



Revista Latina de Comunicación Social
E-ISSN: 1138-5820
jpablos@ull.es
Universidad de La Laguna
España

Lacalle, Charo; Hidalgo-Marí, Tatiana
La evolución de la familia en la ficción televisiva española
Revista Latina de Comunicación Social, núm. 71, 2016, pp. 470-483
Universidad de La Laguna
Canarias, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81943468025>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

Cómo citar este artículo / Referencia normalizada

Ch Lacalle, T Hidalgo-Marí (2016): “La evolución de la familia en la ficción televisiva española”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, pp. 470 a 483

<http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1105/25es.html>

DOI: [10.4185/RLCS-2016-1105](https://doi.org/10.4185/RLCS-2016-1105)

La evolución de la familia en la ficción televisiva española

Evolution of family representations in Spanish fiction television

Charo Lacalle [[CV](#)] [[ORCID](#)] [[GS](#)]. Catedrática. Profesora del Departamento de Periodismo (UAB). España-rosario.lacalle@uab.es

Tatiana Hidalgo-Marí [[CV](#)] [[ORCID](#)] [[GS](#)]. Investigadora colaboradora. UA y UAB. España - tatianahidalgomari@gmail.com.

Abstracts

[ES] Introducción. El presente trabajo analiza la evolución de la familia en las ficciones de la televisión española, con especial atención a la representación del papel y el rol que ocupan las mujeres. **Metodología.** El análisis se ha realizado sobre los 709 personajes que han participado, con diferentes grados de protagonismo, en la ficción de estreno emitida a lo largo de 2013 y 2014 por las cadenas estatales y autonómicas: series, seriales, miniseries, *TVmovies* y tiras cómicas. **Conclusiones y discusión.** El estudio evidencia que la representación de las familias en la ficción se sigue llevando a cabo, en muchos casos, desde el prisma de la familia tradicional, aunque se incorporan cada vez más roles más innovadores más fieles a la realidad social que sustenta dichas ficciones televisivas.

[EN] Introduction. This article analyses the evolution of family representations in Spanish fiction television, with a special focus on the roles assigned to female characters. **Methods.** The study is based on the analysis of 709 characters, with varying degrees of protagonism in the fictional programming premiered in 2013 and 2014 in national and regional Spanish TV channels. **Conclusions and discussion.** The study has shown that the representation of families in Spanish fiction television still privileges the traditional family model, although more innovative family models and roles are being increasingly incorporated.

Keywords

[ES] familia; ficción; mujer; televisión; roles; estereotipos.

[EN] family; fiction; women; television; roles; stereotypes.

Contents

[ES] 1. Introducción. 1.1. Familia y ficción televisiva. 1.2. Los inicios en los Estados Unidos. 2. Metodología. 3. La evolución de las familias televisivas españolas. 3.1. Nuevas temáticas familiares.

3.2. Nuevas mujeres, nuevas familias. 3.3. La importancia de la ambientación temporal. 4. Discusión y conclusiones. 5. Nota. 6. Referencias bibliográficas.

[EN] 1. Introduction. 1.1 Family and fiction TV. 1.2. The beginnings in the USA. 2. Methods. 3. The evolution of family representations in Spanish fiction TV. 3.1. New family issues. 3.2. New women, new families. 3.3. The importance setting in fiction television. 4. Discussion and conclusions. 5. Note. 6. References.

Traducción de **CA Martínez Arcos** (Dr. en Comunicación por la Universidad de Londres)

1. Introducción

La representación de la familia en la ficción dibuja un mapa de roles y características que se le han ido atribuyendo a esta institución social lo largo del tiempo, integrado por actitudes, normas, valores, creencias o comportamientos convenientes (Greenberg & Neuendorf, 1980). Estas narraciones de la familia en la ficción van construyendo paulatinamente “un modelo análogo del universo vital, lo que permite, como en todos los modelos, conocer la estructura y los procesos internos de la realidad y manipular cognitivamente” (Peñamarín, 2001: 4). La ficción propicia la unión familiar en tanto que producto cultural de consumo en el hogar, que encuentra en la televisión el medio el medio idóneo para llevar a cabo el registro continuado de los numerosos cambios que se van produciendo: matrimonios separados, familias monoparentales, parejas eventuales, etc. Un mosaico de nuevas fórmulas de convivencia, intercaladas con la consanguinidad, que muestran el carácter didáctico y constructivo de las representaciones de la ficción televisiva, capaces de establecer mejores y más eficaces relaciones comunicativas con el destinatario (García de Castro, 2008: 5).

Las historias familiares de la ficción televisiva han ido borrando los límites entre la fantasía y la realidad, hasta mezclar en el imaginario social familias reales, que parecen sacadas de la TV, y familias televisivas, que parecen de verdad (Vera, 2010:76). Como señala la estudiosa argentina Nora Mazzioti (2006), el medio televisivo se ha hecho eco de las transformaciones de la institución familiar, aproximándose a los dramas actuales de las familias reales y revelando su recíproca influencia. Sin embargo, el rol tradicional de madre y esposa de la mujer en la familia sigue vigente, frente a un hombre patriarcal que responde al emblema familiar, por lo que algunas investigaciones sobre las estructuras familiares en la televisión (Chacón y Sánchez-Ruiz, 2011 consideran que, además de seguir representando la estructura familiar tradicional, la televisión olvida nuevas realidades surgidas alrededor de la organización familiar: “En ningún caso la estructura familiar (...) menciona las realidades familiares emergentes, como las familias monoparentales, homoparentales, con diversidad de razas, o adopciones (Chacon y Sánchez-Ruiz, 2011: 24). Al fin y al cabo, no podemos obviar que: “la ficción televisiva puede servir para sacar a la luz pública temas ante los que la opinión pública puede mantenerse indiferente, ambivalente o contraria (Medina *et al*, 2010: 12) y, en ese sentido, la configuración de las familias en la ficción española puede tanto reflejar los cambios que se están produciendo en los últimos años como ignorar dicha realidad.

Este trabajo examina la representación de la familia en la ficción española, con el objetivo de determinar el papel de la mujer en las nuevas estructuras familiares de dichas representaciones.

1.1. Familia y ficción televisiva

La familia ha sido uno de los ejes argumentales de las narraciones televisivas desde los orígenes del medio, y durante muchos años, se consensuó como en el único núcleo narrativo alrededor del cual se construían una buena parte de las historias narradas (Fogel, 2012: 37). Inicialmente, los serials norteamericanos de los años cincuenta, enmarcados en torno a la vida cotidiana del espacio familiar, supusieron un impulso importante en el desarrollo de éste género audiovisual (Carrión, 2014). A continuación, las nuevas formas de organización del hogar, unidas a los cambios sociales y culturales, han generado todo un abanico narrativo entorno a la familia en la ficción. Estos cambios han contribuido a la representación de nuevas estructuras familiares, que están generando una expansión del propio concepto de familia y desembocando en una ambigüedad teórica a consecuencia de la cual resulta complicado definirla.

Es evidente que la familia constituye uno de los pilares organizativos fundamentales en nuestra sociedad (Macionis y Plummer, 2011), cuyas consecuencias condicionan directamente la cultura; pero también la política y la economía. Los medios de comunicación en general, y la televisión en particular, son el reflejo de la sociedad en la que se enmarcan y en la que influyen mediante la construcción de un imaginario de comunidad alrededor de una cultura común (Hall, 1986). En la actualidad, la ficción televisiva no solo reclama espectadores inteligentes, sino que también los está creando (García Martínez, 2012: 285), a la par que cumple la función de preservar, construir y reconstruir un censo común de la vida cotidiana (Vasallo de Lopes, 2007: 38).

La ficción televisiva propicia, además, la unión familiar en tanto que producto cultural dirigido al consumo familiar, cuya cimentación fundamenta desde el realismo social propio de la neotelevisión (García de Castro, 2008: 5). Como veremos a continuación, la búsqueda de realismo de finales del siglo XX generó una ruptura con la tendencia tradicional en la representación de las familias, introduciendo en la pequeña pantalla un sinfín de nuevos modelos alejados de los patrones costumbristas y moralmente correctos que definían a la familia de la ficción televisiva. Junto con los cambios sociales y culturales, especialmente los relacionados con la incorporación de la mujer al mundo laboral y su consecuente autonomía, las ficciones han ido abandonando la familia más o menos perfecta de la mayor parte de las narraciones para incluir como reclamo la disfuncionalidad y la desestructuración del núcleo familiar al nos tenían acostumbrados. Un mosaico de nuevas fórmulas de convivencia que, como señalábamos precedentemente, transforman las funciones representacionales tradicionales de los textos televisivos de ficción en funciones constructivas, destinadas a establecer mejores y más eficaces relaciones comunicativas con el destinatario (García de Castro, 2008: 5).

1.2. Los inicios en los Estados Unidos

Las familias de la ficción estadounidense de los años cincuenta y sesenta se caracterizaban inicialmente por su carácter moralista y pedagógico, que transmitía el *american way of life* mediante un conjunto de representaciones enmarcadas alrededor de la familia tradicional: blanca, estructurada, protestante y con un estilo vida consumista.

La *sitcom* pionera *I Love Lucy* (CBS, 1951 a 1957) reflejaba el sentimiento patriótico y conservador de una familia de clase media con aspiraciones materiales, algo comprensible de un país que acababa de participar en la Segunda Guerra Mundial. Tras la estela *I love Lucy* y otras comedias menos

exitosas de la época, se estrenó *The Brady Bunch*, (CBS, 1969-1974), que narraba las aventuras y desventuras de una pareja de viudos que se casan y aportan respectivamente tres hijos al nuevo matrimonio. Esta serie, que supuso el primer reflejo en televisión de la actual familia ensamblada, en una época en la que imperaba el tradicionalismo, seguía manteniendo el carácter cotidiano y los valores pedagógicos característicos de la sociedad estadounidense.

En los años ochenta se empezó a percibir un cierto aire de renovación alrededor de las familias de la ficción televisiva. Las ficciones de ese período van introduciendo progresivamente nuevas estructuras familiares y convierten los problemas cotidianos en argumentos de la narración. Se trata de un periodo en el que las historias sobre familias nucleares, estructuradas, de clase media alta, estereotipadas y pedagógicas (*La hora de Bill Cosby*, 1984-199 o *Los problemas crecen* 1985 a 1992), conviven con nuevas narraciones disfuncionales alrededor de la familia, como por ejemplo *Matrimonio con Hijos* (Fox, 1987-1997) o *Padres Forzados* (ABC, 1987-1995). [01]

La evolución de la representación de las familias en la ficción norteamericana se produjo de manera paulatina pero constante. En los años noventa, el estreno de *Cosas de casa* (1989 a 1998) ya evidenciaba un modelo familiar integrado por una familia nuclear extensa, compuesta por los padres, tres hijos y la abuela materna. Además, se incluía la presencia de una tía, madre soltera, y su hijo pequeño, que se instalan en el hogar de los Winslow, así como la conspicua presencia de su joven vecino Steve Urkel, que en cierto modo también formaba parte del conglomerado familiar. Este modelo de familia extensa, que también caracterizaría a *El príncipe de Bell Air* (1990 a 1996), combinaba la estabilidad de a familia nuclear tradicional, de clase alta, y los mensajes pedagógicos y conservadores, con la incorporación a la estructura familiar de un sobrino, que desestabilizaba la paz imperante en el hogar y ponía en entredicho muchos de los principios conservadores y clasistas de la familia.

Otros modelos más arriesgados de la década de los noventa, como *The nanny* (CBS, 1993-1999), incorporaban la presencia de una niñera en una familia monoparental formada por un padre, sus tres hijos y el mayordomo. En esa época, además, se produce un cambio en la representación del hogar en cuanto escenario familiar y se incrementa el número de ficciones cuyos personajes asumen roles familiares, aunque estos se desarrolle al margen del núcleo familiar y el entorno del hogar, como por ejemplo *Cheers* (NBC 1982-1993), *Seinfeld* (NBC, 1989-1998), *Friends* (NBC, 1994-2004 o *Dawson Creek* (NBC, 1998-2003).

En el siglo XXI, la disfuncionalidad en la familia de la ficción estadounidense es una evidencia indiscutible, como se pone de relieve tanto en la comedia (*Modern Family*, ABC 2009-; *Dos hombres y medio*, CBS 2003-2015), como en el drama (*Los soprano* HBO, 1999-2007; *The Wire*, HBO 2002-2008; o *Breaking Bad*, AMC 2008-2013) e incluso en las comedias de animación denominadas generalmente “para adultos” (*Padre de familia*, FOX, 1999-). Se comienza a hablar, así, de familia posmoderna; de familia contemporánea. Pero esta familia, no tiene un significado preciso ya que es tan variada y dispar que no es posible definirla mediante estándares comunes (Furstenberg, 2003:2), tanto en la realidad social como en el seno de la ficción televisiva.

2. Metodología

El estudio forma parte de un proyecto de investigación más amplio sobre la construcción de identidades femeninas en la ficción televisiva española. El corpus de análisis inicial está integrado por los 709 personajes que han participado, con diferentes grados de protagonismo, en la ficción de

estreno emitida a lo largo de 2013 y 2014 por las cadenas estatales y autonómicas: series, seriales, miniseries, *TVmovies* y tiras cómicas.

El visionado de los programas nos permitió separar a las mujeres relacionadas con algún tipo estructura familiar del resto de los personajes femeninos representados, excluyendo únicamente aquellas mujeres que habían participado en menos de tres episodios. En total, 498 personajes femeninos (70,2%) habían sido construidos, de manera directa o indirecta, en relación con algún miembro de su familia ascendente o descendente (madre, hija, abuela, hermana, etc.).

En la parte de la investigación que presentamos en este artículo se realiza un recorrido histórico, de carácter diacrónico, por la ficción televisiva española, destinado a contextualizar el análisis de la construcción narrativa de la vertiente familiar, que se lleva a cabo en otros apartados del proyecto. De manera específica, se examina la transición de los modelos familiares de la ficción española de los años noventa a las nuevas propuestas que van emergiendo a lo largo del siglo XXI, con el objetivo de destacar las convergencias y divergencias entre las familias –más o menos– tradicionales, herederas del costumbrismo español, y las nuevas configuraciones: madres singles que conviven con los hijos y/o hijas tras el divorcio; familias compuestas, integradas por madres y padres divorciados que incorporan al nuevo matrimonio sus respectivos hijos y/o hijas; convivencia sin lazos de sangre, etc.

3. La evolución de las familias televisivas españolas

Durante los años setenta y ochenta, la ficción se consolida como un género de referencia de la televisión, mediante adaptaciones clásicas de la literatura universal (*Curro Jiménez*, 1976-1978; *Cañas y barro*, 1978; *La barraca*, 1979 o *Los pazos de Ulloa*, 1985), relatos de corte costumbrista (*El último café*, 1970-1972; *Suspiros de España*, 1974-1975 o *Verano azul*, 1981-1982). Sin embargo, poco a poco se va dejando espacio a otras propuestas más novedosas, que reflejan una nueva situación social y familiar, como el policíaco *Brigada Central* (1989-1992), ambientado en el Madrid de la Movida, o el drama legal *Anillos de oro* (1983), que introduce temas tales como el divorcio, la incorporación de la mujer al trabajo, el adulterio o la homosexualidad.

En la década de los noventa, las nuevas cadenas privadas adaptan al contexto español tanto el formato de la *sitcom* norteamericana como su estructura productiva. En este sentido, se puede decir que *Farmacia de guardia* (1991-1995) representa el pistoletazo de salida hacia la construcción de un tejido audiovisual industrial que evolucionaría a la par del sistema televisivo. La familia de esta comedia de Antonio Mercero, marcada por el divorcio de los progenitores y ambientada en una farmacia de barrio, rompía con el costumbrismo característico de la ficción española y pulverizaba la familia tradicional, mediante una acertada combinación de nostalgia y celebración de otras formas de convivencia, no exenta de humor. Cuatro años más tarde, *Médico de familia* (Telecinco, 1995-1999) narraba la vida cotidiana de un viudo que convivía con sus tres hijos, su padre y un amigo crápula, cuya familia “alternativa” (monoparental, tras la muerte prematura de la esposa) no renunciaba a la representación de los valores tradicionales. El éxito de estas ficciones, que mostraban una realidad social incipiente, derivó en un éxito sin precedentes que se fue replicado en las propuestas de los años siguientes, como la popular *Los Serrano* (Telecinco, 2003-2008), que daba una nueva vuelta de tuerca a la familia televisiva mediante la representación de un modelo familiar previamente explotado en Estados Unidos, en la serie *La tribu de los Brady* (1969-1974), más de dos décadas antes.

Los primeros años del siglo XXI aportaron muchos otros ejemplos de historias enmarcadas en el contexto familiar, que configuraban un amplio abanico desde la tradición hasta la transgresión en un intento por reflejar las diferentes realidades sociales mediante nuevas fórmulas de convivencia familiares. Esta transformación en la representación de las familias de la ficción se producía en paralelo tanto a la evolución de las representaciones familiares de las telenovelas latinoamericanas como de las series estadounidenses, cuyas las tramas románticas se iban diluyendo en historias mucho más versátiles y cotidianas, muy sesgadas hacia la construcción narrativa de algunos conflictos que escinden de las mujeres contemporáneas (Chicharro, 2011: 20). Se mostraban, así, otras fórmulas de convivencia que generaban, más que un nuevo realismo, un hiperrealismo moral (García de Castro, 2007: 73), en el que los nuevos modelos familiares convivían con el reflejo de la institución familiar clásica, pero con un carácter más vanguardista, novedoso y, a veces, incluso exótico (García de Castro, 2007: 32).

Javier ya no vive solo (Telecinco, 2001-2003) suponía en su día un ejemplo innovador (influenciado por la tendencia inaugurada por *Médico de familia*), que narraba las peripecias de un soltero que se hacía cargo de sus dos sobrinas. Aunque la serie no cumplió las expectativas de audiencia, representó un paso adelante hacia una nueva era de representaciones del entorno familiar. Se abría, así, una premisa común para los creadores, centrada en la búsqueda de nuevos modelos narrativos que, de alguna manera:

“Supusieran jugosos beneficios para los anunciantes y temas cercanos al público, principalmente comedias o relatos con dosis similares de drama y humor, que emanasesen un fuerte sentimiento de comunidad y que transcurriesen principalmente en el barrio o en entorno familiar” (Galán y Herrero, 2011: 27-28).

El cambio de paradigma en la ficción familiar generó un sinfín de ejemplos posteriores, como *Aída* (Telecinco, 2005-2014), la primera sitcom realizada con las pautas productivas del modelo norteamericano; *La que se avecina* (Telecinco, 2007-), ambientada en una peculiar comunidad de vecinos; *Con el culo al aire* (Antena 3, 2012-2014), sobre la convivencia en un camping de un grupo de familias que han perdido su vivienda; o *Familia: manual de supervivencia* (Telecinco, 2013), sobre la vida cotidiana de una peculiar familia, narrada desde la perspectiva de la hija. Estas series subvertían tanto el costumbrismo narrativo de la comedia *made in Spain* como con las representaciones de la familia nuclear y evidenciaban una tendencia basada en la innovación, mediante la introducción de nuevos personajes en las estructuras familiares y nuevas simbologías hiperrealistas en tramas sobre familias desestructuradas, diseminadas, llevando a un nivel casi esperpéntico las relaciones de sus miembros (García de Castro, 2008, Lacalle, 2013). Una tendencia que también se extendería al drama.

3.1. La renovación de las temáticas familiares

La evolución de la familia discurre en paralelo a la introducción de nuevas temáticas que enfrentan a las familias españolas con una amplia variedad de retos de carácter social. Así pues, temas como los embarazos no deseados (*El pacto*, Telecinco, 2010 o *Ventdeplà*, TV3); la promiscuidad sexual (*Física o Química*, Antena 3, 2008-2011; *La Riera*, TV3, 2010); las relaciones parcialmente incestuosas (*Los Serrano*, Telecinco, 2003-2008; *Médico de familia*, Telecinco, 1995-1999), la homosexualidad (*Aquí no hay quien viva*, Antena 3, 2003-2006; *Física o Química*, Antena 3, 2008-2011); las drogas (desde *Cuéntame cómo pasó*, que refleja perfectamente la irrupción de la droga en

un barrio de Madrid hasta el consumo esporádico neutralizado en ficciones como *Sin Tetas no hay Paraíso*, Telecinco, 2006, que introdujeron de lleno el narcotráfico) o los suicidios (Viktor, en *Amar en tiempos revueltos*, La1, 2005-2012; Julián, en *Amar es para siempre*, Antena 3, 2013- ; o los intentos de suicidio de varios personajes en *Bienvenidos al Lolita*, Antena 3, 2014 o *Gominolas* Antena 3, 2007).

La homosexualidad, particularmente la masculina, es otra temática impulsada en España en las ficciones de los 2000, que influye en la representación de los entornos familiares y se ha convertido en un tema recurrente en la mayoría de géneros televisivos, en especial la ficción, tanto en las comedias como en las ficciones dramáticas (Orozco y Vassallo, 2010). Mientras que la ficción de principios de siglo nos dejaba casos aislados de homosexualidad que interactuaban en mayor o menor medida en las tramas principales, como por ejemplo: Diana, *7vidas* (Tele5, 1999-2006); Mauri y Fernando, *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003-2006); Quique o la pareja compuesta por Pepa y Silvia, *Los hombres de Paco* (2005-2010); Maca y Esther, *Hospital Central* (Tele5, 2000-2012); Fer y David, *Física o Química* (Antena 3, 2008-2011); o el más estereotipado Fidel en la exitosa *Aída* (Tele5, 2005-2014), la evolución de las tramas que contemplan relaciones homosexuales hace que dichas relaciones incrementen progresivamente su influencia en la construcción social de las familias. Así pues, *Aquí no hay quien viva* dio un impulso importante a las representaciones de las familias monoparentales mediante el matrimonio y la adopción de Mauri y Fernando, así como a través de la inseminación de Bea, que criará a su bebé con la ayuda de su pareja mujer. En *La que se avecina*, por ejemplo, la decisión unilateral de Araceli, la madre, de casarse con Reyes, la mujer a la que ama provoca la ruptura de una de las familias más estructuradas

Otra temática latente que incide en la construcción de las familias de la ficción española, es la violencia de género, aunque a pesar de la relevancia social que ha tenido el tema en los últimos años, se muestra más bien como si se tratara de episodios aislados. Esta lacra social apenas si se aborda de manera puntual en *Cuéntame cómo pasó* (La1), mediante el acoso que sufre Karina por parte de la pareja de su madre, en un intento por denunciar el silencio de la sociedad de la época ante el problema. *Ventdeplà* o *No estarás sola, Sara*, historia que encarna los problemas de una joven maltratada por su novio, así como la TVmovie *Violettes* reflejan asimismo este problema social.

Con frecuencia, la disfuncionalidad familiar reflejada en las ficciones aparece vinculada directamente a la situación económica del núcleo familiar. *Con el culo al aire*, por ejemplo, muestra la realidad económica de un grupo de familias que han tenido que abandonar sus casas y mudarse a un camping porque no pueden pagar sus hipotecas, generando así una macro familia “social” integrada por varios núcleos familiares independientes, cada uno con sus correspondientes disfuncionalidades (familias monoparentales, singularizadas, ensambladas....). *Stamos Okupa2*, abordaba un argumento similar, mediante la ocupación de un bloque de viviendas de renta antigua para evitar su demolición y el desalojo de sus habitantes. El hecho generaba el nacimiento de una nueva macro-familia sin vínculos de consanguinidad, en la que cada personaje asume su propio rol dentro del esquema familia

3.2. Nuevas mujeres, nuevas familias

La educación, los avances en el control de maternidad y el logro de la independencia económica han tenido como consecuencia un cambio progresivo en el entorno doméstico y en la ideología del rol diferenciado por género (Fogel, 2012:28); cambios que se han visto reflejados en la representación

de las familias televisivas. El continuo incremento de la incorporación femenina al mercado laboral ha modificado la estructura y las dinámicas familiares. La conciliación de la vida laboral y familiar, política de género intrínseca al acceso de la mujer al mundo laboral cualificado y remunerado, se refleja tímidamente en las ficciones de finales de siglo XX y se va incrementando con el paso de los años. Algunos estudios sitúan en la década de los noventa el momento en el que la mujer en la ficción se desvincula de su dependencia femenina y empieza a moverse en esferas de poder y triunfo profesional (Ruido, 2007).

Las representaciones de la ficción televisiva han sido determinantes a la hora de extrapolar el mundo público, reservado a los hombres, a un entorno teñido de feminidad (Meyrowitz, 1985). 10). Así, el auge de las series de profesiones, de finales de los noventa (*El Comisario, Hospital Central o Periodistas*, entre otras), reflejaban un doble escenario en la representación de la mujer, representada principalmente en su centro de trabajo, relegaba a un segundo plano el escenario doméstico (Galán, 2007), aunque este hecho no la eximiera de ocuparse de su familia y su hogar en la ficción. Como sostienen Howard y Katz (2013: 10), siguiendo a Meyrowitz, las representaciones del han jugado un papel determinante en la percepción de las propias mujeres “as a distinct social group” (Howard y Katz, 2013: 10).

García De Castro señala que las ficciones ambientadas en el entorno laboral reflejan el final de los roles domésticos: “el hogar como ámbito del sexo y la soledad. (...) Emerge por primera vez el culto al trabajo [por parte de la mujer] como nuevo valor social que veremos repetido en las series sucesivas” (2008:6). Sin embargo, un estudio reciente de Lacalle y Gómez constata que “la ficción televisiva raramente apuesta por una representación original de la mujer dominante e independiente, sino que más bien opta por la re- producción de características asociadas con la masculinidad, como la agresividad, el individualismo, la competitividad y la toma de decisiones” (2016: online).

La representación de la mujer trabajadora de las familias de la ficción tiende a utilizar la antítesis representativa dentro de la propia trama, mediante la combinación de roles femeninos domésticos con roles profesionales o liberados de la propia carga social doméstica, aunque raramente se abordan los problemas derivados de la conciliación familiar (Lacalle y Gómez, 2016; Ortega & Simelio, 2012). La serie *Gran Reserva*, por ejemplo, muestra la vinculación profesional del personaje femenino de Lucía, dedicada a la dirección del negocio bodeguero de la familia (un negocio tradicionalmente masculino), tras la muerte de su padre. No obstante la representación de una mujer tan independiente y profesional se contrapone al reflejo de la otra familia de bodegueros con la que compiten, los Cortázar, un auténtico un patriarcado consolidado. Vemos, pues, que la propia ficción puede tanto esbozar un concepto acerca de la domesticidad que favorece a: “la asunción de un rol femenino identificado con el espacio del hogar (Haralovich, 1988) como servir para generar emociones, sustituyendo así otros actores que tradicionalmente ejercían este papel (Rogge y Jensen, 1988)” (En Chicarro, 2009:153).

La sitcom, en cambio, tiende a desvincular a la mujer profesional, trabajadora e independiente del núcleo familiar, relacionándola con la soltería, las desastrosas relaciones sentimentales o la soledad, hasta el punto de que las pocas mujeres cualificadas de la *sitcom La que se avecina* (Judith Becker es psicóloga, Raquel es directora de Marketing destinada al paro por la crisis), suelen reflejar el fracaso profesional de la mujer frente al triunfo masculino o la posición de poder de algunos hombres (políticos, empresarios, etc.). *Aída* es, probablemente, la comedia que más ha estigmatizado la posición de la mujer en el núcleo familiar, tanto desde el punto de vista laboral como desde la

representación de una familia disfuncional a todos los niveles, en la que la mujer, matriarca, en este caso, asume el rol de “supermujer” para intentar sacar adelante a su peculiar hogar (Ortega y Simelio, 2012: 1013). Se trata de una representación de los roles femeninos desde un prisma humilde y de escasez, aunque cabe señalar que protagonistas masculinos tampoco son profesionales de éxito.

En general, no podemos obviar que la ficción española representa, al fin y al cabo, la cultura tradicional, cuya lenta transformación de la ficción ha contribuido a perpetuar el rol afectivo enfocado a lo femenino frente el rol profesional y enfocado al hombre (Pearsons, Tuner y Todd-Mancillas, 1993). Al fin y al cabo, a pesar de que existen cada vez más ejemplos de “super-mujeres”, trabajadoras a las que se les permite conciliar y mujeres de éxito, su rol familiar sigue enmarcándose dentro de una idiosincrasia doméstica y tradicional, algo que se puede observar en multitud de ficciones que siguen transmitiendo los valores tradicionales en la ficción. Los *protégidos*, por ejemplo, mantiene un entorno familiar en el que la mujer sigue vinculada a su rol de ama de casa y cuidadora de los niños, frente a la condición profesional de su marido. *Fenómenos*, a pesar de desenfocar el núcleo familiar y tratarse de una ficción de corte profesional, cosmopolita e innovadora, sitúa a las mujeres en un papel profesional secundario o de poco éxito laboral, ridiculizando con frecuencia su propia profesionalidad, mientras que los hombres asumen el rol exitoso, aventurero y triunfador. Hasta el punto de que incluso el reconocimiento del liderazgo/empoderamiento de las empresarias y directivas conlleva la atribución de rasgos tradicionalmente masculinos (Lacalle y Gómez, 2016).

3.3. La importancia de la ambientación temporal

Como cabría esperar, la reflexión televisiva en torno a la familia adquiere un tono mucho más retrospectivo y evocador en las ficciones ambientadas en el pasado, pues la visualización de la institución familiar a través de la perspectiva histórica permite al espectador conectar con distintos puntos de su propia biografía personal (Chicharro y Rueda, 2008:155). Ahora bien, cabe subrayar que el auge de las historias ambientadas en el pasado complica cuantitativamente el estudio empírico acerca de la representación de la familia en la ficción y, de manera específica la representación femenina, puesto que las nuevas tendencias hiperrealistas no tienen cabida en dicho enclave temporal. En cualquier caso, es preciso tener en cuenta que la recreación del pasado se realiza, al fin y al cabo, desde un presente, por lo que no podemos hablar de neutralidad histórica (Ortega y Simelio, 2012:1013) sino que existe cierta parcialidad en la representación narrativa así como en la disposición actancial de los sujetos de la familia (Lacalle y Gómez, 2016). Así pues, ficciones como por ejemplo la exitosa *Águila roja* u otras como *Hispania*, *Imperium*, *Toledo cruce de destinos*, *Tierra de lobos*, *El secreto de Puente Viejo*, *Bandolera* o *Gran Hotel*, evocan configuraciones familiares diferentes a la representación familiar latente en las ficciones ambientadas en la actualidad, cuyas representaciones de la mujer, exceptuando el ejemplo de *Isabel*, que muestra una mujer con peso tanto poder familiar como social, derivado de su posición aristocrática, aunque la Reina Católica seguirá asumiendo sus roles domésticos en su intimidad familiar.

Amar en tiempos revueltos constituye otro ejemplo de éxito atemporal en el que el reflejo de la familia se caracteriza por responder al patrón social establecido en la época que la sustenta. Ambientada en la Guerra Civil y los primeros años del franquismo, el serial refleja un entorno familiar en el que las mujeres no tienen ningún poder decisivo en la sociedad, aunque permite apreciar ciertos guiños profesionales mediante la aparición de alguna maestra u otras profesiones desempeñadas por mujeres al servicio doméstico (cocineras, limpiadoras, cuidadoras de niños,

modista....). Sin embargo, el ejemplo más emblemático de la evolución de la representaciones familiares en las ficciones españolas es quizás. *Cuéntame cómo pasó*. La serie que aborda el espacio temporal desde finales del franquismo hasta bien entrada la transición, encarna una época de cambios sociales y culturales que afectaron directamente a la estructura de la institución familiar. Las historias entrelazadas en torno a familia Alcántara muestran diferentes generaciones jóvenes que se han ido profesionalizando sin diferencias sustanciales de género, mientras que las mujeres de las generaciones adultas continúan ocupándose principalmente de las tareas domésticas y del cuidado de los hijos (Ortega y Simelo, 2012: 1013). De hecho, Merche, paradigma de la mujer en constante evolución, que lucha por abrirse camino en un mundo de hombres, mantiene el rol doméstico que le ha atribuido el devenir de su generación.

4. Discusión y conclusiones

El recorrido por las representaciones de las familias de la ficción española muestra la evolución y la incorporación de nuevos patrones relativos a la estructuración familiar. En línea de otros centrados en la ficción estadounidense (Furstenberg, 2003: 6), podemos afirmar que en la actualidad no existe un único modelo mediático predominante que represente a la familia prototípica, contrariamente lo que ocurría en las comedias de los años sesenta y setenta.

La convivencia de logros y estereotipos en la ficción española del nuevo siglo se evidencia en la yuxtaposición entre personajes femeninos que reproducen roles tradicionales, mujeres objetos sexuales, víctimas, amas de casa como ocupación exclusiva y profesionales altamente cualificadas o empresarias (Lacalle y Gómez, 2016); aunque la representación de las familias en la ficción se sigue llevando a cabo, en muchos casos, desde el prisma de la familia tradicional Ortega y Simelo, 2012: 1009). Por eso, aunque el hiperrealismo moral que caracteriza a las ficciones españolas está impregnado de modernidad, algunos críticos se atreven a hablar de un hiperrealismo un tanto superficial:

“No ha cambiado el sentido de cohesión, el cuidado de los hijos, la preocupación por los más débiles, el deseo de que los hijos sean felices... Tal vez, sí, la concepción de felicidad que muchas veces pasa por la ausencia de límites, la cesión ante el capricho, el consumismo más desaforado, la importancia que se da a lo material... Y, probablemente, el rol de la autoridad paterna, muy desdibujado cuando no desaparecido. En su lugar la figura preponderante de la madre que es quien decide en casi todas las cuestiones. Lo que no ha conseguido la "supermamá" es que el trabajo doméstico se reparta equitativamente. El papá irrelevante, tampoco se presta mucho a asumir competencias dentro de casa. Y es que esa es la realidad de las cosas, resistente a campañas de igualdad o equidad. La cocina, la plancha, y el quitagrasas... siguen en manos femeninas”, (Fernández, 2013:1)

Los cambios en la responsabilidad familiar de la mujer reflejados en la ficción influyen además en el cambio de valores y comportamientos de los receptores, que normalizan el nuevo estilo de vida. Este hecho, que ha sido muy reproducido en las telenovelas brasileñas o en los culebrones latinoamericanos en general, sustenta representaciones femeninas hiperreales que fomentan el diálogo entre la audiencia y propicia la aceptación de temas polémicos por parte de éstas Tufte (2007).

Cabe destacar que la disfuncionalidad en la familia se está convirtiendo en la manera más común de representar a la familia en la ficción. En el ámbito de la comedia, dicha disfuncionalidad resulta acorde con los efectos humorísticos deseados, mientras que en el drama aporta la tensión necesaria entre escenas y personajes para construir el *crescendo* del relato. De ahí que la disfuncionalidad se convierta en un reclamo interesante a la hora de hablar de la construcción social de la mujer, si tenemos en cuenta que los cambios que han influido en la desestructuración de la familia nuclear tradicional son los mismos cambios socioculturales que han determinado la evolución del papel de la mujer en sociedad.

Como señalan otros trabajos relacionados con la mujer y la ficción, la cultura televisiva es cada vez más exigente y propicia la representación de personajes, tramas o situaciones que no hubieran podido ser representadas años atrás (Menéndez Menéndez, 2008:33). En este sentido, podemos afirmar que la ficción televisiva nos ofrece un amplio abanico de entornos familiares en los que la mujer se aleja de su rol tradicional dentro de la familia y se aproxima a nuevas realidades, calcadas de situaciones reales que adquieren sentido en las tramas narrativas.

En definitiva, reflejo de la familia en las series de televisión perfila una modelo en el que la mujer sigue estando muy vinculada a las estructuras familiares tradicionales, a pesar de asumir también algunos roles más innovadores. De ahí que, a pesar del elevado número de mujeres asertivas e independientes que pueblan la ficción española, tanto en los programas ambientados en el pasado como, sobre todo, en las historias ambientadas en el presente, las heroínas reivindicadas por el *postfeminismo* no tengan aún mucho peso en la ficción contemporánea.

- Este estudio se desarrolla en el marco del proyecto de investigación con referencia [FEM2012-33411](#) de la convocatoria pública competitiva del Subprograma de Proyectos de Investigación Fundamental No Orientada, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (España) y dirigido por la Dra. Rosario Lacalle Zalduendo.

5. Nota

1. *Matrimonio con hijos* rompía en 1997 con una buena parte de los tópicos sobre familias televisivas e inauguraba una tendencia a la representación de las familias disfuncionales de la mano de los Bundy, una familia con personajes fracasados y egoístas, que vivían constantemente al límite del caos existencial. En este mismo año se estrenaba *Padres Forzados*, que se mantuvo en antena hasta el año 1995 con un nuevo modelo familiar marcado por la ausencia de la figura materna, mediante la puesta en escena de una familia peculiar donde los problemas de infancia y adolescencia se trataban con cierta ingenuidad y cuyo éxito se debió en buena parte a la calidez tradicional y pedagógica de unas historias narradas enmarcadas en una sólida estructura familiar.

6. Referencias bibliográficas

Carrión, J. (2011): *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Natura.

Chacón, P. y Sánchez-Ruiz, J. (2011): “La familia en las series de televisión infantiles. Una perspectiva semiótica cultural”. *Revista Arte y movimiento*, 5, pp. 19-25.

Chicharro, M y Rueda, J.C. (2008): “Ficción y representación histórica: Amar en tiempos revueltos”. *Comunicación y Sociedad*, 2, pp. 57-84.

Chicharro Merayo, M. (2009): “Familia y televisión: algunas representaciones de la familia española en la pequeña pantalla”. *Doxa Comunicación*, 8 (1), pp. 145-162.

Chicharro Merayo, M. (2011): “History of the Telenovela in Spain: Learning, Essaying and Appropriating a Genre”. *Communication & Society* 24(1), pp. 189-216.

Fernández, V. (2013): “La familia bien, gracias”. *Revista Crítica. Monográfico Retratos de Familia*, pp.74-79. Disponible en: <http://www.revista-critica.com/la-revista/monografico/reportajes/125-la-familia-bien-gracias>

Fogel, J. (2012): “A Modern Family: the performance of “family” and familiarismo in contemporary television series”. Tesis doctoral no publicada. Universidad de Michigan. Disponible en: http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/91389/fogelj_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Furstenber, F. (2003): “El cambio familiar estadounidense en el último tercio del Siglo XX” en AAVV: *Nuevas formas de familia. Perspectivas nacionales e internacionales*. Montevideo: Unicef-Udelar.

Galán Fajardo, E. (2006): “Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva”. *Revista ECO-PÓS-* 9 (1), pp. 58-81.

Galán, E. (2007): “Construcción de género y ficción televisiva en España”. *Revista Comunicar*, 28, pp. 229-236.

Galán, E. y Herrero, B. (2011): *El guion de ficción en televisión*. Madrid: Síntesis.

García De Castro, M. (2007): “La hegemonía creativa de la industria de la televisión”. Revista Icono14. 5 (1).

García de Castro, M. (2008): “Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995-2000”. *Zer Revista de Estudios de Comunicación*, 14, pp. 151-167. Disponible en <http://www.ehu.eus/zer/es/hermeroteca/articulo/Propiedades-de-la-hegemonia-de-la-ficcion-television-domestica-en-Espana-entre-1995-2000/198>,

García Martínez, A. N. (2012): “Una máquina de contar historias. Complejidad y revolución del relato televisivo. En: *Televisión en España. Informe 2012*. Barcelona: Ediciones Deusto, pp. 225-246.

Greenberg, B.S. & Neuendorf, K.A. (1980): “Black family interactions on television”. En Greenberg, B.S. (Ed.): *Life on television*. Norwood, NJ: Ablex, pp. 173-181.

Hall, S. (1986): “Media power and class power”. En Curran, J *et al* (Eds.): *Bending Reality: the state of the Media*. Londres: Pluto, pp.5-14.

Haralovich, M. B. (1988): “Suburban Family Sitcoms and Consumer Product Design: Addressing the Social Subjectivity of Homemakers in the 1950s”. En: P. Drummond, P. & Paterson, R. (eds.): *Television and its Audience: International Research Perspectives*. Londres: British Film Institute, pp. 38-60.

Howard-Williams, R. & Katz, E. (2013): “Did television empower women? the introduction of television and the changing status of women in the 1950s”. *Journal of Popular Television*, 1(1), pp. 7-24. doi: 10.1386/jptv.1.1.7_1

Lacalle, C. (Ed.) (2013): *Jóvenes y ficción televisiva: Construcción de identidad y transmedialidad*. Barcelona: UOC Press.

Lacalle, C. & Gómez, B. (2016): “La representación de las mujeres trabajadoras en la ficción televisiva española”. *Comunicar*, 47(2), 2016. DOI <http://dx.doi.org/10.3916/C47-2016-06>

Macionis, J. & Plummer, K. (2011): *Sociología*. Madrid: Pearson Educación

Mazzioti, N. (2006): *Telenovela: industria y prácticas sociales. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Medina, P; Aran, S.; Munté, R.; Rodrigo, M. & Guillén, M. (2010): "La representación de la maternidad en las series de ficción norteamericanas. Propuesta para un análisis de contenido. Desperate Housewives y Brothers & Sisters". *II Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigadores en Comunicación*.

Mendibil Blanco, A. (2013): *España en serie. Cada serie cuenta una historia y todas juntas cuentan nuestra historia (Ebook)*. Madrid: Aguilar.

Menéndez Menéndez, M.I. (2008): “Discursos de ficción y construcción de identidad de género en televisión”. Palma: Treballs Feministes.

Meyrowitz, J. (1985): *No sense of place the impact of electronic media on social behavior*. Nueva York: Oxford University Press

Modleski, T. (1979): “The Search for Tomorrow in Today’s Soap Operas Notes on a feminine narrative form”. *Film Quarterly*, 33 (1), pp. 12–21.

Orozco, G. y Vasallo, M.I. (2011) (Coords.): *Calidad de la ficción televisiva y participación transmediática de las audiencias. OBTEL 2011*. São Paulo: Globo.

Ortega, M. y Simelio, N. (2012): “La representación de las mujeres trabajadoras en las series de máxima audiencia emitidas en España”. *Revista Comunicación*, 10, (1), pp.1006-1016.

Pearson, J.C. Turner, L.H. y Todd-Mancillas, W. (1993): *Comunicación y género*. Barcelona Paidós.

Peñamarín, Cristina (2001): “Ficción televisiva y pensamiento narrativo”. *I Jornadas sobre televisión*. Disponible en: www.uc3m.es/uc3m/inst/MU/Cristin4.htm

Rogge U.; Jensen K. (1988): “Everyday Life and Television in West Germany: an Empathetic–Interpretative Perspective on the Family as a System”, en: Llull, J. (ed.): *World Families Watch Television*. Londres: Sage, pp. 8-115.

Ruido, M. (2007): “Just do it! Cuerpos e imágenes de mujeres en la nueva división del trabajo”. Disponible en: http://www.workandwords.net/uploads/files/Just_do_it!_es.pdf

Signorielli, N & Bacue, A (1999): “Recognition and respect: A content analysis of primetime television characters across three decades” *Sex Roles* 40 (7-8), pp. 527-544.

Tufte, Th. (2007): “Soap operas y construcción de sentido: mediaciones y etnografía de la audiencia”. *Revista Comunicación y Sociedad*, 8, pp., 89-112.

Vassallo de Lopes, M. I. (2008): “Televisões y Narraciones: las identidades culturales en tiempos de globalización”. *Revista Comunicar*; 15 (30), pp. 35-41.

Vera Zapata, W. (2011): “La TV no es mejor que la vida. Alegrías y tristezas de la familia en la pantalla chica.” En VVAA: *Familia y subjetividad: perspectivas y abordajes*. Caldas: Corporación Universitaria Lasallista.

Cómo citar este artículo / Referencia normalizada

Ch Lacalle, T Hidalgo-Marí (2016): “La evolución de la familia en la ficción televisiva española”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, pp. 470 a 483
<http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1105/25es.html>
DOI: [10.4185/RLCS-2016-1105](https://doi.org/10.4185/RLCS-2016-1105)

- En el interior de un texto:
 - ... Ch Lacalle, T Hidalgo-Marí (2016: 470 a 483)...
 - o
 - ...Ch Lacalle *et al* (2016: 470 a 483)...

Artículo recibido el 7 de abril de 2016. Aceptado el 25 de mayo.
Publicado el 31 de mayo de 2016.