación solo podemos hacer una cosa*
> **Saúl:** *Qué*
> **Arrate:** *¿Tienes una moneda?*
> […] **Arrate:** *Cara o cruz…*
> **Saúl:** *Cara*
> (Sale cruz)
> (Los gestos de ambos son muy ilustrativos, ella salta de alegría)
> **Arrate:** *¡Sí, sí, toma, toma!*
> (Controla la primer reacción)
> **Arrate:** *Lo siento mi amor… no pasa nada, no es más que media jornada*
>
> (3ª temp. Cap. 37)

La vivencia maternal de Arrate carece de un tinte idílico y hace patente el componente de frustración y las dificultades de tener una vivencia de la maternidad sosegada, en un contexto social que no apoya el que se pueda tener un proyecto laboral a la par que de parentalidad y vida personal. Sin embargo no se profundiza en esta cuestión.

Excepto Saúl que aparece con una relación más cercana y afectiva con su bebé, **los hombres son padres sobre todo proveyendo y protegiendo.** Las mujeres son madres cuidando, apoyando, siguiendo la relación día a día aunque también proveyendo (Arrate y Silvia).

Entre las nuevas formas de paternidad (aunque minoritarias), está el padre "ausente recuperado" en la adultez del hijo o la hija. Seguramente se trata de una ilusión masculina proyectada en los guiones de las series (también ocurre en el Barco). Manu tiene conocimiento de esta paternidad de la mano de su propia hija, porque la madre (una relación que aparece como periférica) no se lo había comunicado. Manu primero tendrá que aceptar la realidad de que Dolores es su hija, pero después se sentirá ilusionado con este nuevo papel y le proporcionará un espacio en su vida. Su rol de padre será sobre todo provisor, consentidor y fuente de caprichos y ayudas de todo tipo (influencias y "enchufes") que derivan de su actitud en la vida y de su posición de poder.

Las apariciones de Silvia en su rol de madre monoparental con Andoni son poco relevantes. El padre biológico estará ausente y Manu no constituye una figura parental para él, solamente aparecerá con algún protagonismo, como consejero en los primeros amores adolescentes de Andoni.

En el caso de la pareja que forman Ainhoa y Jabi, la serie aborda la maternidad/paternidad desde un proyecto que se desea y comparte pero que no llega a hacerse realidad por problemas de fertilidad. La necesidad de tener criaturas aparecerá en un momento dado de su convivencia como parte de un imaginario que atribuye mayor estabilidad y una felicidad más completa a un proyecto de parentalidad compartido.

D. IDENTIDADES Y ESTEREOTIPOS DE GÉNERO

En relación a cómo se presentan los personajes femeninos y masculinos en términos de identidades de género, se podría decir que **no hay ningún personaje que sea construido en bloque o sin fisuras desde la identidad femenina o masculina más estereotipada**, aunque comparten algunas de sus atribuciones más importantes.

Los personajes más matizados, maleables y flexibles en los que aparece la identidad como proceso constante de hacerse a sí mismo/a serán Arrate y Saúl. En el resto de personajes los rasgos identitarios aparecerán como más monolíticos y estáticos.

Hay un primer rasgo de la construcción de las identidades más estereotipadas por género al que responden en general los personajes. **En los personajes masculinos hay una coincidencia en todos ellos y es la de ser construidos como seres para sí, mientras que ellas están más orientadas a ser, seres para otros.**

La centralidad del amor aunque esté teñido de conflictos que no parecen resolverse **marca** con más fuerza **la vida** del conjunto **de las mujeres** y en algunas de ellas, **la ilusión de que con el tiempo, sus parejas cambien** (Maritxu, Silvia).

Otro elemento coincidente en la mayoría de los personajes masculinos será la construcción de **una identidad masculina tradicional sin quebrar, en cuestiones como la expresión de las emociones y la sexualidad**. En la serie tendrá peso una visión de la sexualidad que refuerza un modelo muy estereotipado y tradicional en la construcción identitaria masculina. Tendrá **más valor personal haber tenido experiencias sexuales que carecer de ellas** y **los hombres estarán siempre preocupados por "dar la talla"** desde una idea de la **sexualidad falocrática y coital**. La agencia de **las mujeres** en este terreno, será mostrada para **remarcar su disponibilidad sexual** y también para **visibilizarlas como sujetos deseantes**.

El personaje de Saúl navegará en la ambivalencia y en un mar de contradicciones y a pesar de sus luchas internas e incluso comportamientos traidores y rastreros con Arrate, representa una cierta crisis de la masculinidad tradicional.

> **Saúl:** *Ahora no sé qué hacer, estoy desesperado, bueno más que desesperado estoy hasta los "güevos" de cambiar pañales, de hacer sopita, yo necesito volver a la fábrica, Txomin, ¡que esa casa me está comiendo!…¡que soy macho!,-pensé que nunca iba a decir esto- ¡soy macho, muy macho!*
> **Ion:** *¡Esa es una tara que dura toda la vida!*
>
> (3ª temp. Cap. 37)

Saúl será el personaje masculino que se saldrá un tanto del arquetipo masculino más rígido y monolítico en tanto en cuanto el amor dirige y mediatiza sus acciones, primero haciéndole llegar a Éibar y después estar a punto de regresar a Argentina. Será **presentado como un hombre sensible y vulnerable** al amor de Arrate y también **ridiculizado por la mayoría de los hombres por sus expresiones de emotividad** (tristeza por la ruptura con Arrate).

La necesidad de ser rescatadas no aparecerá en las mujeres porque los hombres tampoco son perfilados como héroes y con rescatarse a sí mismos ya tienen bastante (adicción al alcohol de Manu, problemas con la ley y encarcelamiento de Jabi, quiebra en la empresa de Muebles Olabe). En este sentido se presentan como más carentes que las mujeres y en barcos que se están a punto de hundirse.

Sin embargo, serán ellos los que lleven hilos de la acción y su lógica será sobre todo la de salir favorecidos frente a las mujeres, aunque la razón no sea un rasgo distintivo de la mayoría de los personajes masculinos y frecuentemente se muevan desde la reacción, el impulso, e incluso la irracionalidad.

Ellas, en ocasiones son las heroínas y "salvadoras". Ainhoa la amante por excelencia, salvará a Jabi de cualquier entuerto aunque este le traicione. Arrate la superwoman en el empleo y en el hogar, la heroína solitaria pero siempre ataviada con un halo de negatividad (enfadada, rencorosa, devolviendo el golpe, autoritaria). Arrate y Saúl están cenando en casa de Jabi y Ainhoa y siguen discutiendo por el reparto de los cuidados de Iker y "los tonitos" de ella cuando le exige algo. Arrate se marcha cabreada, se lleva el coche y Saúl tiene que ir andando de noche a casa; por la mañana Arrate se queda dormida, él no le despierta y ella llega tarde a

la oficina. Llega apurada, sin desayunar y se aprovechará de su posición superior para pedir a Saúl que le traiga un café. Después Saúl pedirá disculpas pero aún en la reconciliación, Arrate es ridiculizada como tozuda y con el deseo de tener siempre la razón.

> **Saúl:** *¡Lo siento!, me comporté como un idiota*
> **Arrate:** *Pero yo he entrado en el juego y he ido a mala idea* […] *me he comportado como una idiota*
> **Saúl:** *Yo empecé y yo tengo la culpa*
> **Arrate:** *Pero yo te seguí el rollo* […] *yo soy más tonta que tú*
> **Saúl:** *No te voy a permitir que tú te eches la culpa de esa manera*
> **Arrate:** *Y yo no te voy a permitir que a mí no me lo permitas*
> (Se van acercando, él la besa y se tiran en la cama)
>
> (3ª temp. Cap. 37)

Los hombres más jóvenes (Saúl y Jabi) tampoco representarán sin fisuras los roles de proveedores, salvadores y protectores. Jabi en concreto, estará más cerca del antihéroe de lo que se deduce un cierto desmoronamiento y ruptura con los rasgos que identificaban a la masculinidad tradicional y Saúl compartirá el rol provisor con Arrate.

Manu podría ser simbolizado por el "Don Juan", el seductor, el amante-sexual permanente del que dice Silvia que, no se compromete suficientemente en la relación, pero que ejerce un rol proveedor y protector. Frente a éste, Txomin representa la idea de "Rey" proveedor con todos los servicios del hogar cubiertos, gracias al trabajo de las mujeres.

La **serie naturaliza el uso del alcohol como compañero omnipresente en la vida de todos los personajes**, en el bar, en las comidas, fiestas y cualquier situación que suponga un problema o una tensión añadida. Entre las mujeres ayuda a pasar un mal momento, o a olvidar las penas (Silvia en el día de su cumpleaños quiere emborracharse para olvidarse de los años que cumple, o porque cree que Manu le engaña, Maritxu bebe cuando no soporta a nadie en su crisis de madurez, Margari cuando es insultada por su hermana). **En el caso de los hombres, es un consumo más habitual y forma parte de la socialización masculina a través del bar** (sobre todo Manu, Txomin y Jabi). Manu además es presentado como un alcohólico que intenta dejarlo y Txomin aparecerá hasta bebiendo en la oficina.

El abuso del alcohol entre los hombres es parte de la construcción de la masculinidad tradicional y la serie lo refleja con realismo. **Los consumos desorbitados de alcohol, aparecen en situaciones que implican a los hombres** donde se produce la pérdida de la consciencia y que sirven para cambiar el curso de la historia. Así Saúl estropeará un intento de acercamiento de Arrate cuando ella le encuentra en una fiesta haciendo un *strip-tease* y tan borracho que ni se entera ("*no me acordaba de nada*") y Manu arruinará el intento de fraude de Jabi y Ainhoa. En este tipo de interacciones ellos aparecen como irresponsables mientras que ellas estarán preocupadas, dolidas o irritadas.

En relación con los **estereotipos de género**, **ellas en general se preocupan más porque las relaciones funcionen, la familia vaya bien** y aunque mostradas como más sensibles y afectuosas que ellos, tampoco son rasgos que predominen en las formas de relacionarse de las mujeres de la serie. Estos rasgos más afectivos quedarán en el marco de la familia, mientras que **los personajes que ofrecen mayor apoyo emocional al resto son los que trabajan en el bar, Silvia y Ion**. Los dos aparecen con capacidad de escuchar, ofrecer consejo o mostrase empático cuando alguien lo está pasando mal.

La pasividad, tampoco será un rasgo que en general retrate a los personajes femeninos ya que se las muestra **activas** bien en casa, en la profesión o en ambos, aunque los resultados de

tanta actividad no sean positivos para ellas. Arrate es una mujer segura y también Silvia, mientras que Ainhoa y Maritxu aparecen como inseguras y dudosas. Ainhoa, además, es atolondrada, torpe y habitualmente no se entera de lo que pasa, aunque este será un rasgo que en conjunto retrate a las mujeres.

El **mito del matriarcado vasco** aparece continuamente en la serie sobre todo retratado desde el **temor masculino hacia mujeres que se expresan y cuestionan** pero que frecuentemente se queda en la dialéctica verbal, no llega a la acción, ni se traduce en consecuencias y que finalmente terminan perdonando y plegándose a los deseos masculinos porque la soledad es lo último. Maritxu lo expresa con claridad cuando Arrate se ha separado e Saúl: *¡solo pensar que te podías convertir en una vieja divorciada, amargada, es que me ponía negra, negra!.*

Las mujeres de la serie aparecen caracterizadas con estereotipos desvalorizadores como el que son raras, complicadas, exigentes, estúpidas, histéricas, "cardos", caprichosas. La estereotipación con rasgos negativos de etapas vitales de las mujeres como la menopausia, es tan exagerada que llama la atención. Será Maritxu quién al correr de la serie, encarna la vivencia de la menopausia de una mujer madura y la representación que se hace, solo recoge elementos negativos. Está histérica, su emocionalidad está fuera de control, y sus actuaciones son desmedidas y fuera de lugar.

Los hombres de la serie tampoco salen muy bien parados en sus rasgos y atribuciones. Detentan el poder pero salvo Saúl, ni son eficientes, ni profesionales, ni racionales, ni fuertes. Lo que sí parece es que son listos, ya que su propósito principal será cómo hacer lo menos posible y conseguir el mayor beneficio. Ocasionalmente la valentía y el arrojo aparecerán en alguno de ellos, siempre en su proyección pública (negocios, política), mientras que en la relación con sus parejas emergerán actitudes y atributos opuestos (cobardía, irresponsabilidad, mentira, egoísmo).

Entre las formas de reaccionar femeninas más estereotipadas y que tienen que ver con la falta de poder, está la de la manipulación. Sin embargo **la serie rompe con esta atribución estereotipada y visibiliza a los hombres como los grandes manipuladores**. Será sobre todo a través del engaño y la mentira, que se hace conscientemente como estrategia que funciona, no tanto porque las mujeres tengan un poder que ellos no tienen, sino por no estar dispuestos a dialogar y negociar para equilibrar posiciones.

Respecto al humor que impregna la serie cabe destacar, que **Txomin, Manu y Jabi se ríen de todo, hasta de sí mismos** y esto de alguna manera les proporciona una cierta autoridad personal, mientras que es menos habitual que las protagonistas femeninas tengan esta capacidad. **Pero sobre todo se ríen de los demás y especialmente de ellas** (Ainhoa, Margari, Maritxu).

La serie, en lo relativo a la manifestación de actitudes amenazantes y agresivas, refleja comportamientos que respondes a patrones estereotipados por géneros. Así, los hombres mostrarán este tipo de actitudes con más frecuencia que las mujeres, que estarán dirigidas hacia sus congéneres o en el espacio público. Silvia por celos dirigirá su agresividad a una posible rival sexual, pero será la pareja más cercana a posiciones de igualdad (Arrate-Saúl) la que expresará este tipo de actitudes por parte de ambos miembros y cuya dirección será el otro o la otra.

E. VIOLENCIA DENTRO DE LAS RELACIONES DE PAREJA

La serie en ningún momento visibiliza ningún tipo de agresión física desde los hombres hacia las mujeres y en este sentido se aprecia un tratamiento cuidadoso en lo que respecta a una de las formas de violencia de género contra las mujeres: los malos tratos físicos. Sin embargo, es curioso que sean **las mujeres cuando se enfadan mucho con los hombres, las que aparezcan empujando y pegando sopapos (ningún hombre lo hace), aunque muchas veces estas** tortas vayan seguidas de besos apasionados y sexo, que nos hablan de una dinámica de amor-odio que convive en las relaciones entre parejas. **Los hombres a veces se enzarzan corporalmente entre ellos o utilizan** expresiones como la de "te cago a trompadas" que tiene Saúl con su hermano, que suele quedarse más en un recurso humorístico que normalmente no llega a pelea. Esta forma de presentar a las mujeres con mayores dosis de agresión física, constituye una forma de visibilizarlas con una carga negativa. Es una forma de presentar "nuevos roles" en las mujeres que se acercan a uno de los comportamientos tradicionalmente masculinos, más cuestionado y considerado en nuestros días una lacra social por amplios sectores de la población.

2.1.5. NORMATIVAS DE GÉNERO EN LA SERIE

A. MANTENIMIENTO, RUPTURA, RETRADICIONALIZACIÓN Y AMBIVALENCIA

Aparecen **rupturas de género sobre todo encarnadas en Arrate** que es el personaje femenino cuya construcción se acerca más a la igualdad de géneros. Cuando surjan incompatibilidades entre el desempeño de su empleo, con las tareas y responsabilidades de cuidados, **mantendrá su deseo de promoción profesional como un elemento al que no va a renunciar por mandato de género**, y propondrá que sea Saúl quién reduzca su jornada. Sin embargo desde la construcción de la masculinidad no se visibilizan rupturas y en este sentido hablaríamos de **cambios unidireccionales de lo supuestamente femenino a lo masculino** ya que **no se produce un acercamiento positivo de los hombres a las experiencias que tradicionalmente han realizado las mujeres** (Saúl lo acepta a regañadientes porque ha perdido tirando la moneda y no tardará en buscar maneras de saltarse lo acordado).

Otro elemento de ruptura interesante encarnado en Arrate, es que otorga **el mismo valor a los compromisos que se establecen en la pareja** (cuidados de Iker) **que a los relativos a la fidelidad sexual**. Es emergente y novedoso que, tan importante sea la ruptura de un acuerdo y el engaño como la traición amoroso-sexual. Saúl ha contratado a una canguro por su cuenta para que se vaya media hora antes de que llegue Arrate, pero un día que esta ha salido un poco antes del despacho, termina pillando a la chica saliendo de casa. El componente de humor que tiene y la hilaridad que provoca la escena, consigue introducir una ruptura con elementos más tradicionales en las relaciones de pareja.

> **Arrate:** *¿Qué está pasando aquí, ¿has contratado a una canguro?, ¡Saúl, dime que es tu amante porque como sea una canguro te mato!….*
> **Saúl:** *Es Bego, mi amante* (y se pone a besar a la chica, la despide y la chica se va)
> **Arrate**: *Saúl Klikoswky ¿qué está pasando?...*
> **Saúl:** *Bueno contraté a una canguro* […] *¡Cuando te lo explique te vas a reír!*
> (Arrate le pega una bofetada)
>
> (3ª temp. Cap. 37)

Hay **otra quiebra** que tiene que ver con la **segregación vertical por géneros** en los puestos de responsabilidad y poder y se simboliza con las tramas creadas alrededor de **la jefatura de Arrate** en la empresa de Muebles Olabe. Si bien resulta ser un éxito un tanto amargo para ella.

A pesar de que **en su ejercicio laboral será presentada como adecuada, eficiente y justa**, las resistencias, el boicot de Saúl y el malestar que provoca esta situación en la relación de ambos, **terminará restando valor a los logros de ella**.

> (En la oficina cuando Arrate es jefa de Muebles Olabe está preguntando a las personas que trabajan)
> **Arrate:** *¿Tenéis algo que decir?*
> **Varios trabajadores (hombres):** *Estamos encantados desde que estás en el puesto*
> (Arrate se mete a su despacho y siguen conversando Saúl, Ainhoa, Jabi)
> **Ainhoa:** *Nosotros con la Arrate estamos "dabuti"*
> **Jabi:** *Arrate "mola mogollón"*
> **Ainhoa:** *Yo con la Arrate estoy "super-happy", además nos dice las cosas guay no como el Manu que daba cada grito…*
> **Saúl:** *Pero con él la empresa funcionaba mucho mejor*
> **Ainhoa:** *¡Qué dices! Pero si Arrate ha firmado con un "pez gordo"*
> (Sale Arrate de su despacho)
> **Arrate:** *Chicos, ¿os acordáis que esta tarde viene el vicepresidente del Éibar?. Es importantísimo que todo salga correcto. ¿sabéis lo que tenéis que hacer cada uno?*
> **Arrate:** *Si todo sale según lo esperado voy a intentar que haya una subida de sueldo*
> (6ª temp. Cap.69)

Los personajes masculinos que más claramente representan el **mantenimiento de los mandatos de género** son el de Txomin y Manu. Es por ello que vamos a analizar con un poco más de detalle que representan desde nuestro punto de vista, Saúl y Jabi.

Saúl, tiene una autoimagen de hombre moderno que no acepta verse reflejado en la actitud abiertamente machista de Txomin o Manu. Además, la relación con Arrate le requiere mantener una posición igualitaria, pero no consigue ver las ventajas de este nuevo equilibrio. Cuando Arrate tenga una posición laboral superior a la de él, su incoherencia se transformará en deslealtad con ella y habrá momentos en que soñará en volver a las cavernas.

Saúl es un personaje más complejo que se debate con sus propias contradicciones. La ambivalencia será su seña de identidad. Será el personaje que por ser construido con mayor complejidad y matices, mejor represente una cierta crisis de la masculinidad. Crisis que se visibiliza en hombres que están en parejas más igualitarias, pero que viven una incomodidad y tienen dificultad de resituarse antes nuevas emergencias de las mujeres y especialmente las que tienen que ver con el poder.

Ion tampoco será el prototipo de "hombre-hombre", ya que el hilo conductor de su personalidad está construido desde su pasado como cura. Aparece como un hombre amable, sensible, capaz de escuchar, de acompañar, aconsejar pero en todo **lo relativo a la sexualidad y el deseo será ridiculizado y puesto en desvalor**, primero por carecer de experiencia y después o bien por ser incapaz de contener su deseo o por "descentrarse" demasiado en su relación con Margari.

Jabi representa más que la ruptura, el desmoronamiento de los mandatos de género desde un personaje que ha abandonado algunos de los roles tradicionales, pero no ha adquirido nuevos roles y más igualitarios. Ni es el hombre que provee, ni tampoco el que protege, cuida o salva a su *churri* Ainhoa. Está construido desde unas características tremendamente negativas: aprovechado, ladronzuelo, adicto al hachís, egoísta e irresponsable a la vez que mantenedor de desigualdades de género. Se emparenta con el modelo masculino del "perdedor", emergente sobre todo en la ficción española de humor, pero que aún en su presentación más extrema, no consigue pasar de la banalización de lo zafio y machista a la crítica o la ruptura. El mensaje subliminal podría ser: ya nos somos los hombres de antes (no necesitamos ser los proveedores y protectores), nos aprovechamos de los logros de las mujeres porque nos siguen necesitando (nos mantienen, cuidan y tienen más disponibilidad sexual que antes), y mantenemos intactos los privilegios de una sociedad patriarcal.

Un elemento novedoso **última ruptura de género** es la aparición de **los hombres** de la serie como los **grandes manipuladores a través del engaño**, estrategia que ha sido tradicional en los grupos más desfavorecidos y con menos poder y concretamente entre las mujeres.

En esta serie la retradicionalización es clave, ya que la guerra de los sexos es el contexto en el que la misma tiene lugar. La presentación de mujeres modernas, con proyectos personales (laborales: Arrate o de independencia personal: Margari) y con agencia se realiza desde un punto de vista masculino que presume que el objetivo de éstas no es tanto alcanzar la igualdad, sino "dar la vuelta a la tortilla". Lo que supone una carga negativa respecto al empoderamiento de las mujeres y una nueva "fraternidad"

B. MECANISMOS PARA EL MANTENIMIENTO, RUPTURA O CONSTRUCCIÓN AMBIVALENTE EN RELACIÓN CON LA NORMATIVA DE GÉNERO: NATURALIZACIÓN, IDEALIZACIÓN, PROBLEMATIZACIÓN/CRÍTICA, IRONÍA Y/O HUMOR

El humor a través de la ironía, la parodia, el recurso al absurdo, es la **estrategia que recorre la serie**, y se puede decir que se corresponde con un humor postmoderno, auto irónico, asociado a la quiebra de la modernidad y a la idea de progreso, donde paradójicamente lo incierto es lo más seguro y los valores dominantes giran alrededor dinero, del consumo y del hedonismo. El efecto que consigue el humor en esta serie, es **naturalizar, suavizar o banalizar la desigualdad de géneros y la dirección de este humor es sobre todo desde quienes tienen más poder** (los hombres) **sobre otras que son menos influyentes** (las mujeres)**.**

Cuando el humor aparece vinculado a determinadas acciones que podemos considerar negativas o sancionables, las banaliza, hace que se perciban como menos graves de lo que son y por eso tiene un efecto tan ambivalente. También se puede utilizar en sentido contrario como cuando en la serie se visibilizan acciones que son realidades diarias de las mujeres y aportan bienestar a las personas (cargando con bolsas y con el carrito de la criatura) pero que experimentado por los hombres, refuerza el efecto humorístico porque supone un descenso en la escala simbólica y quita valor al trabajo doméstico y de cuidados.

A partir de las tramas creadas alrededor de **Arrate y Saúl**, más que problematizar la división sexual del trabajo, lo que hace la serie es visibilizar una **nueva división sexual del trabajo donde las mujeres asumen su papel en el espacio público y son corresponsables de la economía familiar, mientras que para los hombres el trabajo reproductivo sigue siendo subsidiario de su desarrollo profesional**. Representa excelentemente, la incoherencia entre lo que se piensa, se siente, se dice y se hace (encarnado en el personaje de Saúl) y el conflicto que viven muchas parejas jóvenes. Sin embargo, **no hay una crítica, ni desvelamiento de lo que esa desigualdad supone para las mujeres**, al contrario en el conflicto que se produce en esta pareja, se termina cuestionando a Arrate.

> (En la oficina)
> **Txomin:** *¿Pero qué es eso de que quieres trabajar media jornada?, eres un cobarde que abandonas el barco cuando las cosas están feas* (se refiere a la empresa)
> **Saúl:** *Yo no soy un cobarde, ¡es que no hay manera de negociar con Arrate!*
> **Txomin:** *Si yo fuera el jefe ibas a trabajar a turnos mañana, tarde y noche*
> (3ª temp. Cap. 37)

> (Arrate llega de noche, el bebé ya está acostado, y Saúl le ha preparado una cena especial)
> […]**Saúl:** *¡No aguanto más!, ¡no aguanto estar en esta casa, me come, me anula, me desespera!*
> **Arrate:** *¡Pero si solo llevas un día!*
> **Saúl:** *Y ¡no aguanto ninguno otro más!*

> **Saúl:** *Mi amor, esto no es Nueva York, ser amo de casa acá no es moderno, es una mariconada. Cuando se lo digo a la gente se caga de la risa*
> **Arrate:** *¡Pues que se caguen!, ¿qué nos importa a nosotros la opinión de cuatro garrulos?*
> **Saúl:** *¡Son cuatrocientos mil y da la casualidad de que trabajo con ellos, vivo con ellos, poteo con ellos, hasta duermo con ellos…!*
>
> (3ª temp. Cap. 37)

> **Txomin:** *Arrate le ha montado una pelotera al Saulito y le ha dejado solo en casa como un perro*
> (Más adelante Maritxu habla con su hija)
> **Maritxu:** *Hombre lo único que hizo fue engañarte un poquito y contratar una canguro a tus espaldas* […] *todavía si me dijeras todo el día borracho sin salir del puti* […] *que es buen chico…*
>
> (3ª temp. Cap. 38)

> Los finales de los capítulos, cuando Saúl escribe en su blog a su hijo, constituyen resúmenes donde se recoge la enseñanza final desde los sentimientos que afloran en su intimidad. Este mensaje podría ser definido como patriarcado en estado puro o sin fisuras y que refleja las rémoras que siguen ancladas aún en los hombres más igualitarios.
> **Saúl:** *Hijo mío te voy a explicar cuáles son las cinco diferencias entre el tabaco y una esposa: 1. El tabaco tiene 15% de alquitrán pero no el 50% de tu suegro. 2. El tabaco jamás te dice: "tenemos que hablar". 3. El tabaco nunca quiere ser abogada y madre al mismo tiempo. 4. El tabaco nunca te echa de casa por darle una calada a otro tabaco. 5. El tabaco te mata lentamente pero jamás te pega con un tubo en la cabeza*
>
> (4ª temp. Cap. 45)

La idealización de lo supuestamente femenino o masculino como mecanismo de mantenimiento de la normativa de género, no aparece expresamente en la serie. De hecho, encontramos cierta ruptura con la normativa de género en un tema que ha sido **objeto de idealización intencionada** en las sociedades modernas: **la vivencia de la maternidad. La decisión de Arrate** de trabajar más de 10 horas, antes que reducir su jornada para estar con su bebé, nos sugiere nuevamente cambios en las jóvenes madres que tienden a que las posiciones de las mujeres se acerquen a las tradicionalmente masculinas.

Por último y en sentido contrario es decir a través del mecanismo de la **naturalización** se refuerza una **construcción de la sexualidad masculina absolutamente estereotipada** que presenta a los hombres como individuos que no pueden controlar un **irrefrenable deseo sexual** en el que las mujeres devienen objetos intercambiables.

En resumen, que **la construcción ambivalente es transversal en la serie ya que combina la naturalización** de ciertos estereotipos (construcción del deseo y sexualidad masculina), la **banalización de la desigualdad** (a través del efecto humorístico especialmente remarcado en los hombres), junto con la **problematización** o una mirada irónica ante ciertas cuestiones (vivencia de la maternidad).

I) REPRESENTACIÓN Y CARACTERÍSTICAS DE GÉNERO: FOTO DESCRIPTIVA DE LA SERIE MI QUERIDO KLIKOWSKY

La presencia de varones y mujeres en la serie está equilibrada al 50%. Sin embargo, las mujeres tienen un protagonismo secundario y son las experiencias de los hombres las que tienen más centralidad. De hecho, los tiempos de aparición de los personajes masculinos y los femeninos tienen una relación de 60% y 40% respectivamente.

La orientación sexual es heterosexual y heteronormativa y son las protagonistas femeninas las que cumplen en mayor medida que los protagonistas masculinos, los estándares de belleza exigidos socialmente y el requerimiento de una mayor juventud.

En la serie se utiliza **el lenguaje como un importante recurso humorístico** a través de la ironía, las jergas, los gazapos verbales, los juegos de palabras, las metáforas, los dobles sentidos y contrasentidos.

Mi Querido Klikowsky está construida alrededor de la vida y las relaciones de cinco parejas (Txomin-Maritxu; Arrate-Saúl; Ainhoa-Jabi; Manu-Silvia y Margari-Ion) y fundamentalmente se desarrolla en tres **espacios**: los hogares, la oficina de Muebles Olabe S.L. y el bar. Existen espacios masculinos donde conscientemente se evita la presencia de mujeres, espacios en los que se aconsejan unos a otros o se elaboran estrategias dirigidas contra las mujeres. Constituyen auténticas redes de apoyo y complicidad masculina, que no tendrán equivalente entre las mujeres ya que las relaciones de cooperación entre ellas serán más débiles.

La ambivalencia es el tono que recorre la serie. Los personajes masculinos estarán caracterizados negativamente y además de forma excesiva pero el efecto humorístico está tan acentuado en ellos, que consigue banalizar sus actuaciones. La mirada hacia ellos es condescendiente, y en vez de ridiculizarlos termina recolocándolos, de forma que siguen manteniendo su influencia y su poder. Habitualmente ellos son los que mueven la acción y las mujeres las que la padecen.

Respecto a las relaciones entre mujeres y entre hombres, la serie abunda en una forma de **enfrentamiento entre géneros en las dos generaciones principales** y la dirección de esta beligerancia, es sobre todo, de los hombres contra las mujeres. Se crea una ficción en la que se refuerza la idea de una diferencia esencial por géneros y además, esta confrontación se construye desde una supuesta simetría de posiciones lo que no hace más que encubrir las desigualdades. Una característica de este enfrentamiento inter géneros, es la ruptura de los acuerdos y compromisos por parte de los hombres y la estrategia del engaño utilizada exclusivamente por parte de ellos.

Refleja con realismo la generación que se socializó en el modelo tradicional de división sexual del trabajo (ganador de pan-ama de casa) y el más actual de parejas más igualitarias en el reparto de roles productivos, pero que no llega a acuerdos en el reparto de los reproductivos y la pretendida igualdad no se alcanza. Las responsabilidades asumidas en ambos ámbitos, la distribución de las tareas domésticas y de cuidados generarán conflictos continuados en la pareja más joven (Saúl-Arrate). Los personajes femeninos representan a **mujeres activas tanto en el ámbito privado como en el público,** pero los **empleos femeninos** excepto el de Arrate están muy **estereotipado**s. Los de ellos estarán menos estereotipados y la **visibilización de desigualdades** vendrá sobre todo de la mano del mayor ejercicio masculino en puestos de responsabilidad y poder.

Aparecen rupturas de género sobre todo encarnadas en Arrate que mantendrá su deseo de promoción profesional como un elemento al que no va a renunciar por mandato de género (prioridad del ejercicio de la maternidad), aunque las demandas de igualdad que hace ella son presentadas con cierta acritud de manera que se termina teniendo la impresión de que es excesiva, demasiado exigente y hasta autoritaria.

Hay otra ruptura con la normativa de género en un tema que ha sido objeto de idealización en las sociedades modernas: la vivencia de la maternidad. El ejercicio maternal de Arrate carece de un tinte idílico y hace patente el componente de frustración y las dificultades de tener una vivencia de la maternidad sosegada, en un contexto social que no apoya el que se pueda tener un proyecto laboral a la par que de parentalidad y vida personal. Sin embargo no se profundiza en esta cuestión.

Hay otra quiebra que tiene que ver con la segregación vertical por géneros en los puestos de responsabilidad y poder y se simboliza con las tramas creadas alrededor de la jefatura de Arrate. Si bien, resulta ser un éxito un tanto amargo para ella. A pesar de que en su ejercicio laboral será presentada como adecuada, eficiente, asertiva, dialogante y justa, las resistencias, el boicot de Saúl y el malestar que provoca esta situación en la relación de ambos, terminará restando valor a los logros de ella. Lo que consigue trasmitir la serie más que una experiencia positiva para ella, es sobre todo una cierta incomodidad masculina y las dificultades de los hombres ante el poder de las mujeres o ante el reto de recolocar posiciones de poder entre los géneros.

Sin embargo desde la construcción de la masculinidad no se visibilizan rupturas y en este sentido hablaríamos de cambios unidireccionales de lo supuestamente femenino a lo masculino.

Los personajes masculinos que presentan fisuras del modelo tradicional (rol de ganador de pan), se moverán o desde la ambivalencia y las contradicciones, o desde un cierto desmoronamiento de los mandatos de género por abandono de algunos de los roles tradicionales (provisor, protector), pero sin adquirir nuevos roles y más igualitarios.

Es destacable también **la retradicionalización presente en la serie**, ya que la guerra de los sexos clave en la misma, facilita que la presencia de mujeres empoderadas sea considerado algo no sólo negativo, sino cuyo fin último es quitar el "poder a los hombres, darle la vuelta a la tortilla"; lo que genera en éstos alianzas en contra de las mujeres.

En resumen, que la construcción ambivalente es transversal en la serie ya que combina la naturalización de ciertos estereotipos (construcción del deseo y sexualidad masculina), la banalización de la desigualdad (a través del efecto humorístico especialmente remarcado en los hombres), junto con la problematización o una mirada irónica ante ciertas cuestiones (vivencia de la maternidad).

2.2. ACCIÓN NARRATIVA

En este apartado se tratará de ver qué les sucede a las mujeres y a los hombres, cómo se expresan, cómo se relacionan, cómo se mueven, cómo aparece el cuerpo, qué pasa cuando las mujeres actúan, qué pasa cuando lo hacen los hombres, quién mueve la acción, quien la padece, quien tiene capacidad, que experiencias tienen mayor relieve, qué acciones que tienen una interpretación significativa y con unas determinadas consecuencias o desenlaces.

2.2.1. TRAMAS DE LA SERIE EN RELACIÓN AL GÉNERO

El hilo conductor de los temas que aborda la serie, son las relaciones de pareja en un contexto actual sobre todo alrededor de la vida cotidiana, en el ámbito privado y del ocio. **Los esquemas de emparejamiento y amor son bastante convencionales.** Una relativa igualdad en las edades y generaciones (excepto Manu y Silvia), en la clase social, en la formación y nivel cultural y una expresión del amor dependiente de la fase en que se encuentra la pareja: enamoramiento y alto nivel de deseo sexual que coincide con el noviazgo; estabilidad y proyecto de matrimonio y maternidad; crisis por algún elemento de conflicto recurrente; separaciones, superación de la crisis sin saber cómo, y vuelta a la normalidad. En un contexto postmoderno en el que casi todo se convierte en objeto de consumo, **el matrimonio seguirá siendo un objetivo a conseguir, no tanto como símbolo del amor y compromiso, sino como parte del negocio y de la industria implicada en él, que además sigue teniendo un valor y un estatus superior a otras formas de unión en las parejas** (convivencia). La idea tradicional que permea la serie, es que el final deseable de las parejas sea que terminen casándose y tengan al menos un hijo o hija.

A pesar de que la mayoría de los personajes femeninos presentan mayores dosis de malestar en las relaciones con los hombres, el amor sigue siendo tan relevante para ellas, que terminan reacomodándose y resituándose. Ainhoa bebe los vientos por su *churri: eres un paranoico, eres tonto del culo […] solo hay una cosa a la que no puedo renunciar "a ti".* Silvia aunque rompa con Manu estará deseando volver, Maritxu quiere a su "*burro animal*" de Txomin.

Arrate, que es la que más cuestiona la relación si no cumple unos mínimos, volverá también con Saúl porque termina aceptando que se ha excedido, desea a Saúl sexualmente, es el padre de su hijo y por todo ello, le da una nueva oportunidad. La excepción será Margari, que ante las prisas que le entran a Ion por vivir juntos, preferirá disfrutar sus encuentros sexuales en una relación más libre.

Los hombres en las relaciones de pareja en general aparecen satisfechos si no se les cuestiona su patriarcado particular. Txomin que no pega golpe en casa, decide lo que se ve en la tele, gestiona su tiempo libre y sus gastos sin dar explicaciones, pero a Maritxu se las pide. Jabi es la versión machista y negativa de un *friki-pasota* (mentiroso compulsivo, cobarde, gorrón), que romperá el pacto de fidelidad sexual con Ainhoa pero para salvarse se lo atribuirá a Saúl. Únicamente a través del personaje de Saúl se presenta un modelo de hombre más sensible, capaz, formado, y embarcado en una relación que pretende ser más igualitaria.

Las tramas profesionales destilan a través del humor prácticas laborales y empresariales en las que domina la falta de profesionalidad y la ética. Excepto Saúl, Arrate, Silvia, Ion (más éticos, profesionales y eficaces) el resto estará adornado de características negativas que se hacen explicitas tanto en los hombres (Txomin, Manu, Jabi) como en las mujeres (Maritxu, Ainhoa, Margari, Dolores) pero con mejores resultados para ellos.
El reparto de las responsabilidades en el ámbito público y el privado, será recurrente en la interacción Arrate-Saúl, y aparecerá como telón de fondo tanto de tramas personales como profesionales.

Y a través de todas las parejas, la maternidad-paternidad se abordará desde distintas vivencias: ejercicio de la parentalidad con una hija adulta como la de Maritxu y Txomin, recién estrenada como la de Arrate y Saúl con Iker, proyecto y dificultades en el caso de Ainhoa y Jabi, ejercicio de la maternidad con Andoni en el de Silvia, y nueva paternidad de Manu hacia una hija que comienza su primera juventud.

Las relaciones de las parejas, marcadas por esa soterrada hostilidad y sin una comunicación franca, tendrán el sello de la no aceptación desde ambas partes. En el caso de las mujeres el deseo de que ellos cambien serán más expreso, mientras que ellos no lo manifestarán así pero también desearán mujeres que no les cuestionen sus privilegios y les dejen en paz, cuestión que terminarán consiguiendo.

> **Margari:** *¡Si estás muy bien con el mando de la tele y sin los dedazos de grasa!*
> **Maritxu**: *Pero….¡yo quiero que cambie!*
>
> (7ª temp. Cap. 81)

2.2.2. MOTIVOS E INTENCIONES DE LA ACCIÓN

Los fines de muchas de las acciones femeninas se dirigen hacia el exterior como seres construidos más para otros que para sí mismas. Maritxu siempre disponible para que en su hogar todo funcione al servicio de Txomin, y Ainhoa y Silvia centradas sobre todo en sus parejas. Incluso Margari en un momento en que está pensando marcharse de la casa de Maritxu y Txomin, porque no se siente acogida por este, robará en Muebles Olabe para entregar todo el dinero a su ex marido. Arrate es la menos estereotipada ya que parte de sus acciones tendrán motivaciones internas, que sobre todo estarán dirigidas hacia el desarrollo de sus oportunidades laborales.

Las mujeres más vulnerables a la aceptación, el acogimiento de los demás, a que las relaciones funcionen, actúan por fines más vinculados con lo emocional que los hombres. A estos también se les ve sufrir y padecer cuando son las mujeres (sus parejas) las que toman la iniciativa de apartarse de ellos, aunque siempre en términos reactivos.

> **Maritxu:** *Sólo de pensar que Arrate se va a separar…Jesús, ¿a usted qué le dice?*
> **Abuelo de Arrate:** *¡Ayyy, ayyyyyyyyyyyy! así está todo el día*
> **Maritxu:** *Eso es que la quiere…*
>
> (3ª temp. Cap. 38)

> (Más adelante, le está contando a Manu)
> **Abuelo de Arrate:** *Mi nieta le ha dejado plantado a Saúl y mientras el chico está tan deprimido es incapaz de reconquistarla así que vamos a montar una pequeña fiesta. Lo está pasando muy mal, se pasa las noches en vela llorando…*
>
> (3ª temp. Cap. 38)

> (Arrate está en la tienda con Maritxu y ven llegar a Saúl, Arrate se va corriendo y dice que no le digan que está por ahí y se esconde)
> **Saúl:** *¿Cómo está el bebé, me echa de menos, me extraña?*
> **Maritxu:** *¡Pero si no habla!*
> **Saúl:** *Pero algún gesto, alguna mirada*
> **Saúl:** *Y Arrate qué dice*
> **Maritxu:** *No dice nada*
> **Saúl:** *No saben cuánto le echo de menos a todas horas. Si la ven a Arrate díganle…. ¡nada, nada!*
> **Margari:** *Ay ama tiene una cara de pena, da dentera y todo*
> **Maritxu:** *Se está quedando escuchimizado y esmirriado*
> (Sale Arrate que se había escondido)
> **Arrate:** *¿Creéis que me estoy pasando?*
> **Margari:** *Al hombre es como al perro hay que darle en los morros para que aprenda y cuanto más mejor*
> **Maritxu:** *Hombre lo único que hizo fue engañarte un poquito y contratar una canguro a tus espaldas. Todavía si me dijeras todo el día borracho sin salir del "puti"*
> **Margari:** *¡Que es buen chico!...*
>
> (3ª temp. Cap. 38)

En el caso de Maritxu, es un periodo provisional que se presenta vinculado a su irritabilidad desmedida en **la menopausia**, es decir vinculado a un proceso orgánico (hormonal) que se ridiculiza, **estereotipa** y **naturaliza** de manera tan burda, que la acción que la mueve aparece como **irracional, desmedida y fuera de tono**. Tampoco los hombres de la serie aparecen como estables emocionalmente y racionales, pierden el control tanto como ellas, pero en ningún momento este tipo de actuaciones aparecen vinculadas a lo corporal. Por celos perderán los papeles tanto ellos como ellas, pero ellos también lo harán cuando están en juego algo de su poder ya sea en los negocios o porque no soportan la autoridad de las mujeres.

Los hombres de la serie, que sobre todo quieren salirse con la suya, accionan desde la evitación del enfrentamiento directo con las mujeres, desde la no asunción de responsabilidades, desde las debilidades y miedos que no quieren mostrar, desde la ruptura de acuerdos, todos ellos motivos para recurrir constantemente al engaño y las mentiras. Todo ello, formas de microviolencias que ha desarrollado profusamente Luis Bonino (Bonino, 2008).

> (Ainhoa entra en el bar donde están Txomin, Manu y Jabi que se van al campo de fútbol a ver jugar al Éibar)
> **Ainhoa:** (dirigiéndose a Jabi) *¿Y tú a dónde vas?*
> **Jabi:** *Con estos al fútbol a ver si me pillo una entradilla en la reventa*
> **Ainhoa:** *¡Qué! ¡Osea que me estoy quitando del yoga para pagar la dichosa reforma y tú te vas al fútbol!*
> **Jabi:** *Lo del yoga se nota que te estás quitando*
> **Ainhoa:** *¡Tira delante de mí!*
>
> (8ª temp. Cap.96)

Los hombres encuentran cooperación y ayuda ya sea porque detentan jefaturas o puestos de poder, (Manu, Txomin), tienen una posición social elevada (Manu), o relaciones afectivas con

mujeres que les apoyan (Maritxu, Silvia, Ainhoa, Arrate). Además, en cuestiones de su vida privada y sus relaciones con las mujeres se apoyarán entre ellos, siendo Manu uno de los artífices principales de las estrategias masculinas elaboradas y dirigidas a las mujeres.

Hay escenas muy puntuales que apuntan momentos de solidaridad femenina pero carecen de la profundidad y de la importancia de las redes o acuerdos que establecen los hombres entre sí. Las mujeres como se encuentran en posiciones sociales inferiores, carecen de apoyos y cuando alguna está en una posición superior (Arrate), no solo tendrá más dificultades para encontrar colaboración, sino que las zancadillas se las pondrá su propio marido.

El malestar de Saúl porque no es capaza de digerir la jefatura de Arrate en la oficina y sus exigencias para que haya un reparto equitativo de tareas en el hogar, desemboca en una actuación rastrera, miserable y desleal. Está a punto de hacer fracasar una venta de ella con un gran cliente, difamándola y sembrando cizaña entre el personal, aunque en el último momento se sienta culpable y rectifique su posición. Saúl que ha sido consciente de la gravedad de lo que ha hecho, elude el cara a cara y aparece en casa por la noche cuando Arrate ya está acostada. Arrate se despierta y como está muy enfadada, le echa de la cama. Saúl que cuestionará esta decisión, cuando pregunta por qué es él el que se tiene que ir, lo lógico en la respuesta de Arrate hubiera sido hablar de lo sucedido en el trabajo, pedirle explicaciones, expresar su decepción o dolor, etc., sin embargo, lo que pone el guión en su boca, viene a remarcar la idea de "te quito el poder para quedármelo yo" (*yo tengo que dormir más horas porque tengo más responsabilidad y tengo que cuidar de que no hagáis mal las cosas, así que yo me quedo en la cama*).

La decepción y los celos que siente Silvia en el día de su cumpleaños al ver que el anillo de brillantes que estaba en el bolsillo de Manu, no era para ella sino que termina en el dedo de la profesora de saxo de Manu, le lleva a ser agresiva con quien considera su rival. Silvia que en principio quiere hacer una fiesta de celebración acabará dando al traste con su plan porque los celos le descentran y le desempoderan.

Jabi-Ainhoa en la evolución de su relación, se plantean como objetivo que Ainhoa se quede embarazada. Llevan un tiempo intentándolo sin resultados. Hablan de hacerse las pruebas de fertilidad aunque él está convencido que no puede ser la causa, aludiendo a su potencia sexual pues identifica fertilidad con cantidad de semen. Jabi es presentado como un personaje falto de conocimiento y con una actitud infantil e irresponsable, atribuyendo siempre la responsabilidad en Ainhoa.

> **Jabi:** *A lo mejor has hecho algo mal* (se refiere al test de embarazo que acaba de ver Ainhoa y ha salido negativo)
> **Jabi:** *He leído en el Cosmopolitan y dice que puede fallar el "cacharrillo" ese de los "huévulos"*
> **Ainhoa:** *¿Y por qué piensas que son mis ovarios?* […]
> **Jabi:** *Me he tenido que poner dos preservativos, porque tienen una fuerza…*
> **Ainhoa:** *¡Qué sí Jabi, que sí!* (Harta y un poco enojada)
> **Jabi:** *Y siempre están de buen humor*
>
> (7ª temp. Cap. 81)

Días más tarde, a Jabi le acaban de dar los resultados de las pruebas y no es fértil, pero falsificará los resultados porque tiene miedo de que Ainhoa le deje. En una relación de pareja la fertilidad sigue siendo un tema central y en este caso será la identificación de la masculinidad-hombría con la capacidad de fecundar a una mujer y ser padre: "*Ninguna tía normal quiere estar con un tío que es material defectuoso*". Será capaz de mentir a Ainhoa y de hacerla sufrir haciéndole creer que es ella la infértil, antes de afrontar la verdad. Finalmente ella se enterará por otros medios, pero como Jabi sigue evitando el tema, será Ainhoa quién lo

aborde. Cuando él le explica que el miedo a que ella le dejara era su principal motivo, Ainhoa le perdonará y acabarán con una sesión de sexo.

2.2.3. VISIBILIDAD, CENTRALIDAD, PROTAGONISMO Y DENSIDAD DE LAS/OS PERSONAJES EN FUNCIÓN DEL GÉNERO

Las mujeres tienen visibilidad pero con un tipo de protagonismo secundario y son las experiencias de los hombres las que tienen más centralidad. Excepto en la pareja Arrate-Saúl, los hombres son los iniciadores de las acciones y ellas las padecen. Ellos manejan los hilos de la acción ya sea en la forma en que dirigen y gestionan las empresas o negocios, o en asuntos personales, aunque frecuentemente sean movidos más por impulsos que por acciones planificadas y premeditadas, no sean conscientes, ni tengan un cierto control de los resultados.

Los personajes femeninos representan a **mujeres activas tanto en el ámbito privado como en el público, pero los empleos, excepto el de Arrate están muy estereotipados** (secretaria-limpiadora, camarera, cocinera, dependientas) o no son centrales en sus vidas. Desde la construcción del amor, la forma de conseguirlo y el tipo de vínculos que establecen, apenas hay diversidad entre ellas y en este sentido son personajes planos. Las protagonistas principales vinculadas con el matrimonio y la función maternal y si no lo están, desean hacerlo, y definidas por los vínculos emocionales con los hombres.

En el conflicto Saúl-Arrate, quien inicia la separación y la que también maneja los hilos de la posible vuelta es Arrate y Saúl esperará que cambie de parecer en todo momento. En este sentido **Arrate es presentada con mayor agencia**, mientras que **Saúl aparecerá más dependiente de su amor**. Otro elemento de **ruptura** con los estereotipos es que **Saúl aparece más como víctima** y padeciendo las consecuencias de la decisión de Arrate, aunque también le afectarán a ella (se queda sola con su hijo Iker y Saúl estará a punto de irse a Argentina).

> (Saúl está durmiendo en la oficina y escribe en su blog)
> **Saúl:** *Hijo mío tu mamá ya no me quiere, viviré por las calles pidiendo monedas, dormiré en las baldosas heladas y sin una familia que me de cobijo. Para no estar tan solo me voy a conseguir un perro y un carrito de super para llevar mis bártulos y al mediodía iré bajo los puentes a buscar mi ración de alimentos junto a otros que estén solos como yo ¡ojo! Que estoy bien, tengo hambre, tengo bronca y si no fuera porque no quiero repetirme, diría que la culpa de todo es de Txomin, pero estoy bien, si lo llego a saber me hubiera quedado en la Argentina*
>
> (3ª temp. Cap. 38)

En el desarrollo de los acontecimientos, los hilos se mueven más alrededor del malestar de Saúl y no del de Arrate, y finalmente será la vivencia de él la que tenga mayor protagonismo y relevancia. Saúl encontrará apoyo por parte de los hombres: Txomin le dirá que le aprecia e intentará que cancele su vuelo, el abuelo de Arrate montará una fiesta y Manu contratará una prostituta para él. Los motivos: Txomin lo hará por su nieto, el abuelo para subirle el ánimo y Manu, como estrategia para reconquistar a Arrate. Arrate no recibirá apoyo emocional, ni despertará actitudes empáticas ni desde su círculo de amistad, ni desde su familia. Maritxu, más que apoyar a su hija, minimizará sus razones, valorará su decisión como exagerada y le aconsejará que rectifique, por el qué dirán, y sobre todo por evitar una soledad que le amargue la vida.

> (Están juntos Maritxu, Arrate, Txomin, Margari y el niño)
> **Maritxu:** *Que Saúl se marcha a Buenos Aires para siempre. ¡Qué disgusto a ver como cuento yo esto, ya verás mañana en la plaza!*
> **Margari:** *¿Lo habéis pensado bien?, que en cuanto te vean pasear sola van a decir que te han dejado por sota*

Arrate: *Hoy la gente se casa y se separa y no pasa nada y estamos mejor cada uno por nuestro lado*
Maritxu: *Eso es de caprichosos, separarse siempre ha sido una desgracia y lo estáis tomando como un deporte*
Txomin: *Y el niño ¿has pensado en esta criatura, que va a ser de él tu sabes lo que es criarse sin un padre, sin un hombre al lado que le defienda?* (mira como llora)
Maritxu: *Arrate, vas a estar muy sola y la soledad es muy dura* (entonando fuerte) *y si no fíjate como se ha quedado tu tía*
Arrate: *Soy joven ya encontraré a otro. Pero vosotros de que parte estáis*
Maritxu y Txomin: *¡De la tuya de la tuya!*
Maritxu: *¿Ya has pensado en lo que dirá la gente?*
Arrate: *Esto es algo entre Saúl y yo y lo que opine la gente me la refanfinfla*
Txomin: *Vamos a hablar con ese muchacho*
Arrate: *Vosotros estáis conmigo o contra mí*
Txomin: *Vosotros estáis casados y punto y pelota*
Txomin le dice a Maritxu: *¡Márcame el número de ese atontado!*
Arrate: *Aquí nadie va a hablar con Saúl y si alguien se le ocurre hacerlo a mis espaldas la que se marcha soy yo*

(3ª temp. Cap. 39)

Desde el punto de vista de la construcción de géneros, Arrate y Saúl serían los personajes más densos y complejos que con todas sus contradicciones encarnan tanto rupturas como también continuidades.

2.2.4. CONSECUENCIAS Y DESENLACES

En Klikoswky será relevante la experiencia de los hombres. Los logros de los hombres como consecuencia de su capacidad de actuar y de influir en el contexto son resaltados y son presentados claramente, aunque sea desde la incapacidad, incompetencia y la falta de ajuste a las situaciones, no del buen hacer. Sin embargo **la agencia y la capacidad de actuar de las protagonistas femeninas y sobre todo lo que consiguen o no tiene tanta importancia, o no son más que nuevas dificultades** (Arrate en su periodo de jefa de Muebles Olabe verá aumentar los problemas con Saúl y al final la fábrica se terminará cerrando; Margari por poco pierde la libertad por el robo que ha realizado en la oficina de Muebles Olabe para entregar el dinero a su ex-marido, pero Manu decide quitar la denuncia porque era dinero "B" y podía traer problemas a todos; Silvia después de romper con Manu se va a Barcelona y monta un despacho de relaciones públicas pero lo tiene que cerrar y vuelve a Éibar con un fracaso a sus espaldas).

Analizando nuevamente los conflictos que se hacen patentes en la pareja de Saúl y Arrate, esta aparece como desmedida, excesiva y exagerada en sus exigencias, en la resolución de la situación que inicia (separación), y l**a consecuencia que se desprende, es muy ambivalente**. **El mensaje que es: si eres fiel a ti misma, si mantienes determinados criterios y exiges lo que consideras que tienes que exigir, si no te subordinas y no cedes, te quedas sola,** no porque te abandonan, sino porque tu nivel de coherencia **con tus principios** te lleva a ello. Y como de la soledad se huye como de la peste, en este sentido el desenlace se valora como negativo.

Arrate ha tomado una decisión pero no podía prever la reacción en Saúl. La reacción de este de volver a Argentina (huida), nos hace pensar en la escasa vinculación afectiva que muestra con su hijo y una reacción que de forma inconsciente, es una forma de castigo dirigido a la madre, pero que afecta también al hijo.

En el desenlace de la situación provocada en la oficina por la actuación desleal y traidora de Saúl frente a Arrate, este no aceptará los límites que en ese momento pone Arrate. Esta es otra forma de **micromachismo**, que revela por un lado la **autoindulgencia masculina** (he

hecho mal pero me perdono) **pero desde una posición de poder** (no aceptaré ninguna consecuencia que venga de ti).

Los desenlaces de las acciones que se desencadenan desempoderan a las mujeres. Las mujeres se equivocan, no se enteran o malinterpretan una realidad y gracias a ello, los hombres salen beneficiados o consiguen lo que quieren. A Txomin no le ha dado resultado ni la acusación de robo, ni el acoso sexual contra la empleada de hogar que contrata Maritxu, pero finalmente es despedida por Maritxu, porque ésta, malinterpreta el mensaje (un corazón con palabras de amor en el cajón de la ropa interior de él), y piensa que es lesbiana y que estaba dirigido a ella.

El enfrentamiento y la competencia que se origina entre **Manu y Txomin** por el poder en la empresa, divide a los trabajadores y dará lugar a la pérdida de un cliente importante, sin embargo no parece tener consecuencias para ninguno de **ellos** porque **están en el poder y no rinden cuentas delante de nadie**.

Txomin aparece como un hombre con suerte porque frecuentemente le salen bien las cosas. A pesar de ser retratado como patán e inculto, también es osado y su "**incorrección**" sobre las normas de comportamiento socialmente aceptable, **le lleva a resultados positivos**. El discurso de Txomin con el concejal de urbanismo criticando abiertamente al ayuntamiento y los políticos, cala y además les conceden un proyecto para hacer mobiliario urbano. Su sinceridad ha sido premiada. No hay equivalencia en el caso de las mujeres. Habitualmente correctas y sin transgredir la norma, sin embargo cuando se equivocan su comportamiento está tan fuera de lugar, que aparecen como verdaderas idiotas (como cuando Maritxu y Margari amordazan, atan y maltratan a un posible cliente millonario porque piensan que es traficante de droga). Ellas, desde su posición subordinada, no serán perdonadas tan fácilmente y la sanción o el castigo penderá sobre sus cabezas (el supuesto cliente les amenaza con una demanda).

La estrategia patriarcal de comprar a las mujeres (hacer que se olvide un dolor, disgusto, enfado) con regalos caros (muy estereotipados por género, porque un coche no parece adecuado, pero un anillo de diamantes sí) es compartida por los dos hombres que ven tambalear su relación (Saúl y Manu). En el caso de Manu y Silvia funciona y el final feliz viene con anillo caro que Manu regala a Silvia a modo de disculpa del malentendido y con el beso final de Silvia y la alegría iluminándole el rostro. En el caso de Saúl solo queda como reflexión masculina y final del capítulo en el que Arrate se ha enfadado mucho por el engaño de la canguro.

II) ACCIÓN NARRATIVA. ANÁLISIS DE LA HISTORIA EN MI QUERIDO KLIKOWSKY

El hilo conductor de los temas que aborda la serie, son las relaciones de pareja en un contexto actual sobre todo alrededor de la vida cotidiana, en el ámbito privado y del ocio. Los esquemas de emparejamiento son bastante convencionales. Las dos parejas principales han pasado por el matrimonio, institución que sigue siendo un objetivo deseable, y teniendo un valor y un estatus superior a otras formas de unión de las parejas.

Las relaciones de las parejas, marcadas por una soterrada hostilidad y sin una comunicación franca, tendrán el sello de la no aceptación desde ambas partes. En el caso de las mujeres el deseo de que ellos cambien serán más expreso, mientras que ellos no lo manifestarán así pero también desearán mujeres que no les cuestionen sus privilegios y les dejen en paz, cuestión que terminarán consiguiendo.

En lo relativo al **protagonismo**, a los hilos de la acción y su lógica, a los resultados y desenlaces, tienen **más espacio y relevancia los personajes masculinos**, sus experiencias y son los que salen mejor parados. Las mujeres tienen visibilidad pero con un tipo de protagonismo secundario, responden y hacen cuestionamientos sobre lo que sucede pero siempre en un papel y una posición secundaria y reactiva respecto de quienes llevan las riendas de la acción.
Los hombres de la serie, que sobre todo quieren salirse con la suya, accionan desde la evitación del enfrentamiento directo con las mujeres, desde la no asunción de responsabilidades, desde las debilidades y miedos que no quieren mostrar, desde la ruptura de acuerdos, todos ellos motivos para recurrir constantemente al engaño y las mentiras.

Las mujeres más que accionar, lo que hacen es reaccionar desde la decepción, el dolor, o el enfado ante expectativas que proyectan en sus parejas y no se cumplen o desde la ruptura de acuerdos por parte de ellos y los fines de muchas de sus acciones estarán más orientadas hacia los demás que hacia sí mismas.

En Klikoswky será relevante la experiencia de los hombres. Los logros de los hombres como consecuencia de su capacidad de actuar y de influir en el contexto son resaltados y son presentados claramente, aunque sea desde la incapacidad, incompetencia y la falta de ajuste a las situaciones, no del buen hacer. Sin embargo la agencia y la capacidad de actuar de las protagonistas femeninas y sobre todo lo que consiguen o no tiene tanta importancia, o no son más que nuevas dificultades.

La pareja que se sitúa en posiciones de mayor igualdad es la que más conflictos presenta y **finalmente se tiene** la sensación de que **las demandas de Arrate** son **desmedidas y excesivas.** Por ser fiel a ella misma, por exigir lo que considera que tiene que exigir (respeto de los acuerdos y decisiones), se quedará sola con su hijo pequeño**.** La consecuencia (separación) que se desprende de este desenlace es ambivalente, si eres fiel a ti misma y no te subordinas, te quedas sola.

Hay una mirada autoindulgente hacia las meteduras de pata o incluso comportamientos desleales de **los hombres**, que frecuentemente no tendrán consecuencias para ellos. En ocasiones con formas de micromachismos que revelan la colocación de los hombres en posiciones de poder. Ellos a posteriori se pueden dar cuenta de lo que han hecho y reconocer que ha sido grave, pero no aceptarán los límites o las consecuencias que les desfavorezcan y que provengan de las mujeres.

Las estrategias más recurrentes son las de mentir, engañar y traicionar. Ellas no urden estrategias sino que van reaccionando ante lo que sucede. El hecho de que las estrategias de engaño **provengan de ellos y de que ellas terminen cediendo**, nos hace concluir que en la serie se transmite una sensación de impotencia por parte de las mujeres.

2.3. MUNDO SUBJETIVO: EMOCIONES Y GÉNERO

2.3.1. TIPOS DE EMOCIONES Y CAUSAS QUE LAS ORIGINAN EN MUJERES Y HOMBRES

La serie visibiliza lo que pasa después del *y vivieron felices…*, después de que la fase de enamoramiento ha pasado, el deseo sexual baja y el lado oscuro del amor aparece. En este sentido se valora como positivo la intención de captar una realidad que se muestra con mucha menos frecuencia, pero será importante ver qué mensajes finales transmite. En el análisis de los capítulos y respecto al espectro emocional que aparecen en las relaciones de estas parejas protagonistas, encontramos un predominio de emociones y sentimientos que tienen signo negativo.

Presentar la serie como una **batalla de sexos** tiene el efecto de **crear una ficción** en la que se **refuerza la idea de una diferencia esencial** (hombres y mujeres somos contrapuestos) **y a la vez de simetría (falsa),** aunque posteriormente el análisis nos demostrará que no la hay.

En esta batalla de sexos, la culpa, los celos, el dolor, la tristeza, la decepción, la rabia, el enfado, el resentimiento, la hostilidad, el miedo, la rivalidad, el desprecio, aparecen en la serie, pero nos detendremos en ver cuáles son las que sobre aparecen y si se encuentran patrones que se repiten por géneros o rupturas a estos clichés. **Tendrán mayor predominio en lo que se refiere a la expresión de sentimientos el enfado, el resentimiento, el dolor, la tristeza, la culpa y los celos y los encontraremos en hombres y mujeres.** Pero habrá que desgranar el grado de intensidad y las razones de estos enojos en hombres y mujeres.

La ternura, una emoción habitualmente asociada a la identidad femenina es prácticamente invisible en la serie así como las muestras de cariño y revela el predominio de una emocionalidad, que desde los tópicos de "lo vasco" y "lo masculino", es contenida y poco afectiva. Otras emociones positivas como la alegría, la solidaridad, la admiración aparecen pero siempre ensombrecidas por el fondo de ironía y por la sensación general que lo que retrata la serie son más dificultades en las relaciones de pareja actuales, que espacios de disfrute.

La **expresión del enojo** hace su aparición tanto en los personajes femeninos como masculinos y en este sentido se observa un cierto equilibrio inter géneros. No obstante, las **razones** de **ellos están más dirigidas al exterior** (negocios, temas laborales, política,…) y **las de ellas** siempre mirando **a las relaciones con sus parejas**. En este sentido **visibiliza un mayor malestar femenino en las relaciones** que masculino, que no es otro que el malestar de la desigualdad (Izquierdo, 1998).

Habitualmente la emoción primaria que está detrás de la rabia y del enfado es **el dolor**. Arrate se siente dolida porque su pareja le engaña y se salta los acuerdos y así se lo manifiesta. Se lo trasmite en un momento en el que pueden dialogar desde la distancia, aunque la reacción inmediata fuera la del cabreo.

> **Saúl:** *Mi amor, ¿seguís enojada conmigo?*
> **Arrate:** *¿Enojada yo? ¡solo porque me engañaste dos veces, metiste a una desconocida en casa y no me respetaste, pero ¡por favor, Saúl!, por eso no voy a estar enfadada, sería idiota*
> […] **Arrate:** *Lo que hiciste con la canguro me dolió mucho, me mentiste y la metiste en casa a mis espaldas* […]
>
> (3ª temp. Cap. 37)

Ellas estarán dolidas, decepcionadas, frustradas y resentidas porque sus parejas, no les escuchan, carecen de romanticismo, no se comprometen como a ellas les gustaría, no se corresponsabilizan del trabajo doméstico, de cuidados o de decisiones conjuntas que les afectan a ambos.

El **dolor y la tristeza no será el tono emocional que predomine en la serie pero aún menos entre el conjunto de los varones.** Una cierta ruptura se visibilizará en Saúl, uno de los personajes masculinos que en los momentos de la separación se sentirá desconcertado, dolido, triste, y la manifestación de esta emoción tendrá respuestas distintas según géneros. Si la expresa ante el resto de los hombres, será banalizada y objeto de burla, mientras que las mujeres se sentirán conmovidas por su dolor. Otro de las rupturas la encarnará Ion, alegre e ilusionado como un niño ante la nueva vida sexual y afectiva que se le presenta con Margari. Será curioso comprobar cómo la normativa implícita para los hombres, se relaja para Saúl en

su condición de foráneo, y en el caso de Ion por su pasado, mientras que para los "hombres-hombres" autóctonos no estará permitida.

El sentimiento de **culpa aparecerá en ellas** (me siento mal por lo que he hecho) incluso cuando en el inicio, se haya considerado una decisión correcta. Arrate que no siente apoyo y comprensión en el entorno más cercano, terminará dudando sobre su decisión y aparecerá un cierto sentimiento de culpa latente. Sin embargo, para Txomin no existen las culpas.

> (Txomin está con Saúl en la oficina y le intenta convencer de que no se vaya a Argentina)
> **Txomin:** *Los dos conocemos a Arrate que es una chica que se ha criado aquí en el pueblo y tiene esa educación…, por eso tiene ese carácter tan del norte, es una chica recia, es guapa, es leal, es valerosa…. pero está como un cencerro, igual que la madre…..*
> **Saúl:** *No hables así de Arrate, la culpa de todo la tuve yo que no supe estar a su altura*
> **Txomin:** *¡Qué coño de culpa!, pero…¿qué es eso de culpa? que aquí no hay culpas, ¿no le has oído a Silvia que esto es una crisis pasajera?*
>
> (3ª temp. Cap. 39)

Se presentan sentimientos de rivalidad y competencia entre los hombres en el plano laboral y de negocios y por cuestiones de poder (entre Manu y Txomin cuando dividen la oficina en dos equipos). En el caso de Saúl irán entrelazados ámbito productivo y reproductivo. En Saúl irá creciendo la rivalidad y la hostilidad hacia Arrate porque es su jefa y no soporta que le de órdenes en la oficina y ponga "tonitos" recriminatorios en las cuestiones domésticas.

Los celos que son sentidos por ellos y por ellas y la serie naturaliza este sentimiento como parte indispensable del amor. Además provocarán reacciones agresivas contra supuestos amantes o rivales sexuales en el caso de Silvia y Manu. La estrategia de ambos, será atacar al o la contrincante más que abordar la cuestión entre la pareja. En el caso de Silvia los celos estarán más relacionados con lo afectivo y en el caso de Manu con lo sexual. Cuando Txomin se siente celos de la pareja de teatro que tiene Maritxu, su estrategia será la de controlarle yendo a la representación y ofreciéndose para entrar en la obra. (*si no puedes vencer a tu enemigo, alíate con él*) será el consejo de Manu.

El odio como tal no aparece, pero si un **resentimiento** sordo que impregna las relaciones, sobre todo **manifestado en la pareja que lleva más años de convivencia** (Maritxu-Txomin) cuando hay cuestiones que no cambian y en el fondo se hubiera querido que cambiaran. En este caso **la dirección del sentimiento es desde ella hacia él** y la serie abunda en comentarios de este tipo entre Maritxu y su hermana Margari sobre Txomin.

Las **emociones**, como en la vida real, tienen el **carácter de lo ambivalente y contradictorio**, porque por un lado hay resentimiento pero también cariño, hay deseo pero también traición, hay dolor, decepción y desencuentros continuos pero no rupturas definitivas, siempre es un ir y venir de los personajes con estos sentimientos encontrados entre ellos y ellas.

Los **miedos aparecen en ambos sexos pero tienen razones distintas**. El miedo fundamental de **ellas será quedarse solas** por la identificación de soledad con fracaso en la vida y así lo verbalizan. Ellos en general tampoco quieren estar solos (Txomin, Jabi, Saúl), pero no se verbaliza como necesidad, y los hombres que en algún momento están sin pareja (Manu, Ion) tienen apoyos y fuentes suficientes de autoridad, prestigio y poder (empleo, negocios, casas, empleados/as a su cargo, nivel de vida) como para ser presentados al mismo nivel que el resto y si alguna carencia se visibiliza en ellos, es la de la sexualidad que en caso de Manu queda cubierta en el prostíbulo. El miedo de Jabi a ser abandonado por Ainhoa cuando sabe que no es fértil, nos habla de la importancia que sigue teniendo, como parte del inconsciente colectivo masculino, el control de la descendencia, los lazos de sangre y la paternidad biológica.

El "miedo" del macho a una sexualidad que no pueden controlar hará su aparición exclusivamente en los hombres de muy diversas maneras como cuando Manu envía a una prostituta a la oficina Txomin saldrá corriendo y Ion tendrá sexo con ella "sin poder evitarlo".

Ellos son objeto de admiración en mayor medida que las mujeres, en tanto en cuanto resuelven las situaciones favorablemente o el azar les "bendice". Arrate resuelve entuertos de todo tipo (de su padre, de Ion Lasa, en Muebles Olabe, en su propia casa), pero no será reconocida al completo porque su buen hacer sobre todo profesional se verá mermado en su vida privada al configurarse como un personaje exagerado, exigente y díscolo.

2.3.2. ESTRUCTURACIÓN DE LAS EMOCIONES

La tristeza, la decepción y sobre todo, la expresión del llanto será casi exclusiva en las mujeres y siempre limitada a lo que sucede alrededor de sus parejas: dudas de ser amadas, angustia y miedo a decepcionarles (no poder ser madres), momentos de crisis o ruptura. Sin embargo, encontramos también quiebras en las formas estereotipadas de expresar las emociones por género.

En el caso de los hombres, y únicamente a través de Saúl, emergerá la ruptura con un esquema emocional que tiene sus normas expresivas, y que rigen en el sistema sexo-género. Cuando se despide de Arrate (le dice que se vuelve a Argentina), se visibilizará esta tristeza en ambos. Saúl está emocionado, los ojos le brillan, la voz le tiembla, aunque es realmente Arrate la que llora desconsoladamente. Delante de los hombres mantiene una actitud apagada y triste pero sin tanta expresividad.

Hay **otra ruptura** en el caso de las mujeres que llama la atención y se produce cuando **Arrate** no solo se alegra, sino que expresa abiertamente tanto con palabras, como con el lenguaje corporal que despliega cuando le toca a Saúl quedarse con Iker y reducir su jornada *(¡¡¡¡¡¡sí, sí, toma, toma!!!!!!)*; pero finalmente se reconduce porque **ella es consciente de que es un sentimiento que no debería tener**, después **se dará cuenta de que esta expresión es inadecuada, controlará el gesto** y rebajará rápidamente su manifestación.

La **agresividad** como expresión que parte de una emoción como la de los celos por un/a posible rival sexual o afectiva es más intensa por parte de **Silvia** que de Manu y **tiene un tinte algo más subido de tono**. Los dos pierden el control pero la agresividad de Silvia aparece como más desmedida (agarra del cuello a la profesora de saxofón de Manu, la tira al suelo y con el pié encima de la tripa le pide explicaciones sobre el anillo…). La serie ha tenido cuidado en no visibilizar ningún tipo de agresión física de los hombres hacia las mujeres pero lo ha acentuado y hecho emerger en las mujeres, bien hacia los propios hombres o hacia otras mujeres. La expresión de la agresividad contra posibles rivales en el afecto o en el sexo, constituye en la serie una ruptura de género ya que es protagonizada por las mujeres pero que desde nuestro punto de vista es negativa.

La alegría, aunque no sea el tono dominante de la serie hará acto de presencia entre los personajes. Ante un éxito de ventas, por la llegada del primer hijo o nieto, por un deseado proyecto de maternidad y paternidad y también asociada a los encuentros entre las parejas en los inicios de las relaciones donde la atracción erótica será un componente importante. Sobre todo la veremos en Ion, alegre e ilusionado como un niño ante la nueva vida sexual y afectiva que se le presenta con Margari.

Hay una construcción en el personaje de Txomin y que constituye una de las razones de por qué lo hace divertido e incluso entrañable, y es la idea de que las emociones, su expresión y la direccionalidad que tienen, surgen de forma espontánea y un tanto fuera del control. **Txomin** que es el más colérico entre los hombres, **mostrará su enfado sin recato en cualquier contexto y situación,** y esto de alguna manera **revelará tener un poder mayor que el resto** porque **esta multidireccionalidad sin límites no tendrá consecuencias que le desfavorezcan**.

> (En la oficina ha llegado el concejal de urbanismo para que Muebles Olabe se presente a concurso público para renovar material urbano)
>
> **Ainhoa:** *Ha llegado el concejal de urbanismo*
> **Saúl:** *Dile que pase no le hagas esperar*
> (El concejal va entrando y Txomin grita en alto)
> **Txomin:** *Si hemos esperado 10 años para que nos pongan el ambulatorio, no creo que le pase nada a este porque espere 10 minutos*
> **Saúl:** *Txomin por favor*
> **Concejal:** *Queremos que nos hagan un proyecto y no se preocupen porque disponemos de un presupuesto bastante holgado*
> **Txomin:** *Si tuvieras tú te rascarte el bolsillo ya verías como…*
> **Saúl:** (Con cara de agobio) *Perfecto para mañana mismo tendrán el presupuesto*
> **Concejal:** *¿Y no podría ser para hoy mismo? es que nos corre mucha prisa*
> **Txomin:** *Hombre claro, la misma prisa que os disteis vosotros para arreglar el problema de convivencia que hubo entre las zonas peatonales y el aparcamiento […] como tú puedes aparcar donde te sale de los cojones con el coche oficial…*
> **Txomin:** […] *¿A que tú tienes un asiento reclinable en tu despacho? pero el ciudadano de a pié no, porque cuando saca al nieto al parque vuelve a casa con la espalda destrozada por la mierda de asientos que ponéis vosotros pa la plebe (cada vez grita más) la plebe que os pague el sueldo todos los meses y luego que le den por riau…*
> (Al día siguiente llega el concejal y dice que el alcalde ha tenido en cuenta las demandas de Txomin)
> **Concejal:** *Estoy aquí porque al alcalde le pareció muy interesante su propuesta se sillón reclinable urbano […] quiere aplicar su propuesta a todos los parques de Éibar y quiere que Uds. mismos preparen un proyecto.*
>
> (6ª temp. Cap. 76)

Los hombres dirigirán sentimientos hostiles (Txomin, Saúl) incluso hacia quienes están en posiciones de mayor rango o de un poder del que ellos carecen (Arrate, concejal de urbanismo, clientes poderosos), pero que en caso de Txomin estarán dirigidos hacia hombres del espacio público y en el caso de Saúl hacia su jefa y esposa.

III) MUNDO SUBJETIVO: EMOCIONES Y GÉNERO EN MI QUERIDO KLIKOWSKY

La serie visibiliza lo que pasa entre las parejas después del y vivieron felices…, después de que la fase de enamoramiento ha pasado, el deseo sexual baja y el lado oscuro del amor aparece, captando una realidad que se muestra con mucha menos frecuencia.

Tendrán mayor predominio en lo que se refiere a la expresión de sentimientos el enfado, el resentimiento, el dolor, la tristeza, la culpa y los celos y los encontraremos en hombres y mujeres. La ternura, una emoción habitualmente asociada a la identidad femenina es prácticamente invisible en la serie así como las muestras de cariño.

La expresión del enojo hace su aparición tanto en los personajes femeninos como masculinos. No obstante, las razones de ellos están más dirigidas al exterior (negocios, temas laborales, política,…) y las de ellas casi siempre mirando a las relaciones con sus parejas.

A pesar de que la mayoría de los personajes femeninos presentan mayores dosis de malestar en las relaciones con los hombres, **el amor sigue siendo tan relevante para ellas**, que terminan reacomodándose y resituándose.

Aunque aparecen, **el dolor y la tristeza no será el tono emocional que predomine en la serie**, y aún menos entre el conjunto de los varones. Una cierta ruptura se visibilizará en Saúl, que manifestará tristeza por la ruptura con Arrate y esta expresión emocional provocará distintas respuestas según géneros. Si los hombres (excepto Ion) la ven manifestarse en Saúl, la banalizarán y la convertirán en objeto de burla, mientras que las mujeres se sentirán conmovidas por su dolor.

El sentimiento de culpa aparecerá con más frecuencia en ellas y ellos salvo Saúl, apenas lo manifestarán.

Se presentan sentimientos de rivalidad y competencia entre los hombres en el plano laboral y de negocios y por cuestiones de poder.
Este sentimiento emergerá entre hombres y mujeres justamente en la pareja cuyas posiciones de partida estaban más igualadas (Saúl-Arrate). Cuando Arrate tenga un mayor poder en el ámbito laboral, se romperá este equilibrio un tanto ilusorio, las relaciones se tensarán y aparecerá la rivalidad en este caso desde Saúl hacia Arrate afectando tanto en la esfera productiva como reproductiva.

Los miedos aparecen en ambos sexos pero tienen razones distintas. El miedo fundamental de ellas será quedarse solas y el de los hombres será un miedo de sí mismos, ligado a la idea de deseo sexual ingobernable, a una sexualidad que no pueden controlar.

2.4. RELACIONES AFECTIVAS DE PAREJA

2.4.1. PRESENCIA/AUSENCIA DE PAREJA Y DISCURSOS SOBRE ELLO: ANÁLISIS DE GÉNERO

La serie en modo alguno presenta una idealización de la vida en pareja, pero el matrimonio sigue siendo el marco en el que "consolidan" su relación las parejas principales y sobre todo el tener pareja, a pesar de todos los conflictos que significa, supone disfrutar de un estado muy superior a no tenerla. Si te sales de la manera en que se encarna la ideología romántica (enamorarse, convivir, tener hijos/as formar familia), o "si te falta amor" (este tipo de amor) estás en carencia. La valoración femenina viene de la mano del matrimonio, la familia, la maternidad, y el amor y no conseguirlo, tiene mucha más trascendencia para las mujeres que para los hombres, es un fracaso en la vida, y simbólicamente estás por debajo de la línea que define el marco para que la felicidad en la vida se produzca. Básicamente, este es modelo que se sigue en la serie.

Las **protagonistas femeninas** de la serie, pondrán **"el amor"** (las relaciones son sus parejas) **en el centro de su identidad** y por tanto de sus vidas y aunque los hombres también sufrirán por él, no será tan central en sus existencias. Margari, la única mujer madura separada y sin hijos será valorada como fracasada y carente y Txomin aprovechará cualquier ocasión para minusvalorarla y ridiculizarla, mientras que Manu será "un gran señor".

La serie de alguna manera recoge como esta construcción del amor romántico está invadida por la sociedad de consumo y visibiliza la industria existente alrededor del matrimonio. Sin embargo describe o presenta esta realidad pero no va más allá, no la cuestiona.

2.4.2. AMOR, RELACIONES AFECTIVO SEXUALES Y GÉNERO: CARACTERÍSTICAS DE LAS PAREJAS EN LAS SERIES

El tipo de amor en parejas consolidadas y en edades adultas, que presenta la serie, se dirime en lo cotidiano y en las relaciones de convivencia y en este sentido se despoja un tanto de la idea romántica del amor y de una cierta idealización de la misma. Más importancia tiene la vida sexual de los personajes y aparece como un componente esencial en las relaciones de pareja. En general, los momentos de intimidad y de ternura serán escasos, y el compromiso una carga pesada para los hombres

Cuando en la serie se cuentan los inicios de parejas como la de Saúl-Arrate o Manu-Silvia, aparecen fases como la del enamoramiento, deseo sexual y fusión extrema, pero sobre todo el interés se centrará en el tipo de relaciones en parejas con un cierto grado de rodaje. **Los celos serán un componente imprescindible y todas las relaciones se ubicarán dentro de un modelo heterosexual y heteronormativo.**

Manu es un hombre soltero que representa el prototipo de seductor y ligón. Cuando esto falla siempre tiene el "puticlub" donde se le conoce y es un buen cliente. Silvia vive con Manu porque ha tenido que salir de su casa por obras y Manu le ha ofrecido provisionalmente un refugio en su casa. Silvia necesita una implicación que Manu no puede darle y termina acusándole de cobardía y de falta de compromiso. La pareja termina rompiéndose aunque ella siempre estará dispuesta a volver porque sigue enamorada.

Los procesos o momentos que tienen las relaciones afectivo-sexuales habitualmente incluyen el flechazo y enamoramiento; la crisis; la traición; la posible ruptura y el abandono; la superación de la crisis. Desde este esquema se puede decir que los inicios de Saúl y Arrate se corresponden la etapa flechazo-enamoramiento pero cuando nace Iker se declara la crisis. En este caso **la traición sobre lo acordado** con lo que la serie presenta **un nuevo modelo de traición** y la importancia que tiene para **Arrate** ya que a partir de ahí plantea la ruptura. No obstante la pareja vuelve a reconciliarse y el tema de conflicto desaparece sin saber cómo y por qué.

La fidelidad sexual entre las parejas, en principio, será el modelo indiscutible pero que sobre todo se lo pueden saltar los hombres (con ligues o la prostitución). La traición en el implícito pacto de fidelidad (sobre todo sexual) aparece encarnada en la figura de Jabi y el tipo de imágenes que se nos presenta alrededor de ella, no hacen sino reforzar una mirada fuertemente estereotipada y negativa de los dos personajes más importantes implicados en ella. Ainhoa está muy comprometida en la relación con Jabi y -en todos los sentidos-, pone de su parte más que él para que la relación salga adelante (apoyo emocional y económico, confianza) dando continuas muestras de que su "churri" está por encima de todo. Javi con ella hace el juego de enamorado, pero pondrá por delante sus deseos sin importarle Ainhoa, traicionando su confianza y el pacto de fidelidad en el plano erótico-sexual o en la ruptura de acuerdos pactados por los dos (reducción de gastos personales frente a prioridades del hogar). Jabi "le pone los cuernos" pero Ainhoa (el amor es ciego), se lo atribuirá a Saúl, y Jabi, con tal de librarse, se aprovechará de esta ceguera de Ainhoa aunque esto suponga ir en contra de Saúl.

Las mujeres aparecen con agencia y protagonismo en las rupturas (Silvia, Arrate) o cuestionamientos (Maritxu) pero son las que tienen mayor rango (las esposas, que son Maritxu y Arrate) las que son visibilizadas o bien como ridículas perdiendo el control (Maritxu por una minucia echará de casa a Txomin) o desmedidas (Arrate plantea la separación porque Saúl le

ha engañado contratando una canguro). En la siguiente escena se visibiliza el cabreo y el desprecio que provoca en Saúl los motivos de Arrate y la preocupación de Saúl por quién se queda con la casa.

> **Arrate:** *Necesito tiempo para pensar* […] *lo nuestro no funciona así que lo mejor es que nos separemos un tiempo*
> **Saúl:** *¡Lo sabía, lo sabía!, vos lo que querés es echar a tu marido, al padre de tu hijo a la calle, pero si querés hace eso decímelo a la cara de frente, no vengas con estrategias de telenovela barata, ¡ay, necesito un tiempo para pensar!, ¡no sos vos, soy yo!, ¿quieres quedarte con la casa?, ¡perfecto! quédate con todo, pero no me vengas con rollos y te digo una cosa más esto no me lo esperaba*
> **Arrate:** *Me voy a vivir un tiempo con mis padres, llevaré mis cosas y las del niño, solo quería que lo supieses*
>
> (3ª temp. Cap. 38)

El esquema de emparejamiento en general estará bastante equilibrado. Pero se mantendrán también esquemas estereotipados y asimétricos para hombres y mujeres. El dúo hombre-maduro con más poder/mujer más joven sin poder estará visibilizado y naturalizado en el caso de Manu y Silvia. Sin embargo, no se tolerará que sean mujeres maduras y con más poder, las que quieren ligarse a jóvenes, serán visiblemente ridiculizadas y no conseguirán sus objetivos tan fácilmente.

Las imágenes con que se retrata al matrimonio de Txomin y Maritxu representan lo más alejado de la idea de amor romántico, sobre todo la encarnada por el personaje de Txomin, pero visibiliza formas estereotipadas de relación inter géneros. Para Txomin carecerá de importancia el aniversario de su boda. Para Maritxu será importante, pero la serie la visibiliza sin agencia en el evento, solo espera pasivamente que "su hombre" su acuerde de esta fecha tan señalada y le haga un regalo. Como Txomin no actúa según lo esperado, Maritxu se cabrea. Txomin para arreglarlo le regala una aspiradora (mensaje relativo a los roles por géneros), Maritxu se vuelva a enfadar y al final Txomin, con los consejos y el trabajo de Margari, termina regalándole algo de su agrado: un álbum de fotos. La conclusión de Txomin nos hace pensar en los intercambios del amor: "*El amor es caro de cojones*".

Por último, Margari y Ion que se atraen, inicia una relación donde la dimensión erótico y sexual tendrá relevancia, mientras cada cual sigue haciendo su vida y viviendo en su espacio. **Margari pondrá el contrapunto de rupturista**, marcando el ritmo de la relación porque preferirá ir despacio, atemperando las prisas de Ion de que Margari viva con él.

> (Por la mañana en casa, después de su primera relación sexual)
> **Ion:** *Iba a llevarte el desayuno a la cama*
> **Margari:** *¡Quita, quita! que luego se te llena todo de migas y se te clavan en el culo* (y le da una palmada en el culo a Ion)
> **Ion:** *¡Es que no me has dicho nada!… ¿ha estado bien? ¿no?*
> **Margari:** *¡Hombre!, no ha estado mal del todo….*
> **Ion:** *¡Osea bien, muy bien!. te he traído una cosita…* (un paquete de regalo)
> (Lo abre Margari y es un cepillo de dientes)
> **Margari:** *Es un regalo muy útil aunque tengo tres de estos*
> **Ion:** *No lo has entendido, yo quiero que esté en mi casa, ¿quieres venir a vivir conmigo?*
> (Margari que está tomando un zumo, del impacto que le produce la pregunta, lo escupe en la cara de Ion y se atraganta)
> **Ion:** *¿Eso es un sí? ¡sería fantástico!*
> **Margari:** (con un tono más serio) *¡Fantástico sería parar el carro!, a ver…que de momento lo único que hemos hecho ha sido acostarnos una noche*
> **Ion:** *¡Pero ha estado muy bien!*
> **Margari:** *¡Qué sí, que sí!, ¡ay! ¡qué pesado!, pero de estar muy bien a irnos a vivir juntos pues….¿no sería mejor seguir viéndonos? y luego poliki, poliki, ir decidiendo…¡tú a mí me gustas bastante! pero es un poquito pronto para dar ese paso*
> **Ion:** *Pero a nuestra edad ya no tenemos que marear la perdiz*
>
> **Margari:** *¡A mí no me llames vieja!*
> **Ion:** *Si eres jovencísima y guapísima…*
>
> (6ª temp. Cap. 69)

2.4.3. MITOS AMOROSOS Y GÉNERO

Incluso en esta serie en la que la que encontramos elementos de ruptura con la construcción ideal del amor romántico, se observa el mantenimiento de mitos sobre el amor y la pareja que siguen siendo centrales especialmente en la vida de las mujeres. Los que más aparecen son:

Para que una mujer sea feliz, necesita de una pareja. Lo último será quedarse sola, incluso una relación a medias será preferible. El sueño completo y de una vida perfecta incluirá una casa, mujer/marido, hijos/as.

El amor es pasión, sin ella no puede darse. Los protagonistas masculinos en general y el personaje de Manu en particular, encarnarán la idea de que en las relaciones amorosas el sexo tiene un papel fundamental.

Sin broncas, sin obstáculos, sin problemas en la pareja, no hay amor, es la chispa de las relaciones. Emparentado con la idea de sin sufrimiento no hay amor y que sobre todo será vivido por las mujeres de la serie.

Con el amor de mi pareja tengo suficiente. La idea de la exclusividad en el amor y que además se circunscriba al de la pareja, encierra grandes peligros sobre todo para las mujeres, ya que son sobre todo ellos los más proclives a romper esta exclusividad. Entre los protagonistas masculinos de la serie en la realidad (Jabi, Ion), o en sus fantasías (Txomin).

2.4.4. CONSTRUCCIÓN DEL DESEO, SEXUALIDAD Y GÉNERO

La serie introduce elementos novedosos y que pueden parecer rupturas de género al presentar **a las mujeres con un cierto grado de agencia y como sujetos activos del deseo** pero al final en la resolución de lo narrado o el mensaje explícito que se muestra, terminan siendo o bien ridiculizadas o puestas en desvalor con lo que esa supuesta ruptura, termina por ser una **maniobra de *retradicionalización*** porque sigue aplicando una doble moral a los mismos comportamientos según géneros. A Manu se le podrán ir los ojos detrás de las jovencitas, pero no tendrá la misma consideración el que a una mujer madura le gusten los jovencitos, y su intento de ligar con un joven terminará en acusación de acoso. Ainhoa que siempre aparecerá anhelante de tener sexo (sobre todo con Jabi, aunque cuando su *churri* esté en la cárcel, la serie la presentará agresiva por la falta de sexo y lo buscará con cualquiera). En ella esta ruptura con el estereotipo tradicional de mujeres como sujetos pasivos y más emocionales que sexuales, es presentado de forma tan extrema y tan negativa que terminará, siendo asociada a una ninfómana, agresiva y cuando menos *ligera de cascos*.

> Ha habido un robo en la oficina de Muebles Olabe y un Guardia Civil define el perfil de la supuesta ladrona
> **Guardia Civil:** *Jovencita, ligera de cascos, que limpia las gafas con bragas y hace striptease y su madre le casca…*
> **Jabi:** (mira a Ainhoa y dice) *¡Pues tu das el perfil que te cagas!*
> (Ainhoa le mira y sonríe)
>
> (3ª temp. Cap. 39)

En las mujeres la construcción del deseo está más vinculada a la necesidad de contacto físico y a la afectividad, y además este **deseo podrá sujetarse y controlarse** y **estará más dirigido más habitualmente desde lo que se siente** (emocional), aunque también desde lo que se piensa (racional).

Hay una representación que refuerza una construcción de la sexualidad (falocrática y coital) desde una supuesta identidad masculina (hombres como seres deseantes sexuales permanentes, incontrolables y siempre preocupados por su potencia sexual). Se seguirá un esquema con alto grado de estereotipación por géneros: hombres siempre disponibles al sexo y mujeres que tienen la llave y el control de lo que ofrecen en este terreno. No aparecen como "descontroladas" salvo Ainhoa. En ellas estará más ligado a lo emocional, a cómo funcionan las relaciones, aunque hay rupturas puntuales que apuntan a que las mujeres se mueven también desde lo erótico y el deseo sexual.

Manu es el que mejor recoge esta idea: *cuando digo a una mujer vamos a quedar para tomar algo y hablar, significa beber como un cosaco y follar*. Cuando Saúl está por volver a Argentina pero está solo en la oficina "arreglando" (haciendo facturas falsas) las "cuentas B" de Muebles Olabe, Manu contrata una chica en el club de alterne del que es cliente habitual, para que le haga "un completo" a Saúl y así ayudarle en su relación con Arrate. Los diálogos que desencadena esta confesión delante de todos (Txomin, Maritxu, Ainhoa, Jabi, Silvia, Margari, Arrate, Ion, Saúl) son muy ilustrativos:

> **Manu:** *Los hombres con retenciones repelen a las mujeres, se les ve la intención desde lejos, van derechitos a la teta, la mirada gacha, tartamudean, sin embargo si uno va bien servido* (se señala a sí mismo), *las atrae como moscas a la miel*
> **Silvia:** *¡Cuando yo creía que Emakunde no servía para nada, llegas tú y me dan ganas de apuntarme!*
> **Margari:** *¡Que hombres como este tengan derecho al voto!*
> **Manu**: *Vamos a ver chicas, al final en la vida, todo se reduce al sexo*
> **Arrate** (enfadada): *¡Claro que tonta!¡matrimonio jodido se arregla jodiendo!*
> **Manu:** *¡Pues claro, con el cargo de conciencia que le iba a entrar a Saúl lo tendrías en el bote!*
>
> (3ª temp. Cap. 39)

Aunque en la serie **el espacio otorgado a la sexualidad es importante, no hay recreación de escenas explícitamente sexuales,** sino que el tema es visibilizado sobre todo través de los diálogos aunque en momentos concretos existe un acompañamiento gestual aunque muy falocéntrico (habitualmente en la pareja Jabi-Ainhoa que se tiran uno encima del otro en cualquier sitio). En la pareja de Txomin y Maritxu apenas hay acercamientos erótico-sexuales, perpetuando el tópico de que a medida de que se van cumpliendo años, el sexo desaparece, a partir de Saúl y Ainhoa se abordarán distintos temas, con Jabi y Ainhoa será siempre un deseo explícito en ambos, con Manu siempre aparecerá la prostitución. A través de Ion y Margari encontraremos un tratamiento abierto y natural y podríamos decir que más sensual y afectivo.

> (Hay una cena preparada, con velas…el bar está vacío y llega Margari porque Ion le ha llamado, Ninguno de los dos se atreve a decirle lo que siente)
> **Margari:** *Hola ¿qué querías Ion?*
> (Ve la cena lista en la mesa)
> **Margari:** *Mesa para dos, velas, o sea que tienes una cenita romántica*
> **Ion:** *Si*
> **Margari:** *Pues qué bien, ¿y quién es la chavalita, la conozco?*
> **Ion:** *Si*
> **Margari:** *¡Pero no te da vergüenza Ion!*
> **Ion:** *No, no es para mí, es para un cliente, la típica cena discretita*
> **Margari:** *Ya, un casado con la amante*
> **Ion:** *Que al final igual no vienen porque hace más de una hora que tendría que estar aquí*
> **Margari:** (Ella piensa): *ya me podía invitar*
> **Ion:** (Él piensa): *invítale, dile que la cena es para ella*
> **Margari:** *A mí me gustan las cocochas* (Le toca el pecho con la mano)
> (Contrólate, ¡para, para, que te has lanzado demasiado, que va a pensar que eres una fresca!)
> **Ion:** (¿eso habrá sido una indirecta?, *¡Bah! si tú no entiendes de esto)*
> **Margari:** (le toca la barbilla y se la acaricia) *Las cocochas siempre han sido mi plato favorito* (Ella piensa) *¡Madre mía!, ¡cuánto tarda este hombre en pillar las indirectas*!
> **Ion:** (Él piensa) *Venga con dos cojones Ion, ¡invítala ya, yaaaaaaaaaaa!*
> **Ion:** *Estaba pensando…. ¿tu no tendrás plan para esta noche?*

> **Margari:** (hace como que lo tiene que pensar) *No ¿por qué lo dices?*
> **Ion:** *¿Quieres cenar conmigo?*
> **Margari:** *¡Pues mira ni se me había ocurrido!*
> **Ion:** *Lo digo como amigos no pienses mal* (ella le ha puesto las manos en el pecho y él se las ha cogido). *Amigos con respeto porque yo te respeto y quiero que tú me respetes, pero si no te quieres quedar a cenar…*
> **Margari:** *Si que quiero, sí que quiero* (se van acercando y abrazando los dos)
> **Ion:** *Yo también quiero* (se besan con pasión)
>
> (6ª temp. Cap. 69)

Se tocan temas como las fantasías sexuales, la fidelidad, el abordaje de la virginidad y la primera relación sexual de una joven, la impotencia masculina, las iniciativas eróticas de las mujeres para sacar dinero (como el capítulo de las chicas del eusko-calendario), la prostitución femenina versus clientela masculina o el uso de strippers masculinos en las fiestas de mujeres. Los cambios en la sexualidad de las parejas, la adecuación o no de prácticas sexuales (se suponen coitales) en el embarazo avanzado, los miedos de los futuros padres o la pérdida del deseo sexual ante el cambio de los cuerpos de las mujeres o la representación de "la madre". Saúl por estas razones evitará tener relaciones sexuales y pasa necesidades sexuales con Arrate embarazada. Al final se sugestiona para tener sexo pero pensando en otras personas.

En la pareja Jabi-Ainhoa habitualmente dispuesta al sexo, donde abundan los acercamientos corporales, los besos intempestivos, públicamente y en cualquier situación, pero en la que al final la imagen de Ainhoa está teñida negativamente, ella es la que "está siempre caliente". La hipervaloración del coito sin preservativo aparecerá a través del pensamiento de Jabi. Después de que han estado teniendo relaciones sexuales con preservativo para ver si son fértiles, comentará lo siguiente:

> **Jabi:** *Me da pena la de condones que hemos gastado con lo bonito que es hacerlo al natural* (dificultades para usar el preservativo).
>
> (7ª temp. Cap. 81)

El **signo de la ambivalencia permea también las representaciones sobre la sexualidad**. Por un lado, aparece una representación importante de la iniciativa sexual y erótica de las mujeres y por otro, se repite un esquema de seducción, en el que los hombres tienen que tomar la iniciativa y las mujeres resistirse para no parecer demasiado osadas y para acrecentar el deseo masculino, por eso se sigue pensando que, "las mujeres cuando dicen no, quieren decir si".

Cuando **las mujeres son protagonistas en los acercamientos sexuales**, la serie presenta respuestas masculinas que se asemejan a los argumentos, prácticas o experiencias que han sido definidas como más propias de las mujeres (**negativa a tener relaciones sexuales** frente a parejas más demandantes de sexo con un "me duele la cabeza" o la vivencia de acoso sexual). Para las mujeres la negativa a una relación sexual puede estar expresando la falta de deseo sexual simple y llanamente, pero también la vinculación de lo emocional y sexual (un disgusto o enfado con la pareja les alejan de un contacto físico). **Cuando los hombres dicen no** en la serie, **es por razones diferentes** (disfunción en el caso de Txomin que no se quiere reconocer, y miedos y dificultad de mantener el deseo sexual de Saúl en el embarazo en Arrate).

Por otro lado, nos parece interesante que la serie recoja la posibilidad de que los hombres también puedan sentirse acosados pero lo retrata desde una nuevo tópico que carga las tintas negativamente en las mujeres: mujeres maduras a los que les gustan los jovencitos y que de alguna manera los compran (Chelo, el hermano de Saúl, que acaba de llegar a Éibar y está sin dinero y una mujer cuando se da cuenta de que no tiene para pagar la consumición tirará un billete al suelo haciendo ver que es del chico, este lo coge y paga la consumición; cuando la mujer se insinúe más directamente invitándole a ir a su casa, este se pondrá a besar a Arrate (que acaba de entrar por la puerta) para evitar lo que considera acoso sexual.

Otro tipo de rupturas desde los tópicos, son aquellas situaciones en las que se parte de una actitud igualitaria entre mujeres y hombres sobre cuestiones sexuales que finalmente no se puede afrontar (como cuando Saúl y Arrate juegan a contarse fantasías sexuales y cuando Arrate cuenta las suyas, Saúl termina poniéndose celoso y estropeando el encuentro).

La mayor disponibilidad sexual de las mujeres se recoge claramente en la serie pero nada se habla de la consecución de placer para ellas en la misma medida. Sobre todo se alude a relaciones coitales bajo una construcción del deseo masculino, sin trabajar los deseos de las mujeres, la autogestión del deseo, no ha aumentado nuestra cuota de poder. En la serie no se profundiza seriamente en cuestiones sobre sexualidad o erotismo, dándose por conseguida la satisfacción sexual en un contexto de matrimonio o pareja y supuesto amor.

Únicamente Ion, en el diálogo que mantiene con Margari en el desayuno posterior a su primera relación sexual con ella, insistirá para que ella evalúe si *¿ha estado bien?,* quizá por la inseguridad que siente ante las continuas burlas de los hombres por carecer de experiencias sexuales previas, es decir por no ser un "hombre muy hombre".

IV) RELACIONES AFECTIVAS DE PAREJA EN LA SERIE MI QUERIDO KLIKOWSKY

La serie en modo alguno presenta una idealización de la vida en pareja, pero el matrimonio sigue siendo el marco en el que "consolidan" su relación las parejas principales y sobre todo el tener pareja, a pesar de todos los conflictos que significa, supone disfrutar de un estado muy superior a no tenerla.

El tipo de amor en parejas consolidadas y en edades adultas, que presenta la serie, se dirime en lo cotidiano y en las relaciones de convivencia y en este sentido se despoja un tanto de la idea romántica del amor y de una cierta idealización de la misma.

Los celos serán un componente imprescindible, sentidos por ellos y por ellas y la serie naturaliza este sentimiento como parte indispensable del amor. La fidelidad sexual entre las parejas, en principio, será el modelo indiscutible pero que sobre todo se lo pueden saltar los hombres.

Las mujeres aparecen con agencia y protagonismo en las rupturas y cuestionamientos hacia sus parejas pero siempre desde el malestar y la reacción a lo que ellos han provocado, y no desde la emergencia de nuevos proyectos, intereses o formas de ver la vida.

Los mitos que emergen en la serie son: para que una mujer sea feliz, necesita de una pareja; el amor es pasión; sin broncas, sin obstáculos, sin problemas en la pareja, no hay amor; con el amor de mi pareja tengo suficiente.

En las mujeres la construcción del deseo estará más vinculada a la necesidad de contacto físico y a la afectividad, y además este deseo podrá sujetarse y controlarse. Hay una representación que refuerza una construcción de la sexualidad (falocrática y coital) desde una supuesta identidad masculina (hombres como seres deseantes sexuales permanentes, incontrolables y siempre preocupados por su potencia sexual). La doble moral se evidencia y cuando este deseo aparece desmedido en las mujeres, se presenta como anomalía. La sexualidad está sobrevalorada y es presentada como base fundamental o lo que mueve al mundo y las relaciones se arreglan "con un buen polvo" (con la pareja o con una prostituta).

Si bien las mujeres son presentadas con agencia, protagonismo y naturalidad en la expresión de su deseo sexual, la construcción de la sexualidad tiene una óptica masculina que sobre todo enfatiza la disponibilidad sexual de las mujeres pero nada se habla de la consecución de placer para ellas en la misma medida.

3. CONCLUSIONES DE LA SERIE: MI QUERIDO KLIKOWSKY

Mi querido Klikowsky es una serie de la cadena de televisión vasca (ETB) que fue emitida durante seis temporadas y en la que **las tramas se construyen alrededor de las temáticas de la vida cotidiana referidas a las relaciones personales, sobre todo las de pareja**, pero también las de amistad. **Las parejas protagonistas** las componen: Arrate y Saúl, que son el arquetipo de pareja joven, moderna y previsiblemente igualitaria; Maritxu y Txomin, que representan un matrimonio tradicional; Silvia y Manu, con las dificultades de compromiso de un varón de tinte donjuanesco; Ainhoa y Jabi, pareja en la que ella supondrá el sostén económico del mismo, frente a un varón "fracasado" que vive de ella; finalmente, Margari y Ion, pareja de edad madura y con criterios relacionales algo más igualitarios, pero que representan la relación menos consolidada.
El tema del humor en la serie Mi querido Klikoswky es esencial. No obstante el análisis muestra una oscilación y ambivalencia inicial entre la sátira que no conduce a la reflexión sino a la autoindulgencia, y la naturalización, por un lado, y la posible crítica social por otro. Esta oscilación es ambivalente en un análisis crítico de género pero el desarrollo del mismo concluye que el humor se direcciona más hacia la primera, hacia la banalización de las desigualdades existentes entre mujeres y hombres y hacia la justificación de las relaciones de poder, el mantenimiento de los privilegios y los comportamientos carentes de equidad en los varones.

La serie de *Mi querido Klikowsky* muestra una **mirada masculina** en la que los varones son el punto central de la misma y sus experiencias conforman la mayoría de las tramas. Pese a ello, la misma aborda lo que se podría denominar "la crisis identitaria masculina", puesto que la serie trata de transmitir una cierta incomodidad masculina y las dificultades de moverse ante el reto de recolocar posiciones de poder entre los géneros.
La batalla de los sexos es el hilo temático y el contexto de la serie. Dicha batalla la acometen los varones frente a las mujeres por el intento de éstas, según ellos, de "darle la vuelta a la tortilla". Se crea una ficción en la que se refuerza la idea de una diferencia esencial por géneros y además, esta confrontación se construye desde una supuesta simetría de posiciones, lo que no tiene el efecto de encubrir las desigualdades.
Las posiciones de hombres y mujeres en la jerarquía de género no es la misma y, además, en las tramas, las protagonistas femeninas, lejos de tener los mismos recursos y agencia que los varones, únicamente poseen un papel reactivo ante los ataques incansables, pero elaborados en clave cómica de éstos.
Los varones, por tanto, son presentados bajo una fraternidad, en la que la complicidad y la colaboración mutua es constante, frente a las relaciones de amistad más débiles entre las mujeres.

Mi querido Klikowsky es una serie que **presenta elementos claramente realistas**, no sólo en el sentido de que trabaja temas de actualidad como pueden ser la división sexual del trabajo, (antigua y nueva a través de las parejas principales Maritxu y Txomin y Arrate y Saúl), la corresponsabilidad, la crisis o el mundo empresarial, sino que, además, **recoge varias rupturas de género femeninas** laborales (tener un puesto de directora o deseo de promoción laboralmente en Arrate) o identitarios (no idealización de la maternidad por ejemplo). Pese a ello y frente a la posible visibilidad de una experiencia positiva para dichas mujeres rupturistas, lo que la serie recoge es una cierta incomodidad masculina y las dificultades de los hombres

ante el poder de las mujeres o ante el reto de recolocar posiciones de dominio entre los géneros. Los personajes masculinos también presentan alguna fisura en relación con el modelo tradicional, fundamentalmente ambivalencia, contradicción o desorientación, pero estas fisuras no suelen llevarles a adquirir nuevos roles más igualitarios; más bien, se resuelven en autoindulgencia y condescendencia consigo mismos y con el resto de varones. Principalmente a través de su presentación satírica como personajes zafios, brutos y con pocos recursos pero que finalmente alcanzan sus objetivos y cuyos comportamientos en general, y los sexistas en particular, a través del humor, quedan no sólo naturalizados sino también banalizados.

En *Mi querido Klikowsky,* **los personajes masculinos tiene más espacio y relevancia**; sus experiencias son las que se recogen y son ellos los que tienen agencia dentro de la serie, sobre todo para salirse con la suya sin tener que lidiar un enfrentamiento directo con las mujeres. Para lo que utilizan cualquier estrategia, fundamentalmente la del engaño, la mentira y la traición, "la trola". Las mujeres, en esta batalla de los sexos, tienen un papel no sólo secundario sino también reactivo al dolor, el enfado o ante las expectativas incumplidas dentro de sus relaciones de pareja (corresponsabilidad..), siendo la sensación mayoritaria la de impotencia. Un ejemplo de ello sería la pareja conformada por Arrate y Saúl, una pareja de corte más moderno, más igualitaria, pero con un alto grado de conflictividad, presentado el mismo bajo el prisma de que las demandas de corresponsabilidad fundamentalmente que manifiesta ella son desmedidas y excesivas, pese a que las mismas versan sobre el respeto de los acuerdos y decisiones previamente consensuados con su pareja. El aprendizaje que se desprende de este desenlace (separación) es que si sigues tus criterios y eres exigente en tu relación de pareja y por lo tanto no te subordinas, te quedas sola.

Las emociones de mujeres y varones poseen una doble direccionalidad, algunas de ellas se comparten, pero los motivos que provocan dichas emociones son divergentes en unos y en otras. El enojo, por ejemplo, se asocia a en los hombres al trabajo, a la política y en ellas, a las relaciones de pareja; el miedo, a su vez, aparece en relación con una sexualidad que "no pueden controlar" y, en ellas, con el miedo a la soledad. Otras emociones son divergentes en mujeres y hombres, como por ejemplo la culpa, más presente en ellas, o la rivalidad y la competencia, en ellos. Dentro de las emociones, también consideramos destacable, por un lado, que la ternura o las muestras de afecto prácticamente son inexistentes en la serie, por otro, que la tristeza de uno de los personajes masculinos (Saúl), que supone una ruptura de género, se banalizará y convertirá en objeto de burla en sus compañeros varones y en empatía por parte de las mujeres.

Pese a que el hilo conductor de la serie son las parejas, **los matrimonios presentados como deseables, con valor** y que **otorgan un estatus superior a otras formas de unión relacional** a dos, la serie visibiliza lo que pasa entre las parejas después del y *vivieron felices*…, después de que la fase de enamoramiento ha pasado, el deseo sexual baja y el lado oscuro del amor aparece, captando una realidad que se muestra con mucha menos frecuencia. Las relaciones de pareja están marcadas por una soterrada hostilidad, con una falta de comunicación dentro de las mismas. **Las mujeres desean que los hombres cambien y éstos buscan compañeras que no les cuestionen sus privilegios y les "dejen en paz"**. Circunstancia esta última que los varones acaban, por desgaste, consiguiendo.
El tipo de amor en parejas consolidadas y en edades adultas que presenta la serie, se dirime en lo cotidiano y en las relaciones de convivencia y en este sentido se despoja un tanto de la idea romántica del amor y de una cierta idealización de la misma. Pese a ello y pese a que los personajes femeninos presentan mayores dosis de malestar en las relaciones con los hombres y accionan reactivamente desde dicho malestar, el amor sigue siendo tan relevante para ellas, que terminan reacomodándose y resituándose. En este sentido, **aunque problematiza el vínculo amoroso, se pueden apreciar algunos mitos amorosos**, principalmente tres: para que

una mujer sea feliz necesita una pareja, el amor de pareja es no sólo suficiente sino necesariamente excluyente; los celos son indispensables en el amor y sin problemas sin conflictos el amor en una pareja no puede darse.

La construcción del deseo está retradicionalizada en esta serie puesto que existe una especialización sexual de género, en la que, por un lado, la construcción sexual es falocéntrica, genital y coital y basada en la consecución de placer masculino; y por otro, las mujeres están más vinculadas a la necesidad del contacto físico y a la afectividad "compañía social" y los varones a la "compañía sexual" que se presenta como irrefrenable. Dando lugar a una doble moral sexual frente a la agencia de las mujeres, que cruzando una línea no establecida por ellas y no fácilmente discernible, se convierte en "desmedida" y por tanto "anómala".

Hay una mirada autoindulgente hacia los comportamientos de los hombres, que frecuentemente no tendrán consecuencias para ellos. En ocasiones, con formas de micromachismos que revelan la colocación de los varones en posiciones de poder. Ellos, a posteriori, se pueden dar cuenta de lo que han hecho y reconocer que ha sido grave, pero no aceptarán los límites o las consecuencias que les desfavorezcan y que provengan de las mujeres que, cansadas de batallar, finalmente ceden ante las acciones, actitudes e incluso la inmovilidad posicional de sus pareja.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

I. CONCLUSIONES Y CONTRASTE ENTRE LAS SERIES

Tal como hemos ido mostrando en los apartados anteriores, el análisis de las series nos ha permitido señalar elementos generizados en la caracterización de los personajes, en las pautas que regulan sus acciones y emociones y en las formas de interacción intra e inter-género, con especial relevancia de los modelos de pareja. En este último apartado destacaremos los resultados más relevantes y estableceremos una valoración de los mismos con la pretensión de concluir señalando aquellos que operan facilitando la reproducción de dicotomías y desigualdades de género y aquellos que pueden favorecer la transformación de las mismas a través de los textos audiovisuales.

La complejidad de las representaciones y narraciones audiovisuales, así como los diferentes niveles de análisis que hemos desarrollado, no permiten una conclusión simplificada y muestran las series analizadas como un compendio de elementos tradicionales, novedosos o rupturistas y con dosis de ambivalencia. No obstante, sí nos permiten indicar que esta mezcla se da de muy diversa manera y grado en las cuatro series analizadas, algo que especificaremos en el último epígrafe.

CONCLUSIONES Y CONTRASTE ENTRE LAS SERIES

1. CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

En general las series siguen una construcción de la apariencia de los personajes en la que parece haber una mayor **exigencia estética** hacia las mujeres y una mayor apertura en los rasgos corporales de los varones. No obstante, hay muchas diferencias entre las series. Por un lado, podemos destacar *Los Misterios De Laura*, serie en la que la protagonista representa una fisonomía de mujer "normal", lejos de los prototipos de belleza establecidos por la publicidad. Esto opera como un elemento de ruptura de la relevancia que la belleza tiene en las configuraciones idealizadas de la feminidad. En *Mi Querido Klikowski* la apariencia está marcada por la edad y la generación, siendo las mujeres "mayores" quienes menos responden a un prototipo idealizado pero en general los personajes femeninos jóvenes son más acordes con un cierto canon de belleza. Por su parte, en *La República*, los personajes jóvenes, tanto varones como mujeres tienen una apariencia armónica y de belleza, pero sin rasgos estandarizados o de extremada delgadez. En este aspecto, es *El Barco* la serie que más redunda en una belleza estereotipada, tanto de varones como de mujeres, más conformada a

los esquemas actuales de belleza y fortaleza para ellos, de belleza, delgadez y exuberancia o sexualización para ellas.

En relación con la **especialización de funciones y espacios generizados**, se constata que la presencia de mujeres con una profesión relevante en la trama es importante en tres de las cuatro series. Esto rompe en cierto modo con una división sexual del trabajo tradicional e incorpora a las mujeres como activas y desarrollando funciones diversas. Destacamos que tanto en *Los Misterios De Laura* como en *La República* el trabajo remunerado de las mujeres es importante e incluso crucial en la trama. En estas series no aparece una segregación horizontal o vertical en términos de funciones productivas y reproductivas y se muestran espacios sociales y públicos en los que aparecen mujeres y espacios domésticos en los que aparecen hombres realizando también tareas de cuidado, aunque sea de manera esporádica. En *La República,* la división del trabajo aparece más en términos de clase social.

En *Mi Querido Klikowski*, también resaltamos el empleo, reconocido y con estatus, de una de sus protagonistas, aunque la otra aparezca muy estereotipada en sus labores de oficina. También algún varón se implica en las tareas de cuidado, aunque esto sea un elemento de tensión, problematización e ironía y se sitúe en el centro de "la guerra de los sexos" que parece ser un eje de la serie.

Por último, en *El Barco* parece actualizarse una división del trabajo en el espacio limitado del barco. Espacios y funciones aparecen marcadas por el género, siendo muy relevante que las dos mujeres con una tarea concreta sean la cocinera y cuidadora emocional y una científica que, no obstante, aparece realizando labores de cuidado como médica o enfermera.

Las **relaciones inter e intra-géneros** son también muy diversas en las cuatro series. En primer lugar, y respecto a las **relaciones entre géneros**, parece especialmente destacable el esquema de contraposición varones vs. mujeres en *Mi Querido Klikowski*. Esta serie rearticula y refuerza la idea de una contraposición permanente y simétrica que crea espacios de experiencia muy diferentes para unos y otras y que, además, traduce procesos de desigualdad sociales en una confrontación entre géneros naturalizada. Aunque la serie muestra elementos de ruptura en el reparto del trabajo, se recrea en la complicidad masculina que responde a las trasformaciones y demandas de las mujeres casi exclusivamente en términos de conflictos, eso sí, tratados en clave de humor.

En las otras tres series sí aparecen vínculos entre varones y mujeres en términos de cuidado mutuo y de cooperación para la resolución de problemas y que no pasan necesariamente por un vínculo erótico-afectivo. Menos en *El Barco*, y mucho más en *Los Misterios De Laura* y *La República*.

En cuanto a las **relaciones intra género**, podemos destacar que la relación entre varones se establece en términos de complicidad, tal como hemos dicho, en *Mi Querido Klikowski*, y en términos de cooperación y competitividad en *El Barco*, siguiendo el esquema de los héroes ayudados por otros personajes y confrontados a los anti-héroes. Estas dos series reproducen un esquema habitual de protagonismo y de relación masculina. En *La República*, este esquema se ve complejizado y no resulta lo central de la serie.

La relación entre mujeres, por último, es especialmente relevante en tanto resulta poco habitual en los relatos audiovisuales convencionales. En este sentido, todas las series muestran relaciones entre mujeres pero éstas varían en la calidad del vínculo y en su función dentro del relato: en *Los Misterios De Laura* los conflictos de ésta con su madre tienen también algo de cooperación pero fundamentalmente las relaciones de Laura con otras

mujeres son conflictivas. Tanto en *El Barco* como en *Mi Querido Klikowski* aparecen vínculos de cooperación y de amistad entre mujeres, aunque en las relaciones están muy mediadas por la relevancia de los varones en sus vidas. Por último, en *La República*, aparecen relaciones de amistad y cooperación entre mujeres, aunque uno de los hilos fundamentales del relato sea la rivalidad entre dos mujeres por el amor de un hombre.

Podríamos abordar la **configuración subjetiva** de los personajes mirando el grado de homogeneidad de mujeres y de hombres. La diversidad intra-género es siempre un indicador de una menor estereotipia y permite otorgar mayor densidad a los personajes. En este sentido, tanto *Los Misterios De Laura* como *La República* muestran mujeres que resisten la homogeneización y plantean patrones acentuados de individualidad.

Aquí es relevante utilizar como elemento analítico el esquema de género que ha marcado la socialización y la construcción identitaria de varones y mujeres: *ser para sí* y *ser para otros*. El *ser para sí*, implica la construcción de autonomía y de proyectos personales no subordinados a los proyectos de otra(s) persona(s). Hemos observado que tanto en *Los Misterios De Laura*, como en *La República* y en *Mi Querido Klikowski*, aparecen personajes femeninos con una dimensión de individualidad y autonomía que implican proyectos, iniciativas y deseos singulares. En *Los Misterios De Laura*, esto implica cierta tensión en relación con sus vínculos familiares, pero de baja intensidad para la protagonista. En *Mi Querido Klikowski*, esto implica, por el contrario, niveles altos de tensión y de confrontación tratados en clave de humor. En *La República*, sin embargo, los proyectos individualizados y vinculados por ejemplo al trabajo de las mujeres no generan ni tensión ni necesidad de negociación y son tratados con mayor naturalidad, además de armonizarse con la preocupación por otras personas. Por último, en *El Barco*, la posición secundaria de las mujeres parece diluir este ser para sí y están más centradas en sus relaciones y vínculos con los varones.

Es importante señalar que también aparecen varones con una caracterización más vincular y relacional, que se preocupan de otras personas y muestran rasgos de empatía, pero resulta destacable que su caracterización también muestra algún otro rasgo que parece coadyuvar en lo anterior: el padre cuidadoso y tierno de *La República* es viudo, así como el varón más preocupado por los otros en *El Barco* es cura y en *Mi Querido Klikowski,* el único personaje masculino tierno y empático, ha sido asimismo sacerdote.

Las cualidades subjetivas de los personajes se establecen en el curso de la historia y en relación con sus emociones y acciones. En términos generales, podemos considerar que, excepto en *El Barco*, las mujeres de las otras tres series aparecen explícitamente representadas como mujeres inteligentes, aunque en *Mi Querido Klikowski* se contraponga una mujer así caracterizada con otra que resulta todo lo contrario. Por tanto, en general, aparecen mujeres inteligentes y capaces de actuar de manera adecuada, tal como veremos a continuación. No obstante, en *El Barco* se reproduce más el esquema de la chica cuidadora, amante activa y vulnerable, que necesita de la ayuda o presencia de un varón.

Por último, en las series analizadas se muestran modelos de familia diferentes y esta diferencia entre unas series y otras da cuenta de las transformaciones actuales de la institución familiar. De la familia idealizada y hegemónica que aparece representada en *El Barco*, de orientación heterosexual y vinculada con la reproducción, pasamos a la familia tradicional y a la familia en tensión a causa de las demandas femeninas en *Mi Querido Klikowski*, al divorcio no dramático de *Los Misterios De Laura* y, en último lugar, a las familias tradicionales, de la época, claramente marcadas por la diferencia de clase social, de *La República*. La familia como institución solo aparece idealizada en *El Barco*; en las otras se muestran más las dificultades y

contradicciones del proyecto familiar. No obstante, excepto en *La República*, la familia aparece naturalizando la heterosexualidad y la reproducción.

Esta diversidad se da, por tanto, también en relación con la función materna y paterna. Es destacable la ruptura que presenta *Mi Querido Klikowski* con una mujer que no subordina su proyecto profesional al maternal, la madre trabajadora no traumatizada por el divorcio que representa *Laura* en *Los Misterios de Laura* y la madre que se ha alejado de su hijo pero sin que la situación genere culpa o reproche en el personaje de Encarna de *La República*. Asimismo, es interesante constatar varones que ejercen como padres no distantes, aunque en *El Barco* sí aparezca esta fórmula, además de la del padre "por sorpresa". En las otras tres, por diferentes motivos y de diferente manera, aparecen padres vinculados con sus hijos e hijas, sobre todo en *La República*, cuidando de ellos, aunque esta preocupación tenga mucho que ver con el hecho de ser viudo.

2. NARRACIÓN AUDIOVISUAL

Las **tramas**, siendo series de muy diverso género y factura, muestran asimismo cierta variación. Las tramas vinculadas con el amor y las relaciones afectivas y familiares atraviesan las cuatro series; de hecho, constituyen el eje principal en *Mi Querido Klikowski*, se alternan con los casos detectivescos en *Los Misterios De Laura*, con los desafíos de la ciencia ficción del *El Barco* y con los acontecimientos históricos y fundamentalmente políticos en *La República*.

Tanto en *Mi Querido Klikowski* como en *Los Misterios De Laura*, estas tramas relacionales amorosas tienen más bien el efecto de des-idealizar y abordar los vínculos desde su lado conflictivo, sobre todo en *Mi Querido Klikowski*. En *La República* y en *El Barco*, implican más historias de amor, fundamentalmente en *La República*, en la que el amor imposible se convierte en un eje de la historia, muy romántica.

El **protagonismo** en esas tramas, tal como hemos señalado en relación con el punto de vista, parece mostrar un claro protagonismo masculino en *Mi Querido Klikowski* y *El Barco*, y, por otro, tender a un protagonismo femenino en *La República* y más claro en *Los Misterios De Laura*. El protagonismo marca a su vez la densidad de los personajes y la centralidad de éstos. Por ello, los personajes femeninos de *El Barco* aparecen más estereotipados y los de *Mi Querido Klikowski* como secundarios, respondiendo a lo que sus contrapartes masculinas realizan más que actuando por iniciativa propia.

Esta estereotipia y carácter secundario se muestra en *El Barco* porque los personajes femeninos parecen ser mucho más simples y superficiales que los masculinos y, sobre todo, manifiestan mucha menor agencia, mayor pasividad y aparecen como expectantes, excepto en el ámbito erótico-sexual. Son los varones los que manejan el saber, el poder y del deber en el desarrollo de la historia. En *Mi Querido Klikowski*, los personajes femeninos parecen actuar movidos por la decepción, el dolor o el enfado ante las expectativas que proyectan en sus parejas y que no se cumplen o desde la ruptura de acuerdos por parte de estos. Es decir, reaccionan ante las acciones de ellos. Estos, por el contrario, actúan fundamentalmente para salirse con la suya y evitar la confrontación directa con las mujeres y esto es lo que da movilidad a las historias.

El mayor protagonismo y agencia femenina se muestra tanto en *La República* como en *Los Misterios De Laura*, puesto que las mujeres actúan y toman iniciativas al margen o en armonía con sus vínculos relacionales: actúan en el ámbito político, profesional, en el mundo de los negocios, etc. Sus acciones no son tanto reacciones sino aportaciones creativas o

contribuciones al avance de la historia. Son personajes densos, que evolucionan. Muestran autoridad, y se les reconoce y valora, aunque tiendan en una de las historias de amor de *La República* a estereotiparse en términos de manipulación frente a sacrificio.

Esto, a su vez, se relaciona claramente con los **desenlaces**, o consecuencias del accionar de los personajes. *Laura* resuelve misterios de una manera peculiar y personal, y sale airosa de los múltiples cuestionamientos que recibe desde ámbitos distintos. Las mujeres de *La República* consiguen muchas de las cosas por las que pelean y sólo es castigada aquella cuyo fin prioritario y obsesivo era conseguir casarse utilizando ardides poco éticos. Estas dos series, en este sentido, tratan bien a los personajes femeninos.

En las otras dos, esta cuestión es un poco distinta. Por un lado, en *Mi Querido Klikowski*, además de que las experiencias y acción centrales sean las masculinas, los varones salen mejor parados a pesar de que hayan obrado con engaños y subterfugios. Muestran una mayor capacidad para influir en el contexto y la mirada irónica que los caricaturiza no implica una resolución que les reste valor. Por el contrario, los personajes femeninos aparecen más desdibujados y son mirados con menor simpatía, aunque tengan razones de su lado.

En *El Barco*, también las mujeres salen peor paradas, puesto que no logran sus objetivos, tienen menos recursos o no aciertan a utilizarlos.

3. EMOCIONES Y VÍNCULOS AFECTIVOS Y AMOROSOS

Las **emociones** que aparecen en las series muestran cierta tendencia generizada, aunque aparecen rupturas muy importantes en relación con las atribuciones de afecto en relación con el género.

Se constata una presencia bastante clara de emociones negativas, aunque tanto en *Mi Querido Klikowski* como en *Los Misterios De Laura* se trate en clave de humor: enfado, celos, dolor, tristeza, culpa, tiñen las relaciones afectivas y laborales. En *Mi Querido Klikowski*, las causas de sentimientos negativos en los varones tienen naturaleza diversas, mientras que en las mujeres están más relacionadas con sus situaciones en la pareja. En *Los Misterios de Laura*, las emociones no aparecen especializadas por género, y es muy sorprendente que los varones parezcan más sensibles que las mujeres.

Tanto en *La República* como en *El Barco*, sí hay una tendencia generizada a mostrar la tristeza en las mujeres y la rabia y la ira en los varones, algo acorde a la normativa del sistema de género que reprime especialmente la expresión de la ira en la feminidad.

En estas dos series, *La República* y *El Barco*, en tanto son historias que afrontan desafíos o acontecimientos trascendentes para el contexto, el **miedo** es una emoción que aparece claramente y que se resuelve de manera radicalmente distinta. En *El Barco*, el miedo es fundamentalmente femenino y sobre todo son las consecuencias del miedo las que diferencian a varones y mujeres: a ellos el miedo les lleva a actuar, a ellas las paraliza o les provoca crisis de descontrol emocional. Además, en esta serie hay una legitimación destacable de las estrategias agresivas y violentas, muy masculinizadas, para la resolución de conflictos y problemas.

Por el contrario, en *La República*, tanto varones como mujeres sienten miedo, preocupación, inquietud, pero tanto unos como otras reaccionan con valentía, valentía muy destacada en las mujeres, que incluso reaccionan con mayor serenidad y calma.

Las series muestran una cierta tendencia a situar una mayor expresividad emocional en las mujeres, aunque *Los Misterios De Laura* muestre varones sensibles que lloran en privado, y *La República* muestre varones con menor auto-control emocional que otros personajes femeninos. Ambas cuestiones suponen rupturas importantes de la normativa de género.

Es destacable la menor relevancia de los afectos positivos, aunque dos de las series sean series con un cierto grado de humor.

Todas las series establecen el **vínculo emocional heterosexual** como el tipo de relación afectivo-sexual normal y normalizada. No obstante, en relación con este elemento podemos distinguir en términos negativos *El Barco* y *Mi Querido Klikowski* y considerarlas heteronormativas por cuanto aparecen elementos despectivos en la referencia a la homosexualidad.

En la República, por el contrario, es especialmente relevante en *La República* el desarrollo de una historia de amor y deseo entre dos mujeres, que es tratada con total naturalidad.

En dos de las cuatro series analizadas el **amor** tiende a ser espacio más femenino que masculino (*La República*, *El Barco*) aunque con matices. Tal como hemos dicho, *La República* entrelaza acontecimientos políticos e históricos con una historia sentimental de amor imposible, pero, no obstante, la mayoría de las mujeres no hacen pivotar su vida en el amor. En *El Barco*, es prácticamente el único espacio de reconocimiento y valor que tienen los personajes femeninos. Aunque para los varones también es importante, no es exclusivo.

Esta serie, *El Barco*, muestra una idea de que las relaciones de **pareja** están por encima de cualquier otra **relación**, sobre todo para las mujeres, y esta importancia adquiere un cierto sentido de contrato: ellas no están solas y ellos obtienen cuidado. La importancia de la pareja es algo que parece concluirse también, paradójicamente, de *Mi Querido Klikowski*, puesto que la enorme cantidad de conflictos y amarguras de las relaciones son interpretadas en clave de humor y no cuestionan de manera decisiva los vínculos. De hecho, uno de los miedos femeninos en la serie es quedarse sola. No se idealiza la pareja, pero sí parece naturalizarse.

En este sentido, quizá sea *Los Misterios De Laura* la serie que introduce una mayor ruptura, puesto que el amor o la pareja no aparece como lo fundamental y decisivo para la vida de una mujer y es más problemática su ausencia para el personaje masculino.

También podemos destacar a este respecto que en *La República* aparecen vínculos diversos en función de la clase social y de la ideología política, y se contraponen personajes femeninos para los que la pareja es una obsesión y personajes femeninos que asumen estar solas y esta situación no es connotada como una fatalidad.

Asimismo, en esta serie, el amor aparece acompañado de ternura, compañerismo, mientras que en *Mi Querido Klikowski* la pareja aparece totalmente desprovista de gestos de cuidado o ternura.

Los vínculos amorosos en las series se remiten en su configuración a diferentes **mitos** aludidos en el apartado teórico sobre la experiencia del amor. Excepto *Los Misterios De Laura*, serie en la que el amor es secundario a las tramas detectivescas de cada capítulo, los esquemas de emparejamiento y las experiencias amorosas mostradas y relatadas se conectan con algunos de estos mitos.

Es constatable el mito de que sin problemas u obstáculos no hay amor, aunque esto adquiera una dimensión muy diferente en las tres series. Asimismo, emerge de manera clara el mito de que la felicidad requiere de una pareja. Esta pareja parece conformarse de manera espontánea y pasional y no requiere de esfuerzo alguno en un principio. Por último, de maneras diversas, hay una clara alusión, sobre todo en *El Barco* y en *La República*, a que el amor verdadero es para siempre.

En relación con la configuración de la **sexualidad y el deseo**, se marcan tendencias un tanto diferentes en las series.

En *Los Misterios De Laura*, las mujeres son activas pero buscan más la afectividad y se debaten entre ser objeto-sujeto de deseo, mientras ellos son más claramente sujetos de deseo.

En *Mi Querido Klikowski*, aparece una referencia a la sexualidad bastante desprovista de elementos de ternura. Se tiende a naturalizar la sexualidad en los varones en términos de urgencia y no control y, aunque las mujeres aparecen como sujetos activos de deseo, esto se connota negativamente en algunas ocasiones y, frente a la naturalización del deseo masculino, se construye como cierta anomalía connotada negativamente. Hay una mirada masculina que sitúa a las mujeres en términos de disponibilidad sexual y que sobrevalora la sexualidad entendida en términos falocéntricos.

En *El Barco*, de igual manera, se redunda en el imaginario de una sexualidad masculina irrefrenable, búsqueda de disponibilidad femenina, potencia sexual. Las mujeres, aunque como sujetos activos de deseo, aparecen más como instigadoras del juego sexual y siempre con el riesgo de cruzar esa delgada línea roja en la que su deseo o su insinuación se considere excesiva.

Por último, *La República* no muestra ni hace especial referencia a la sexualidad en términos convencionales como los anteriores, sino que muestra más ingredientes de ternura y contacto, sin que aparezcan pasiones descontroladas o urgentes. En este sentido, es especialmente importante la construcción del vínculo erótico-afectivo entre dos mujeres, que muestra un deseo que evoluciona, que va incrementándose, de carácter sexual y enriquecido con los gestos de ternura y cuidado.

Tal como hemos ido mostrando en los apartados anteriores, el análisis de las series nos ha permitido señalar elementos generizados en la caracterización de los personajes, en las pautas que regulan sus acciones y emociones y en las formas de interacción intra e inter-género, con especial relevancia de los modelos de pareja. En este último apartado destacaremos los resultados más relevantes y estableceremos una valoración de los mismos con la pretensión de concluir señalando aquellos que operan facilitando la reproducción de dicotomías y desigualdades de género y aquellos que pueden favorecer la transformación de las mismas a través de los textos audiovisuales.

La complejidad de las representaciones y narraciones audiovisuales, así como los diferentes niveles de análisis que hemos desarrollado, no permiten una conclusión simplificada y muestran las series analizadas como un compendio de elementos tradicionales, novedosos o rupturistas y con dosis de ambivalencia. No obstante, sí nos permiten indicar que esta mezcla se da de muy diversa manera y grado en las cuatro series analizadas, algo que especificaremos en el último epígrafe.

II. RETRADICIONALIZACIÓN Y RUPTURAS

SÍNTESIS: RETRADICIONALIZACIÓN Y RUPTURA

Las cuatro series analizadas muestran una representación equilibrada en función del sexo, pues en general aparecen un número similar de personajes masculinos y femeninos. Se aprecia, por tanto, una clara compensación de la visibilidad de mujeres y hombres. No obstante, esta compensación y equilibrio no se resuelve en las cuatro series de la misma manera. De una manera muy sintética, podríamos concluir con las siguientes consideraciones.

Este equilibrio en la presencia cuantitativa de varones y mujeres, coexiste en dos casos con la elaboración de un **punto de vista masculino** que sitúa en una posición secundaria a las mujeres y que se centra claramente en las experiencias masculinas. Tanto en *El Barco* como en *Mi querido Klikowsky*, la mirada dominante en la serie es la de sus protagonistas varones y se privilegian espacios de experiencia y acción de los mismos. En *El Barco*, hay una clara centralidad de éstos que se traduce en acciones diversas y eficaces. En la segunda serie mencionada, con una cierta mirada irónica y distanciada, aparecen las incomodidades y la tensión de los varones en su relación con las mujeres en un contexto de transformación generacional, pero se resuelven en una revaloración y centralidad de lo masculino, tal como hemos detallado.

En las otras dos series, parece destacarse un **punto de vista femenino**. En *la República*, este punto de vista no relega a posiciones secundarias a los varones, sino que compone una mirada que, aunque preferentemente parezca destacar experiencias femeninas y algunas mujeres, no subordina las tramas de acción ni los cursos de emoción y acción de los protagonistas masculinos. En *Los Misterios De Laura*, es destacable que el punto de vista nos aproxima a la protagonista, una mirada irónica y no idealizadora de la misma, pero que se sostiene en el reconocimiento y valoración de una mujer "atípica", inspectora, inteligente y de maneras sutiles, divorciada y fuera de los cánones de belleza imperantes.

No es extraño que el punto de vista más vinculado a las experiencias femeninas se relacione con una menor estereotipia en términos de género y con una mayor construcción de agencia y valoración simbólica de las mujeres o de algunas de las mujeres que aparecen en el relato. En términos muy generales, consideramos que en las dos primeras series, *El barco y Mi querido Klikowsky*, aparecen **estrategias de retradicionalización y de ambivalencia** en relación con el sistema de género. Ambas sitúan la centralidad de lo masculino, la primera idealizando y reforzando elementos tradicionales de heroísmo, protagonismo y valor simbólico (*El Barco*) y la segunda estableciendo una mirada irónica, aparentemente crítica con la masculinidad actual, en crisis debido a la transformación y avance de las mujeres, pero que se resuelve en la valoración y la indulgencia –y en tanto el punto de vista es masculino podríamos considerarla como auto-indulgencia– en relación con los elementos resaltados en negativo.

Por otro lado, aunque reproduzcan también elementos tradicionales del sistema de género, tanto *Los Misterios De Laura* como *La República* introducen **rupturas muy relevantes** que tienen que ver, fundamentalmente, con el protagonismo más equilibrado entre géneros o

incluso con un claro protagonismo femenino, lo que implica una valoración simbólica evidente; con la agencia de las mujeres que opera dando lugar a consecuencias positivas y con una experiencia emocional no especializada por género, en la que la fuerza y la vulnerabilidad aparecen tanto en personajes femeninos y masculinos. Por último, a pesar de seguir insistiendo en la importancia del amor, muestran mujeres cuyas vidas trascienden la experiencia sentimental y albergan proyectos de carácter profesional o político no subordinados a la consecución y al vínculo de pareja. En este sentido, podemos destacar sus **estrategias de ruptura** aunque tengan dosis de ambivalencia.

III. REFLEXIONES Y RECOMENDACIONES

REFLEXIONES Y RECOMENDACIONES

El sistema de género ha sido caracterizado en este trabajo como un sistema normativo que regula subjetividades, interacciones y marcos institucionales. En este sentido, puede ser analizado como un dispositivo de poder y su influencia moldeadora de la realidad social y psíquica se da fundamentalmente en dos niveles: por un lado, el de la **construcción de masculinidad y feminidad como entidades dicotómicas** y, pretendidamente, complementarias, lo que implica a su vez una norma o ideal social de heterosexualidad; y, por otro lado y de manera simultánea, la **jerarquización de lo masculino y de lo femenino**, lo que desde una aproximación crítica podemos denominar como construcción de subordinación femenina. Este sentido normativo es generalmente naturalizado e invisibilizado con las representaciones que construyen "normalidad", puesto que las pautas reguladoras aparecen no tanto como obligaciones o prohibiciones, sino como descripciones, generalmente no problematizadas.

La consideración del papel socializador de la **ficción televisiva implica que ésta aporta modelos de identidad y de relaciones así como esquemas de acción y de emoción** que otorgan significados concretos a los géneros, a sus relaciones. Estos significados y pautas tendrán una influencia decisiva –aunque no determinante, dado el margen interpretativo en su recepción– para construir sentido de la experiencia social y subjetiva, así como en la reproducción de prácticas de género.

A partir del análisis desarrollado en este trabajo, consideramos que es necesario establecer una mirada crítica y con perspectiva de género para reflexionar acerca de los contenidos televisivos de ficción. Partiendo de su papel socializador, sería conveniente indagar críticamente qué se ofrece a la audiencia y qué efectos moldeadores de la experiencia tiene la ficción televisiva. Retomando los dos niveles de operatividad que hemos atribuido al sistema de género, esta interrogación podría centrarse en estos dos niveles y ámbitos de reflexión entrelazados y que separamos tan solo con ánimo analítico:

- Por un lado, si aparecen características dicotomizan, estereotipan y esencializan los rasgos identitarios y las pautas de acción y emoción de mujeres y de hombres. Y en este caso, cuáles son.
- Por otro, si aparecen mecanismos de jerarquización de la masculinidad y de la feminidad. Esto implica dirigir la atención a la configuración de las narraciones

> audiovisuales y analizar si jerarquizan de manera simbólica y práctica la masculinidad y la feminidad: valorándolas de manera desigual y generando modelos en los que determinados rasgos sustentan posibilidades e imposibilidades de acción y de protagonismo.

Por tanto, partiendo del vínculo entre ficción y estructura social y constatando que la ficción generalizada tiende a reproducir estructuras de género de desigualdad, **cualquier esfuerzo sustentado en la promoción de la igualdad entre mujeres y hombres** debería ser sensible a esta operatividad normativa del sistema de género a través de la ficción televisiva. Sea a nivel de políticas públicas e institucionales o sea para la promoción de una cultura audiovisual crítica, por ejemplo en el ámbito educativo formal o en el informal como puede ser el contexto familiar, es necesario atender a determinados elementos de las series que son claves en la reproducción de desigualdad o, por el contrario, en el fomento de relaciones igualitarias y modelos de ser, hacer y sentir que amplíen las posibilidades de desarrollo personal.

Dado el incremento de la presencia audiovisual y la intensificación de su papel socializador, es pertinente contemplar la ficción televisiva como un potente elemento de modelización y de referencia para el desarrollo de subjetividades e interacciones de género. Los cambios sociales hacia la igualdad se podrán reforzar o, por el contrario, contrarrestar e incluso minimizar en función de cómo sea y se construya esta ficción. Como señala Arranz (2010), "el sector cinematográfico es un área estratégica para la igualdad de género", consideración que podemos hacer extensiva a las series televisivas, puesto que son éstas un producto con mayor presencia y acceso en la vida cotidiana.

Consideramos que esto es especialmente relevante si pensamos en grupos de población más sensibles al papel socializador de lo audiovisual, como la infancia o la adolescencia. A este respecto, resulta muy destacable que entre las series analizadas y seleccionadas como las más vistas en función de franjas de edad, sea la serie "juvenil" la que más elementos de retradicionalización y de reproducción de desigualdades de género muestra, mientras que la más vista por el grupo de mayor edad sea una serie con un carácter más igualitario en términos de género, con una configuración mucho más flexible en la ingeniería emocional inter-géneros y bastantes elementos de ruptura de lo tradicional. Como sugerencia para futuras investigaciones, sería interesante analizar si se confirma esta tendencia, constatada pero limitada en su generalización en este trabajo; es decir, estudiar si las series dirigidas a las audiencias más jóvenes están mostrando una mayor intensidad en la retradicionalización y rearticulación del sistema de género. Aunque nuestros resultados no pretenden ser representativos, no deja de ser preocupante que aquellas narraciones audiovisuales con éxito entre el público más joven actualicen un sistema de género que otorga protagonismo y agencia a los varones, reservando a las mujeres la iniciativa en el ámbito afectivo-sexual, e insistiendo en el carácter fundamental del amor para la vida de las mujeres.

Por último, como resultado del proceso teórico y analítico de este trabajo, se han confeccionado dos cuadros en los que se concretan una serie de elementos que podrían operar en la reproducción o, por el contrario, en la superación de la desigualdad de género. Se han especificado estos elementos que, como decíamos más arriba, tendrían el efecto de dicotomizar lo masculino y lo femenino o, por el contrario, diversificar y superar estereotipos, así como los que colaboran más claramente en la construcción de posiciones de poder desiguales o, por el contrario más equilibradas, entre mujeres y hombres. No obstante, sólo pretenden ser **elementos que guíen la reflexión, que den lugar a aplicaciones flexibles y adaptadas a la complejidad de la ficción audiovisual**.

Tabla 1: Elementos que favorecen reproducción de dicotomía y desigualdad de género en la representación y narración audiovisual.

Elementos vinculados con la reproducción dicotómica y jerarquizada del sistema de género
En relación con la caracterización y la representación de los personajes: • Canon de belleza relevante, delgadez y sexualización en los personajes femeninos valorados. • Distribución generizada de espacios y de funciones, vinculada a la división sexual del trabajo: espacios públicos vs domésticos; funciones productivas o profesionales vs. reproductivas o de cuidado. • Recreación de la "guerra de los sexos": falsa contraposición simétrica entre géneros. • Relaciones de rivalidad entre mujeres o ausencia de relación entre ellas. • Relaciones de cooperación exclusivamente entre varones. • Homogeneización y estereotipia en las identidades de varones y de mujeres. • Presencia de mujeres como "*seres para otros*" y varones como "*seres para sí*"; ausencia de proyectos individuales en las mujeres o claramente subordinados a los proyectos masculinos y al ámbito de las relaciones. • Cualidades de seguridad y capacidad masculinas frente a inseguridad y vulnerabilidad femenina. • Modelo naturalizado de familia fusional, de carácter heterosexual, dirigida a la reproducción e idealizada. • Maternidad como destino o deseo fundamental de las mujeres. • Paternidad distante y con pocos rasgos de afecto y cuidado. Paternidad como provisión.
En relación con la dimensión narrativa: • Tramas exclusivamente sentimentales para los personajes femeninos. • Protagonismo, agencia e iniciativa de los personajes masculinos. • Personajes femeninos pasivos, inactivos, expectantes o reactivos en función de las acciones masculinas. • Desenlaces que impliquen logros para los varones y no para las mujeres a pesar de su acción o intento. • Desenlaces que "castiguen" transgresiones de la normativa de género
En relación con la representación y regulación de las emociones: • Especialización emocional de género: muestras de tristeza y miedo en las mujeres; muestras de ira y rabia en los varones. • Emocionabilidad exagerada o descontrol emocional en mujeres (reacciones histéricas). • Control y no vulnerabilidad emocional como rasgo de masculinidad.
En relación con la representación y modelización de la pareja y del amor: • Heteronormatividad. • El amor como elemento exclusivo y fundamental en la vida de las mujeres. • Reproducción de mitos amorosos sin problematización o diversidad. • Las mujeres como objetos de satisfacción del deseo masculino, aunque esto pase por una toma de iniciativa femenina activa, como provocadoras del juego amoroso que luego el varón resuelve. • Construcción de la sexualidad masculina como imperiosa e incontrolable, claramente falocéntrica.

Tabla 2: Elementos que favorecen la transformación de las desigualdades de género en la representación y narración audiovisual.

Elementos que favorecen la transformación de la estereotipia y jerarquización de género
En relación con la caracterización y la representación de los personajes: • Diversidad en apariencia corporal de los personajes femeninos y masculinos sin especialización por personajes "buenos" y "malos". No uniformidad en términos de belleza y delgadez de los personajes femeninos. • Distribución no generizada en la atribución de espacios y funciones vinculadas a la división sexual del trabajo. • Relaciones de cooperación y amistad inter-género. • Relaciones de cooperación y amistad entre mujeres. • Diversidad en la configuración identitaria de varones y de mujeres, con especial relevancia de patrones de individualización de las mujeres. • Alguna presencia de mujeres y varones que armonicen el "ser para sí" y "ser para otros" o sin especializarlo en términos de género. • Cualidades de inteligencia y capacidad tanto en algunas mujeres como en algunos varones. • Cualidades empáticas y elementos de vulnerabilidad tanto en algunas mujeres como en algunos varones. • Diversidad de vínculos afectivo-familiares. • No idealización a-problemática de la familia. • Maternidad y paternidad como un proyecto femenino y masculino. Presencia de madres que no se dedican en exclusiva o por encima de todo a sus criaturas y presencia de padres que se ocupan afectivamente de sus criaturas.
En relación con la dimensión narrativa: • Tramas de asuntos diversos en los personajes femeninos. • Protagonismo, agencia e iniciativa de mujeres, no solo en el ámbito erótico-afectivo. • Personajes femeninos que obtienen reconocimiento y valoración, no solo en el amor. • Desenlaces que implique logros para varones y mujeres, sin reproducir el esquema del logro exclusivamente masculino. • Desenlaces que no castiguen de manera no problematizada las transgresiones a normativa de género.
En relación con la representación y regulación de las emociones: • No especialización rígida de género en la experiencia de la tristeza, de la ira y del miedo. • Vulnerabilidad emocional femenina y masculina. Cierto grado de control emocional también en mujeres.
En relación con la representación y modelización de la pareja y del amor: • No heteronormatividad. Aparición de amor y deseo no normativo. • El amor como importante pero no lo único en la vida de las mujeres. • Ruptura de mitos amorosos. • Varones y mujeres como sujeto y objeto de deseo. Visibilidad del deseo femenino. • Construcción de sexualidad masculina y femenina con elementos diversos más allá de lo falocéntrico.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Adkins, L. (2000). Objects of innovation: post-occupational reflexivity and the re-traditionalization of gender. In S. Ahmed, C. Kilby, M. Lury, M. McNeil & B. Skeegs (Eds.), *Transformations: thinking throug feminisms*. London: Routledge.
- Aguilar, P. (2010). La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido. In F. Arranz (Ed.), *Cine y género en España* (pp. 211-274). Madrid: Cátedra.
- Aguilar, Pilar (2004): *Materiales para la Coeducación nº 6, ¿Somos las mujeres de cine?. Prácticas de análisis fílmico*, Conserjería de la Presidencia, Instituto Asturiano de la Mujer.
- Alexanian, Amanda, Andras, Rachel, Montesinos, María (2009**)**: *Análisis de génerode los medios catalanes de comunicación audiovisual***,** Indera, mueveteporlaigualdad.org. Agencia Catalana de Cooperación y Desarrollo y AECID, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación.
- Alonso, María Margarita (2011): *Televisión, audiencias y estudios culturales: reconceptualización de las audiencias mediáticas***,** en Razón y palabra: www.razonypalabra.org.mx, número 75.
- Amigot, Patricia y Pujal, Margot (2006*): Una lectura de género como dispositivo de poder*, Sociología año 24, nº 70 mayo-agosto de 2009, página 115-152.
- Amigot, Patricia (2007): Una tensa oscuridad. Interrogando el abordaje psicosocial de la subjetividad. Psicología social: Vol.19 no.3 Porto Alegre Sept./Dec.
- Amigot, Patricia (2011): *Incierta feminidad, incierta masculinidad. La configuración social de las identidades de género*. Clínica y análisis grupal: Segunda Época. Vol. 1 - Nº 2 - Julio/Diciembre
- Amorós, C. (1994). Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de "lo masculino" y "lo femenino". In C. Amorós (Ed.), *Feminismo, igualdad y diferencia* (pp. 23-52). México: UNAM.
- Arranz, F. (2010). La igualdad de género en la práctica cinematográfica española. In F. Arranz (Ed.), *Cine y género en España* (pp. 17-68). Madrid: Cátedra.
- Arranz, F. (Ed.). (2010). *Cine y género en España*. Madrid: Cátedra.
- Arranz, Fátima; Aguilar, Pilar; Álvarez, Olaya; Pardo, Pilar; Rilova, Blanca y Roquero, Esperanza (2007): *La situación de las mujeres y los hombres en el audiovisual español: Estudios sociológico y legislativo*, Equipo Investigador de la UCM.
- Ball, V. (2012). The "Feminization" of British Television and the Re-Traditionalization of Gender. *Feminist Media Studies, 12*(2), 248-264.
- Bandura, A. (1987). *Pensamiento y acción: fundamentos sociales*. Barcelona: Martínez Roca.
- Bartky. Sandra Lee (2000): La pedagogía de la vergüenza. Feminismos y pedagogías de la vida cotidiana. Carmen Luke (comp). Pág. 211-224
- Bauman, Zygmunt (2005): *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Fondo de cultura económica de España S. L 2005

- Bauman, Z. (2005). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Beck, U. (1998). *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Beck, U., Beck-Gernscheim, E. *El normal caos del amor. Las nuevas formas de la relación amorosa.* Ed. Paidós.
- Belli Gioconda (2011): *La mujer habitada*. Txalaparta (11ª Edición)
- Bernárdez, A., González, S., & García, I. (Eds.). (2008). *La violencia de género en el cine español*. Madrid: Instituto Investigaciones Feministas.
- Boltanski, L. (2008). *Rendre la réalité inacceptable. A propos de la production de l'idéologie dominante*. Paris: Demopolis.
- Boltanski, L., & Chiapello, E. (1999). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Barcelona: Akal. 2002.
- Bonino, L. (2000). *Los varones hacia la paridad en lo doméstico. Discursos y prácticas masculinas*, en Sánchez-Palencia, C. e Hidalgo, JC. (ed.) Masculino plural: construcciones de la masculinidad. Lleida: Univ. de Lleida.
- Bourdieu (2000): *La dominación masculina*. Madrid: Anagrama
- Bruner, J. (1996): *Realidad mental y mundos posibles*. Barcelona, Gedisa
- Bruner, J. (1990). *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza. 1991.
- Butler, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra.
- Butler, J. (1990): "El Género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad", Barcelona Paidós.
- Canet, F., & Prósper, J. (2009). *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos*. Madrid: Síntesis.
- Casado, E., & García Selgas, F. (2010). *Violencia en la pareja: género y vínculo*. Barcelona: Talasa.
- Castejón, María. (2011): *Mujeres directoras de cine. Entre el cine de mujeres y el punto de vista de género* en "25 años de cine Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona", IPES-ELKARTEA, Pamplona.
- Castells, M y Subiratas, M. (2007): *Mujeres y hombres ¿un amor imposible?.* Alianza Editorial.
- Chaudron, Martine (1984): Le sexe du travail ,structures familiales et systeme productifs . Presses Universitaires de Grenoble.
- Cobo, R. (2011). *Hacia una nueva política sexual.*
- De Beauvoir, Simone (1977): *El Segundo sexo*. Argentina
- De Laurentis, T. (1995). *El sujeto de la Fantasía*. Valencia: Episteme.
- De Laurentis, T. (1987). *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press.
- De Lauretis, Teresa (1987 y 1992): Tecnologías del género y Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine.
- Del Valle, Teresa (1985): Mujer vasca imagen y realidad. Madrid: Anthropos.

- Descheneau-Guay, A. (2006). Les séries jeunesse et les stéréotypes sexuels: la récuperation de l'idée d'émancipation et l'emergence d'une culture du consensus. *Recherches féministes, 19*(2), 143-154.
- Etxebarria, I., Apocada, P., López, F., Fuentes, M.J. y Ortiz, M.J. (2009): *Eemociones morales y conducta en niños y niñas.* Edupsykhé, Vol.8, Nº 1, 3-21
- Etxebarria, I., Apocada, P., Eceiza, A., Fuentes, M.J. y Ortiz, M.J. (2003): *Diferencias de género en emociones y conducta social en la edad escolar*. Infancia y aprendizaje, 26 (2), 147-161
- Fernández Morales, M. (2010). Dramaturgias televisivas contemporáneas: el género en las series médicas estadounidenses. In P. Sangro & J. Plaza (Eds.), *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos* (pp. 247-269). Madrid: Laertes.
- Fernández, Marta (2009): "Dramaturgias televisivas contemporáneas: el género en las series médicas estadounidenses", en Sangro, Pedro y Plaza, Juan (eds.). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Laertes S.A Ediciones, Barcelona.
- Fernández Morales, M. (2006). Bienvenid@s a Histeria (?) Lane. Género y estereotipia en Mujeres Desesperadas. In M. Fermandez Morales, I. Menéndez Menéndez, M. Torras & P. Trapero (Eds.), *Mujeres en serie. Discursos de género en la ficción televisiva del nuevo milenio*.
- Fernández, Marta y Menéndez, Mª Isabel (2009): *Miradas en resistencia. Guía didáctica para el análisis feminista del cine contemporáneo* (Macat)
- Fernández, Marta; Menéndez, Mª Isabel; Torras, Meri; Trapero Patricia (2006): *Mujeres en serie. Discursos de género en la ficción televisiva del nuevo milenio*. Asociación de Mujeres Profesionales de los Medios de Comunicación (Ameco), Madrid.
- Flaquer, Almeda y Navarro: Monoparentalidad e Infancia, sobre datos del Censo 2001, Fundación La Caixa.
- Flores, María Leticia y Sánchez, Ana Gabriela (2008): "Realidad y ficción en WisteriaLane: análisis de contenido de los personajes de la serie de televisión esposas desesperadas**"** en *Perspectivas de la comunicación*, vol. 1, nº 2, ISSN 0718-4867 pp. 95–108. Universidad de la Frontera, Chile.
- Folgueras, Paloma (2011)**:** *Series de televisión y jóvenes: estereotipos y relaciones de pareja. El caso de La que se avecina***.** Tesis Trabajo Fin de Máster. Máster en Estudios Feministas. Universidad Complutense de Madrid.
- Foucault (1975) *Vigilar y Castigar*. Madrid: S. XXI Editores (1986)
- Fraser Nancy y Honneth, Axel (2008): "La Justicia Social en la era de la política de identidad, redistribución, reconocimiento y participación" en *¿Redistribución o reconocimiento? Un debate político filosófico* Ed. Morata, 2006, *Revista de Trabajo*, Año 4, nº 6, Agosto-diciembre
- Galán, Elena (2007): *Construcción de género y ficción televisiva en España***.** Comunicar, nº 28, Revista científica de Comunicación y Educación, pp. 229-236, Madrid.
- Galán, Elena (2006): *Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva***.** ECO-PÓS, v 9, nº 1, janeiro-julho 2006, pp 58-81.

- García de Castro, M. (2008): *Los movimientos de renovación en las series televisivas españolas*. En *Comunicar* Revista Científica de Comunicación y Educación nº 30. Madrid, pp. 147-153.
- García de Castro, Mario (2003): *Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva domestica en España entre 1995-2000*. En ZER Revista de Estudios de comunicación, nº 14. Bilbao: UPV/EHU, pp. 151-167.
- García de Castro, Mario (2002): *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión españolas*. Barcelona. Gedisa.
- García Jiménez, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid. Cátedra.
- García-Leiva, P. (2005). Identidad de Género: modelos explicativos. *Escritos de Psicología, 7*, 71-81.
- Gergen, Mary (2000). *Feminist Reconstructions in Psychology. Narrative, Gender and Performance*. London: Sage.
- Goldberg, Jane G (1997): El lado oscuro del amor: el papel positivo de nuestros sentimientos negativos, ira, celos y odio. Obelisco
- Graydon, S. (2001). The portrayal of Women in Media: the good, the bad and the beautiful. In B. Singer & C. McKie (Eds.), *Communications in Canadian Society* (pp. 143-171). Toronto: Thompson.
- Hall, S. (Ed.). (1980). *Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972-79*. London: Hutchinson.
- Hernando, Almudena (2003): *¿Desean las mujeres el poder? Cinco reflexiones en torno a un deseo conflictivo*. Madrid : Minerva , D.L.
- Herrera, Coral (2012): *Los mitos del amor romántico en la cultura occidental*. Mayo. http://haikita.blogspot.com.es/2012/09/los-mitos-del-amor-romantico-en-la.html
- Herrera, Coral (2012): *Diversidades y amores queer*. Julio. http://haikita.blogspot.com.es/2012/09/diversidades-y-amores-queer-los-libros.html
- Illouz, E. (2012). *Por qué duele el amor*. Madrid: Katz.
- Iturbide, Rut (2010): El primer impacto de la crisis en la cohesión social de España. Capítulo familias, FOESSA Madrid
- Izquierdo, María Jesús (1998): *El malestar en la desigualdad*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Izquierdo, María Jesús (2000): *Cuanto los amores matan: cambio y conflicto en las relaciones de edad y género*. Edición libertarias
- Izquierdo, María Jesús (2005): *Estructura y acción en la violencia de género*. Simposi Internacional sobre les Violéncies de Génere. Universidad Autónoma de Barcelona
- Izquierdo, María Jesús (2009): Las relaciones hombre mujer: imponer, pactar, dialogar.
- Jayme, María y Sau, Victoria (1996): *Psicología Diferencial Del Sexo y el Género: Fundamentos.* Icaria Editorial
- Jonasdottir, Anna G (1993): El poder del amor: le importa el sexo a la democracia, Catedra
- Kaplan, A. (1998). *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.
- Lauzier, M., Dozier, D., & Horan, N. (2008). Constructing gender stereotypes a through

social roles in prime time television. *Journal of Broadcasting & Electronic Media, 52*(2), 200-214.

- Le Doeuff, M. (1993). *El estudio y la rueca. De las mujeres, de la filosofía, etc.* Valencia: Cátedra.
- Lipovetsky, Gilles (2002): La tercera mujer: permanencia y revolución de lo femenino 2002 LIP, Anagrama
- Martín Barbero, J. (1999). *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa.
- McRobbie, Ángela (2007): "*¿Las chicas arriba?. Las mujeres jóvenes y el contrato sexual posfeminista"* en *¿Top Girls?*. CulturStudies, 21, núms. 4-5, julio/septiembre, pp. 718-37.
- Medina, Pilar y Rodrigo, Miquel (2009): *Análisis de la estructura narrativa del discurso amoroso en la ficción audiovisual. Estudio de caso: "Los Serrano" y "Porca Misèria*", ZER, Vol 14, nº 27 ISSN: 1137-1102 pp.83-101
- Menéndez Menéndez, I. (2006). Sexo oral: transgresiones y sororidad en Sexo en Nueva York. In M. Fermandez Morales, I. Menéndez Menéndez, M. Torras & P. Trapero (Eds.), *Mujeres en serie. Discursos de género en la ficción televisiva del nuevo milenio*.
- Sotelo Ávila, Marisa (1993): *Coeducación y mitos del amor romántico*. Revista Mujeres 93. Madrid: Fundación Mujeres pág. 7-15
- Mulvey, L. (1975/2007). Placer visual y cine narrativo. In K. Cordero & I. Sáenz (Eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 81-93). México: Universidad Iberoamericana.
- Nicholson, H. (2002). In P. Mohammed (Ed.), *Gendered realities. Essays in Caribbean Feminist Thought* (pp. 361-380). Jamaica: The University of the West Indies Press.
- Olabarri, Elena; De Miguel, Casilda; Siles, Begoña; Ituarte, Leire (2004): *La identidad de género en la imagen televisiva*. Instituto de la Mujer, nº 86, Madrid.
- Ongaro Basaglia, Franca (1982): Una voz: reflexiones sobre las mujeres. Milán: Il Saggiatore
- Ortega y Gasset (1962): *Pasado y porvenir para el hombre actual*. Revistas de occidente: Málaga
- Padilla, Graciela (2010): *La Sitcom o comedia de situación: orígenes, evolución y nuevas prácticas*. Fonseca, Journal of comunication, nº 1, pp. 187-218.
- Peñamarin, C., & Vega, C. (2001). *Ficción televisiva y pensamiento narrativo*. Retrieved from www.uc3m.es/uc3m/inst/MU/Cristin4.htm
- Peñamarín, Cristina (2001): Ficción televisiva y pensamiento narrativo, Universidad Carlos III. Madrid
- Pujal, Margot y García-Dauder, Silvia (2010): Desigualdades de género en "tiempos de igualdad". Aproximaciones desde dentro y fuera de la/s psicología/s
- Red2red consultores (2007): *Tratamiento y representación de las Mujeres en las teleseries emitidas por las cadenas de televisión de ámbito nacional*, nº 99, Instituto de la Mujer (Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales), Madrid.
- Ricoeur, P. (2000). Narratividad, fenomenología y hermenéutica. Anàlisi (25), 189-207.
- Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.

- Ricoeur, Paul (1985): Temps et Récit III. Le tempos raconté. Paris, Seuil.
- Russel Hochschild (2008): La mercantilización de la vida íntima: apuntes de la casa y el trabajo. Katz España.
- Sánchez, José Javier; Fernández, Erika; Gil, Fátima y Sagado, Francisco (2010): *Las mujeres en la ficción televisiva de Prime Time*. I Informe del Observatorio Audiovisual de Identidades de la Universidad Internacional de la Rioja.
- Sanmartín, J., Grisolía, J. S., & Grisolía, S. (1998). *Violencia, televisión y cine*. Barcelona: Ariel.
- Sartre Jean Paul (1943): *El ser y la nada*. Madrid: Losada (2005)
- Schaeffer, Jean Marie (1999): Pourquoi la fiction?, Paris, Seuil.
- Segarra, Marta y Calabrí, Angels (1996): *Amor e identidad*. PPU. SAEditorial
- Thompson, J. B. (2003). *Los media y la modernidad: una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Toharia (2005): La temporalidad en el empleo: atrapamiento y trayectorias, Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales
- Torras, M. Cuerpos en Serie: roles, géneros y sexualidades en CSI. In M. Fermandez Morales, I. Menéndez Menéndez, M. Torras & P. Trapero (Eds.), *Mujeres en serie. Discursos de género en la ficción televisiva del nuevo milenio*.
- Tous, Anna y Simelio Nùria. (2000): "El papel de la mujer en las series de la ficción vascas y catalanas" en *II Jornadas de Mujer y Medios de Comunicación*, 22 y 23 de abril. UPV-EHU.
- Van Dijk, T. (2009). *Discurso y Poder*. Barcelona: Gedisa.
- White, M., & Epston, D. (1993). *Medios narrativos para fines terapéuticos*. Barcelona: Paidós.

RECURSOS WEB

Los misterios de Laura:

http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-misterios-de-laura/

http://es.wikipedia.org/wiki/Los_misterios_de_Laura

El Barco:

http://es.wikipedia.org/wiki/El_barco_(serie_de_televisi%C3%B3n)
http://www.filmaffinity.com/es/film498102.html
http://www.zonaelbarco.com/guia-completa-de-la-serie-el-barco/

Mi querido Klikowsky:
http://www.pizquita.com/seriearticulo-1424.html
http://www.filmaffinity.com/es/film462879.html
http://es.wikipedia.org/wiki/Mi_querido_Klikowsky#Episodios_de_la_primera_temporada
http://www.vertele.com/noticias/etb-2-estrena-con-acierto-la-serie-de-globomedia-mi-querido-klikowsky/

ANEXOS

ANEXOS

ANEXO 1: CUADROS DE TIEMPOS DE APARICIÓN DE PERSONAJES FEMENINOS Y MASCULINOS EN LAS SERIES ANALIZADAS

Cuadro Tiempos de aparición de personajes femeninos y masculinos en El Barco

Esperando un milagro, 1ª temporada, cap. 13		
PERSONAJES MASCULINOS	**MINUTOS (´)**	**SEGUNDOS (´´)**
Ulises	25	42
Ricardo (El capitán)	15	30
Gamboa	13	18
De la Cuadra	8	18
Burbuja	9	56
Piti	6	3
Palomares	12	56
Ramiro	5	42
TOTAL HOMBRES	93	265
PERSONAJES FEMENINOS	**MINUTOS (´)**	**SEGUNDOS (´´)**
Ainhoa	16	42
Julia	11	0
Estela	6	3
Salomé	8	3
Valeria	6	3
Vilma	7	19
TOTAL MUJERES	54	70
Los pies en el cemento 2ª temporada, cap. 7		
PERSONAJES MASCULINOS	**MINUTOS (´)**	**SEGUNDOS (´´)**
Ulises	11	48
Ricardo (El capitán)	13	54
Gamboa	16	36
De la Cuadra	10	36
Burbuja	23	42
Piti	5	6
Palomares	7	12
Ramiro	2	49
TOTAL HOMBRES	87	283
PERSONAJES FEMENINOS	**MINUTOS (´)**	**SEGUNDOS (´´)**
Ainhoa	13	0
Julia	18	12
Estela	10	42
Salomé	15	21
Valeria	3	0
Vilma	19	44
TOTAL MUJERES	78	119

Fuente: elaboración propia

En el conjunto de los capítulos las apariciones masculinas rondan el 60% sobre el total y las femeninas el 40% restante. Los personajes masculinos con mayor aparición son Ulises, Gamboa y Ricardo y los femeninos Ainhoa, Julia y Salomé.

Cuadro Tiempos de aparición de personajes femeninos y masculinos en Los misterios de Laura

El misterio de la dama Roja, 2ª temporada, cap. 17		
PERSONAJES MASCULINOS	**MINUTOS (´)**	**SEGUNDOS (´´)**
Jacobo	25	53
Martín	21	46
Gemelos	2	13
Ismael	1	42
Cuevas	4	23
Sergio	2	57
Alejandro Chavarriz	6	32
Técnico Laboratorio	2	40
TOTAL HOMBRES	68	6
PERSONAJES FEMENINOS	**MINUTOS (´)**	**SEGUNDOS (´´)**
LAURA	42	40
MARIBEL	7	56
Lidia	2	47
Ágata	18	3
TOTAL MUJERES	**71**	**26**
LAURA	42	40
El misterio del truco imposible, 2ª temporada, cap. 14		
PERSONAJES MASCULINOS	**MINUTOS (´)**	**SEGUNDOS (´´)**
Jacobo	13	19
Martín	26	9
Cuevas	6	14
Gemelos	1	11
Ismael	0	41
Mago	31	53
Representante	15	56
Ayudante	18	0
Periodistas	1	52
TOTAL HOMBRES	**115**	**15**
PERSONAJES FEMENINOS	**MINUTOS (´)**	**SEGUNDOS (´´)**
Laura	47	36
Maribel	4	33
Olivia	16	47
Aurora	19	28
Lidia	5	54
TOTAL MUJERES	**94**	**18**

Fuente: elaboración propia

En el conjunto de los capítulos las apariciones masculinas rondan el 54% sobre el total y las femeninas el 46% restante. Los personajes masculinos con mayor aparición son Martín, Jacobo y el protagonista secundario del capítulo y en el caso de los femeninos la presencia principal es de Laura, seguido de la protagonista secundaria.

Cuadro Tiempos de aparición de personajes femeninos y masculinos en 14 de abril República

Capitulo 2. 14 de abril Republica		
PERSONAJES MASCULINOS	**MINUTOS (´)**	**SEGUNDOS (´´)**
Fernando de la Torre	15	28
Agustín de la Torre	10	95
Jesús Prado	10	82
Antonio Prado	6	47
Ventura	5	55
Hugo	7	18
Paco el Rubio	3	88
Pasante Rafael	4	12
TOTAL HOMBRES	**68**	**7**
PERSONAJES FEMENINOS	**MINUTOS (´)**	**SEGUNDOS (´´)**
Alejandra Prado	12	47
Leocadia de la Torre	7	28
Mercedes	8	55
Beatriz de la Torre	6	90
Amparo	8	42
Encarna	6	85
María del Pilar	6	5
Ludi	6	35
TOTAL MUJERES	**63**	**27**
Capitulo 5. 14 de abril Republica		
PERSONAJES MASCULINOS	**MINUTOS (´)**	**SEGUNDOS (´´)**
Fernando de la Torre	10	32
Agustín de la Torre	4	18
Jesús Prado	6	12
Antonio Prado	5	
Ventura	7	15
Hugo	7	
Paco el Rubio	2	
Pasante Rafael	3	32
TOTAL HOMBRES	**43**	
PERSONAJES FEMENINOS	**MINUTOS (´)**	**SEGUNDOS (´´)**
Alejandra Prado	11	55
Leocadia de la Torre	8	10
Mercedes	4	3
Beatriz de la Torre	5	17
Amparo	9	20
Encarna	7	30
María del Pilar	4	10
Ludi	4	7
TOTAL MUJERES	**52**	**43**
Capítulo 13. 14 de abril República		
PERSONAJES MASCULINOS	**MINUTOS (´)**	**SEGUNDOS (´´)**
Fernando de la Torre	13	03
Agustín de la Torre	3	15
Jesús Prado	13	92
Antonio Prado	9	03
Ventura	1	45
Hugo	**2**	**77**
Paco el Rubio	**2**	**98**
Pasante	**0**	**98**
TOTAL HOMBRES	**50**	**18**
PERSONAJES FEMENINOS	**MINUTOS (´)**	**SEGUNDOS (´´)**
Alejandra Prado	12	55
Leocadia de la Torre	8	7

Mercedes	9	22
Beatriz de la Torre	2	9
Amparo	4	7
Encarna	6	1
María del Pilar	3	6
Ludi	3	52
TOTAL MUJERES	**50**	**05**

Fuente: elaboración propia

Cuadro Tiempos de aparición de personajes femeninos y masculinos en Mi Querido Klikowsky

Cuando Jony encontró a Margari, 6ª temporada, cap. 69		
PERSONAJES MASCULINOS	**MINUTOS (´)**	**SEGUNDOS (´´)**
Txomin	23	35
Saúl	17	06
Ion	13	55
Manu	11	43
Jabi	9	28
TOTAL HOMBRES	**75**	**47**
PERSONAJES FEMENINOS	**MINUTOS (´)**	**SEGUNDOS (´´)**
Arrate	13	45
Maritxu	9	43
Ainhoa	9	28
Margari	8	33
Empleada de Hogar	7	50
Dolores	1	55
TOTAL MUJERES	**51**	**14**
Un diamante es para Silvia, 6ª temporada, cap. 76		
PERSONAJES MASCULINOS	**MINUTOS (´)**	**SEGUNDOS (´´)**
Saúl	25	41
Chelo	16	57
Txomin	15	02
Ion	9	41
Concejal	8	26
Manu	8	17
Jabi	8	01
TOTAL HOMBRES	**92**	**05**
PERSONAJES FEMENINOS	**MINUTOS (´)**	**SEGUNDOS (´´)**
Arrate	16	48
Ainhoa	13	17
Silvia	10	15
Profesora de saxo	7	26
Maritxu	5	49
Margari	4	25
Edurne	1	27
TOTAL MUJERES	**59**	**27**
Los Reyes Salomón, 7ª temporada, cap. 81		
PERSONAJES MASCULINOS	**MINUTOS (´)**	**SEGUNDOS (´´)**
Txomin	23	41
Saúl	15	11
Jabi	11	43
Manu	8	34
Ion	7	31
TOTAL HOMBRES	**66**	**40**

PERSONAJES FEMENINOS	**MINUTOS (´)**	**SEGUNDOS (´´)**
Arrate	16	16
Maritxu	11	28
Ainhoa	9	02
Margari	7	26
Silvia	3	21
TOTAL MUJERES	**47**	**33**

Fuente: elaboración propia

En el conjunto de los capítulos las apariciones masculinas rondan el 60% sobre el total y las femeninas el 40% restante. Los personajes masculinos con mayor aparición son Txomin y Saúl y los femeninos Arrate, Maritxu.