
Charo Lacalle

rosario.lacalle@uab.es
Catedrática. Departamento de
Periodismo y Ciencias de la
Comunicación. Universitat
Autònoma de Barcelona.
España.

Beatriz Gómez

beatriz.gomez@unir.net
Profesora. ESERP Business
School. Universidad
Internacional de la Rioja.
España.

Recibido

13 de enero de 2016

Aprobado

21 de marzo de 2016

© 2016

Communication & Society

ISSN 0214-0039

E ISSN 2386-7876

doi: 10.15581/003.29.3.sp.1-15

www.communication-society.com

2016 – Vol. 29(3),
pp. 1-15

Cómo citar este artículo:

Lacalle, C. & Gómez, B. (2016). La
representación de la mujer en el
contexto familiar de la ficción
televisiva española. *Communication
& Society* 29(3), 1-15.

Este artículo ha sido elaborado en
el marco del proyecto “La
construcción social de la mujer en
la ficción televisiva y la web 2.0:
estereotipos, recepción y
retroalimentación” (FEM2012-
33411), financiado por el Ministerio
de Economía y Competitividad. En
esta parte de la investigación han
participado, además de las autoras,
Deborah Castro, Mariluz Sánchez,
Belén Granda, Tatiana Hidalgo, Elsa
Soro y Karina Tiznado
(investigadoras), y Marc Bellmunt,
Germán Muñoz, Lucía Trabajo,
Estitxu Garay y Amaia Nerecan
(colaboradores).

La representación de la mujer en el contexto familiar de la ficción televisiva española

Resumen

El auge del drama televisivo, a finales de los noventa, le disputó a la comedia el protagonismo que la había convertido en el género más popular y resistente de la ficción a lo largo de más de cuatro décadas. La variedad de temáticas y la creciente complejidad narrativa de los nuevos formatos de ficción fueron relegando las representaciones de la familia, la clave del éxito de la comedia, al contexto de los avatares sentimentales, sexuales y, en menor medida, laborales de los personajes femeninos. Este artículo analiza el contexto y las relaciones familiares de los 709 personajes femeninos representados, con un grado variable de protagonismo, en los 84 programas de la ficción televisiva española de estreno (series, seriales, TVmovies, miniseries y sketches), emitidos a lo largo de 2012 y 2013. El método utilizado combina técnicas cuantitativas (codificación en SPSS) y cualitativas (socio-semiótica y *script theory*). El análisis revela que la ficción televisiva española proyecta una imagen compleja de la familia, en la que se mezclan tópicos y estereotipos, pero que intenta reflejar la realidad. Los conflictos generacionales representan las desavenencias más frecuentes de la vida cotidiana de los personajes analizados, aunque la mayor parte de las mujeres representadas en el contexto familiar suelen contar con apoyo de los suyos para afrontar los problemas y los conflictos de sus azarosas existencias de ficción.

Palabras clave

Ficción, televisión, familia, mujer, España, análisis

1. Introducción

Desde los orígenes de la comedia norteamericana en la radio, la familia constituía el ámbito de representación preferente y una de las claves de su éxito (Crotty, 1995; Moore, 1992), hasta que el auge del drama televisivo le disputó el protagonismo que la había convertido en el género más popular y resistente de la ficción a lo largo de más de cuatro décadas (Cantor, 1991). La apuesta por la estética y por la complejidad narrativa del drama y de los subgéneros de intriga y de fantasía, en el

período que Thompson (1996) denominó a finales de los años noventa *segunda edad de oro* de la televisión, terminó por convertir la representación de la familia, en buena parte, en el marco de los avatares sentimentales, sexuales y, en menor medida, laborales de los personajes femeninos.

El estudio que presentamos a continuación examina la representación de la mujer en el contexto familiar de la ficción televisiva española, mediante la implementación de una metodología original que integra aproximaciones cuantitativas (SPSS) y cualitativas (socio-semiótica y *script theory*). La muestra de análisis comprende 709 personajes femeninos que han protagonizado, con diferentes grados de relevancia, todas las producciones propias de estreno (series, seriales, miniseries, TVmovies y *sketches*) emitidas en las cadenas estatales y autonómicas a lo largo de 2012 y 2013.

1.1. La familia en la ficción televisiva norteamericana

A pesar de la popularidad de la comedia de situación (*sitcom*) familiar y de la importancia de este ámbito en la construcción narrativa de los personajes de los dramas seriales, el interés de los estudiosos por la representación de la familia en la ficción televisiva ha sido más bien limitado (Moore, 1992). A comienzos de los noventa, los productores y los ejecutivos de las grandes cadenas norteamericanas, preocupados por el envejecimiento progresivo de la audiencia, comenzaron a aplicar “de manera generalizada a los programas el estilo de la televisión de calidad” (Thompson, 2007, xvii). En las antípodas de la puesta en escena casi teatral de la *sitcom* tradicional, el estilo casi cinematográfico de las series más emblemáticas de la *Quality TV* (Akass & McCabe, 2007) y las temáticas asociadas principalmente a los dramas de intriga, acción o *fantasy*, han acabado relegando a la mayor parte de las familias de la ficción televisiva a una función más bien contextual. Paralelamente, la dificultad de acomodar el icono de mujer *postfeminista* que emergía de las representaciones¹, “joven, atractiva, y siempre dispuesta a ejercer su sexualidad” (Gill, 2009: 98), al proyecto familiar de las décadas anteriores, ha reducido de manera ostensible el interés de los expertos en ficción televisiva por el ámbito familiar, reducido frecuentemente a un epígrafe de las investigaciones.

A grandes rasgos, los estudios sobre la construcción social de la familia en la ficción televisiva norteamericana se pueden clasificar en dos grupos. Los trabajos del primer grupo consideran a las familias de la ficción un reflejo de las familias reales (Glennon & Butsch, 1982; Greenberg *et al.*, 1980). Por el contrario, los trabajos del segundo grupo subrayan la influencia de las representaciones en el mantenimiento de los valores de la familia tradicional (Crotty, 1995; Olson & Douglas, 1997) o incluso atribuyen a las historias de la ficción una cierta responsabilidad en la disolución de los modelos familiares tradicionales (Chesebro, 2007[1976]). Con todo, los estudiosos norteamericanos coinciden en determinar cuatro períodos diferenciados en la representación de las familias de la ficción televisiva, comprendidos entre los inicios de la *sitcom* a finales de los años cuarenta y la irrupción de los nuevos modelos familiares en la década de los noventa.

Las familias televisivas de los años cincuenta y sesenta, representadas principalmente en lo que algunos autores califican de *benign dramatic comedies* (Taylor, 1989), idealizan al *superpadre* de la clase media, que realiza correctamente todas sus tareas, frente al padre incompetente y caótico de la clase baja (Butsch, 1992, Scharrer, 2001). Generalmente, los padres de este primer período desempeñan tareas prestigiosas, o incluso glamurosas, que aseguran una vida confortable a su familia, mientras que las pocas madres que trabajan no

¹ Los discursos postfeministas construyen una mujer altamente sexualizada y autónoma, “que ya no está limitada en absoluto ni por las desigualdades ni por los desequilibrios de poder” (Gill, 2007).

suelen hacerlo por cuestiones económicas, sino más bien para realizarse profesionalmente (Butsch, 1992).

Las comedias de los años setenta introducen nuevos problemas, derivados principalmente de las relaciones entre padres e hijos (Glennon & Butsch, 1982). Pero, aunque la familia de clase media permanece idealizada y su estructura no varía de manera substancial, a lo largo de la década se constata un aumento progresivo del individualismo (Chesebro, 2007[1976]).

Las familias de los años ochenta tienden a adoptar una estructura nuclear, al tiempo que la clase media comparte protagonismo con la clase baja y medio-baja (Glennon & Butsch, 1982), cuyos problemas económicos se convierten en un elemento esencial de las historias narradas. Aún así, el equilibrio de la clase media y medio-alta se mantiene en ese período con la irrupción de la *black comedy*, que apostaba por mejorar la imagen social de las familias afroamericanas mediante representaciones, generalmente positivas, destinadas a desafiar los estereotipos culturales en boga (Cummings, 1988; Scharrer, 2001). Una celebración de la familia burguesa de color encarnada, de manera paradigmática, por *The Cosby Show* (NBC, 1984-1992), aunque la *black comedy* acabara configurando todo un subgénero de la *sitcom* que siguió cosechando éxitos hasta bien entrados los noventa (Álvarez Berciano, 1999).

Con la llegada de *segunda edad de oro* de la ficción televisiva, la *sitcom* imprime un nuevo giro a las representaciones familiares de los años noventa, mediante la introducción de adultos problemáticos producto de la indeterminación y del carácter imprevisible de la vida urbana (Tueth, 2000), para quienes resultaba cada vez más difícil gestionar su vida cotidiana (Douglas, 1996). Las familias de los noventa son inusuales, en el sentido en que no necesariamente comparten consanguinidad, como los amigos de *Friends* (NBC, 1994-2004); o no tienen semblanza humana, como los imperecederos Simpson (*The Simpson*, FOX, 1989), “una de las imágenes más importantes de la familia en la cultura americana contemporánea” (Cantor, 1999: 735); pero las representaciones continúan confirmando “el orden de la clase social” (Butsch, 1992, 397). Por otra parte, aunque las relaciones entre hermanos de la familia moderna suelen ser más conflictivas que en el pasado, la madre y/o el padre tienen generalmente un cierto carácter compensatorio, destinados a restaurar el orden tradicional (Douglas & Olson, 1996).

1.2. La familia en la ficción televisiva española

Tras más de tres décadas dedicadas por TVE a la adaptación de grandes obras literarias y a la realización de comedias costumbristas, *Farmacia de guardia* (Antena3, 1991-1995) inauguraba a comienzos de los noventa la era contemporánea de la producción de ficción televisiva española. La *sitcom* de Antonio Mercero extrapolaba al contexto nacional la esencia de los personajes de la comedia televisiva norteamericana: una madre ejemplar y un padre crápula pero simpático, típico de la *blue collar sitcom*², aunque la pareja española se había divorciado y mantenía una relación armónica por bien de sus hijos. *Médico de familia* (1995-1999), la réplica de Tele5 a su rival, recuperaba otro de los motivos clásicos de la comedia televisiva: el padre viudo de clase media que también ejerce de madre (Moore, 1992: 52), en una versión edulcorada por Emilio Aragón que casi triplicaba la duración estándar de los episodios de la *sitcom*. A diferencia de *Farmacia de guardia*, el factor de disfuncionalidad familiar de *Médico de familia* fue inducido por una situación externa (la viudez del padre),

² La expresión *blue collar* se utiliza en inglés para definir a los trabajadores que realizan actividades manuales (<http://www.oxforddictionaries.com/definicion/english/blue-collar>). También define, por extensión, a las familias de la clase trabajadora que protagonizan algunas comedias de situación como las mencionadas en este estudio.

pero las relaciones sentimentales de los progenitores³ continuaban basándose en la fidelidad y la estabilidad (García de Castro, 2002). *Cuéntame cómo pasó* (TVE1, 2001-) llegaba a comienzos del siglo XXI, inspirada en el *dramedy* (mezcla de drama y comedia) *The Wonder Years* (*Aquellos maravillosos años*, ABC, 1988-1993), con una clara apuesta por recuperación del protagonismo del espacio doméstico en cuanto hábitat estructurado (Rueda Laffond & Guerra Gómez, 2009).

Las claras referencias a la ficción televisiva norteamericana en las series mencionadas afianzaba, así, la distancia con el costumbrismo característico de una buena parte de los relatos del pasado, que aún perviviría en algunas ficciones de segunda mitad de los noventa, como *Hostal Royal Manzanares* (TVE1, 1996-1998) o *Menudo es mi padre* (Antena3, 1996-1998), e incluso penetraría una buena parte de las comedias más exitosas de 2000, como por ejemplo *Los Serrano* (Tele5, 2003-2008) o *Aquí no hay quien viva* (Antena3, 2003-2006), según señalaba Álex Pina, guionista de *Los Serrano*, al destacar el anacronismo del padre, Diego Serrano:

Diego Serrano es un señor un poco anacrónico, de una España de otro tiempo, que se casa, vamos, que él cree que le viene Dios a ver, con su antigua novia de la adolescencia. Ellas son muy liberales, muy contemporáneas, de Barcelona, muy cosmopolitas y modernas, y empieza a ver que él es un personaje un poco trasnochado y a querer ser mejor de lo que es. Eso genera una inseguridad atroz en Diego Serrano y un intento de mejora constante, que le metía en todo tipo de cosas (Pina, citado en Mendíbil, 2013, 215)

Entre finales de los noventa y principios del nuevo siglo, algunas series como *Compañeros* (Antena3, 1998-2002), *Periodistas* (Tele5, 1998-2002), *El comisario* (Tele5, 1999-2009) o *Policías, en el corazón de la calle* (Antena3, 2000-2003) introducen dos cambios profundos en la ficción española. En primer lugar, la familia nuclear entra en crisis y el hogar televisivo acoge y valida nuevas formas de convivencia familiar. En segundo lugar, al igual que había ocurrido en las producciones norteamericanas, las historias domésticas de carácter puramente familiar ceden protagonismo a las ficciones de temática profesional, en las que el hogar va perdiendo su identidad y convirtiéndose en el escenario de la soledad y de las ahora explícitas relaciones sexuales de los personajes.

La crisis de la institución matrimonial y la división del trabajo entre hombres y mujeres, unida a la disminución de la tasa de natalidad y del tamaño de núcleo familiar, así como el incremento de separaciones, divorcios y la formación de parejas de hecho, han encontrado su reflejo en las representaciones “del cambiante universo familiar” (Chicharro, 2009, 154). Así, la ficción televisiva ha ido conectando con la realidad de la sociedad española actual y representando otras modalidades de convivencia que desdramatizan la ruptura matrimonial y normalizan otros modelos alternativos a la nuclear: familias con progenitores del mismo sexo (*Aquí no hay quien viva*, Antena3, 2003-2006); familias monoparentales (*¡Ala... Dina!*, TVE1, 2000-2002; *Ana y los siete*, TVE1, 2002-2005); familias reconstruidas (cónyuges separados, divorciados o viudos que aportan hijos a la nueva unión) (*A las once en casa*, TVE1, 1998-2000; *Los Serrano*, Tele5, 2003-2008; *Vida loca*, Tele5, 2011); familias extensas vertical y horizontalmente (*Aída*, Tele5, 2005-2014; *La familia Mata*, Antena3, 2007-2009; *Herederos*, TVE1, 2007-2009; *Gran reserva*, TVE1, 2010-2013); familias funcionales, sin ninguna relación de parentesco entre sus miembros, pero que comparten hogar y llevan a cabo las funciones de esta institución (*Todos los hombres son iguales*, Tele5, 1996-1998; *El internado*, Antena3, 2007-2010; *Los protegidos*, Antena3, 2010-2012; *El barco*, Antena3, 2011-

³ En la quinta temporada de la serie, el protagonista se casa con su cuñada Alicia (Lydia Bosch) y tienen dos niños gemelos, que se suman a los tres del primer matrimonio de Nacho (Emilio Aragón).

2013); y cohabitación de parejas, que viven juntas sin vínculos matrimoniales (*7 vidas*, Tele5, 1999-2006; *Crematorio*, Canal+, 2011) (Carrillo Pascual, 2012).

Sin embargo, a pesar de representar la crisis de la familia tradicional, las nuevas familias de la televisión “siguen manteniendo y reforzando los estereotipos de género dentro del seno familiar” (Belmonte & Guillamón, 2007: 118). Por otra parte, es preciso señalar que este afán por representar múltiples esquemas familiares no solo cumple una evidente función pedagógica, sino que también responde a las necesidades de la propia narración televisiva. Como afirma Gutiérrez Delgado (2008), las series familiares presentan, en mayor o menor medida, falacias dramáticas debido a la presión de la industria y a la respuesta de la audiencia.

El proceso de transformación de la familia nuclear ha ido alterando algunos de los roles familiares, mientras que otros parecen reafirmarse. Así, aunque la autoridad paterna ha disminuido sustancialmente (Chicharro, 2009) y los padres son cada vez más tolerantes (García de Castro, 2002); los progenitores han seguido prohibiendo determinados comportamientos a sus hijos adolescentes, mientras que estos últimos continúan recurriendo a las mentiras para salirse con la suya (Montero, 2005). Las investigaciones realizadas constatan asimismo una creciente equiparación de los roles de género, si bien continúan detentando ciertas actitudes de obediencia y subordinación de algunas mujeres (Lacalle, 2013). Galán (2007b) afirma que los personajes femeninos de la ficción televisiva son principalmente mujeres trabajadoras, cuya faceta familiar solo se muestra esporádicamente, confrontadas con los problemas derivados de la conciliación entre la vida laboral y familiar, y con las dificultades experimentadas en su promoción profesional.

Los personajes femeninos de las ficciones de época tienen una utilidad narrativa de carácter estereotipado. Mientras que los hombres representan los entresijos del espacio sociopolítico, las mujeres suelen estar limitadas por universo de los sentimientos: “el amor romántico, o la maternidad, la solidaridad amistosa y el dolor por una separación son algunos de los registros sentimentales que mejor adoptan” (Chicharro & Rueda Laffond, 2008: 79). En cuanto hija, madre y esposa, la mujer de las historias ambientadas en el pasado declina frecuentemente su autoridad a favor de una figura masculina, que ejerce de cabeza de familia, y continúa protagonizando la esfera privada, aunque en las ficciones más actuales la subordinación disminuye notablemente (CAC, 2013; Galán, 2007a; García, Fedele & Gómez, 2012; Instituto de la mujer, 2007).

García de Castro (2002) sostiene que todas las ficciones españolas ambientadas en los años noventa y principios del nuevo siglo cuentan con algún personaje articulado en torno al rol maternal, mientras que la imposibilidad de tener hijos biológicos constituye siempre un conflicto psicológico. La investigación realizada en 2010 por Sánchez Aranda *et al.* (2011) revela que el papel de madre sigue siendo el rol tradicional más frecuente, muy por encima del de esposa, aunque Lacalle y Sánchez (2015: 235) sostienen que “la ficción española parece haberse adentrado en una cierta actualización del rol de madre, constatada por otros investigadores del ámbito mediterráneo europeo”. En general, la heterosexualidad constituye el marco de la reproducción y la crianza de los hijos, en un entorno donde se producen muy pocas adopciones (Carrillo Pascual, 2012).

2. Método

El análisis realizado combina aproximaciones cuantitativas (SPSS) y cualitativas (socio-semiótica y *script theory*) con el objetivo de analizar las representaciones de la familia en la ficción televisiva española. La elección del programa de cálculo estadístico SPSS (Statistical Package for the Social Sciences) para construir la base de datos cuantitativa obedece a su flexibilidad en la recodificación de las diferentes variables y registros, que permite al investigador en Ciencias Sociales adaptarlo a sus necesidades. La socio-semiótica, de matriz

estructuralista, estudia la dimensión social de la discursividad (Landowski 1997; Semprini 1990). *La script theory* es también otra referencia importante para los autores que sostienen la importancia del contexto, inspirados en los trabajos de L. Rowell Huesmann (1982 y 1986) sobre la influencia de la representación de la violencia en los espectadores⁴.

La muestra está integrada por 709 personajes femeninos que figuran, con diferentes grados de protagonismo, en los 84 programas de ficción doméstica de estreno (series, seriales, miniseries, TVmovies y sketches) emitidos por las cadenas generalistas españolas a lo largo de 2012 y 2013. Se han excluido únicamente los personajes secundarios ocasionales que participan en menos de tres episodios. La investigación se realizó en tres fases: a) visionado de los programas y construcción de un guión de análisis socio-semiótico; b) codificación en SPSS de las variables identificadas en el guión de análisis e identificación de las *storylines* correspondientes; y c) análisis cualitativo de los resultados. El guión socio-semiótico se estructura en ocho apartados: identificación del programa; familia; protagonismo; relaciones sentimentales; salud y sexualidad; roles y escenarios. Las 40 variables utilizadas en la codificación de las temáticas familiares comprenden cuatro variables independientes y 36 variables dependientes, cinco de las cuales vehiculan datos relativos a la identificación del programa (nombre del personaje, título del programa, cadena, género de la ficción y formato). Las variables independientes sobre la construcción de las relaciones familiares son las siguientes: miembros de la familia (progenitores, hermanos/as, descendientes y otros ascendientes); relaciones (apoyo o confrontación); problemas generacionales y otros problemas. La edad de los personajes se agrupó en ocho franjas, destinadas a reducir la dispersión inherente a la codificación de esta variable: 4-9; 10-14; 15-17; 18-23; 24-29; 30-45; 46-65 y más 65 años. Cada variable permitía escoger una opción entre un número determinado de opciones, a excepción de las variables cadena (nombre del personaje y título del programa).

En el proceso de codificación participaron trece investigadores, familiarizados previamente con el programa SPSS, cuatro de los cuales eran doctores y el resto estudiantes de doctorado. El preanálisis se articulaba en dos fases, destinadas a verificar la fiabilidad de la intercodificación y a detectar los posibles errores cometidos en la etapa de grabación de datos respectivamente. A continuación, se ejecutaron el análisis univariable, a través de las variables nominales y de las tablas de frecuencia, y el análisis bivariante, que nos permitió cruzar las cuatro variables sobre familia y la variable edad (independientes) con el resto de las variables (dependientes), para elaborar las tablas de contingencia e iniciar el análisis de datos propiamente dicho.

La matriz de datos está formada por 709 unidades de análisis (casos), una por cada personaje de la muestra. El cruce de las cuatro variables sobre familia y la variable edad con las 36 variables dependientes produjo 180 tablas de contingencia. La base de datos cuantitativa se completó con una base de datos cualitativa, construida de manera paralela al proceso de codificación en SPSS. Esta base de datos está integrada por la *storyline* principal sobre cuestiones familiares de cada uno de los 498 personajes femeninos (70,2%) relacionados con el ámbito familiar. Las tablas de contingencia nos permitieron estructurar el análisis cualitativo, realizado en la tercera fase de la investigación y destinado a examinar los resultados más relevantes del cruce de variables en relación con las *storylines* correspondientes. En esta última etapa del estudio participaron siete de los investigadores que habían intervenido en la construcción de las bases de datos cuantitativa (SPSS) y cualitativa (*storylines*), familiarizados con la aplicación de la *script theory* al análisis de la televisión (Huesmann, 1982 y 1986; Kelly 2010). La preferencia por una unidad de contenido

⁴ La *script theory* fue introducida inicialmente por Silvan Tomkins, en los años cincuenta, para explicar la estructura del conocimiento, sobre todo de las secuencias complejas. Véase E. Virginia Demos, 1995.

narrativo (*script* o *storyline*), en lugar de adoptar otras unidades de carácter técnico, como la escena (Al-Sayed & Gunter, 2012), obedece a la mayor exhaustividad con la que permite afrontar el análisis de las narrativas seriales (Kelly, 2010).

3. Resultados

Las múltiples posibilidades narrativas del escenario doméstico, así como el interés de las cadenas españolas en maximizar la audiencia del *prime time* y reunir las diferentes perspectivas generacionales, convierten al núcleo familiar en el eje de numerosos relatos y en un elemento relevante en la contextualización de los personajes femeninos.

El 43,5% (N = 309) de los personajes femeninos analizados viven con su familia biológica (nuclear o extensa), la convivencia más habitual de los personajes de todas las franjas de edad, aunque únicamente son representados los progenitores del 29,8% (N = 211), o al menos uno de ellos. La presencia del padre y/o de la madre es más frecuente en las primeras franjas de edad: 4-9, 10-14 y 15-17 años. A partir de los 18, la representación de los progenitores disminuye progresivamente, hasta su completa desaparición entre las mujeres mayores de 65 años.

Tabla 1. Presencia de progenitores de los personajes femeninos analizados

	4-9	10-14	15-17	18-23	24-29	30-45	46-65	+65	Total
Sin presencia	0,0%	18,2%	20,7%	59,6%	60,0%	75,1%	94,1%	100,0%	70,2%
Progenitores	63,2%	63,6%	62,1%	22,1%	15,7%	10,5%	0,7%	0,0%	15,0%
Padre	15,8%	9,1%	3,4%	7,7%	13,9%	6,6%	2,2%	0,0%	6,9%
Madre	21,1%	9,1%	13,8%	10,6%	10,4%	7,8%	2,9%	0,0%	7,9%
Total	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Fuente: Elaboración propia

En las familias monoparentales, la presencia de la madre es ligeramente superior a la del padre (7,8% y N = 56, frente al 6,9% y N = 49), aunque la situación se invierte en las historias ambientadas en el pasado, donde el progenitor de la familia monoparental suele ser el padre viudo (42,9% y N = 21, frente al 35,7% y N = 20 madres solas). La convivencia con el nuevo cónyuge de uno de los progenitores, generalmente el padre, es una situación más frecuente en las ficciones de época y generalmente suele ser problemática. Los dramas ambientados en el presente también convierten la muerte de la madre en un motivo narrativo que condiciona la estructura de la familia y, por consiguiente, la evolución de los personajes.

En el extremo opuesto a la familia tradicional, predominante en las historias del pasado, la familia desestructurada constituye una representación recurrente de las ficciones ambientadas en la actualidad. Estas familias suelen presentar a los progenitores enfrentados entre sí o en proceso de divorcio, una situación que afecta particularmente a niñas y las jóvenes adolescentes. No obstante, a diferencia del trauma provocado en la familia por la muerte de la madre o del padre, la banalización de la separación y del divorcio en la comedia, género que destaca por presentar un amplio abanico de alternativas familiares, les resta transcendencia, aunque también refleja las complicaciones que el divorcio introduce en la vida de los personajes femeninos con hijas y/o hijos a su cargo.

Únicamente son representados los familiares ascendientes del 14,1% (N = 100) de las mujeres analizadas, repartidos de forma equitativa entre las historias ambientadas en el pasado (51% y N = 51) y el presente (49% y N = 49). Como en el caso anterior, la representación de los familiares ascendientes de las mujeres más jóvenes es mucho más frecuente: 4 a 9 años (57,8% y 11 personajes), 10 a 14 (63,6% y 7 personajes) y 15 a 17 años (48,2%

y 14 personajes), mientras que la presencia de progenitores y abuelos es meramente testimonial a partir de los 18 años. Por el contrario, un elevadísimo número de personajes femeninos de 30 a 45 años (41,3% y 133 personajes) tienen hijas y/o hijos, a los que se suman los descendientes de las mujeres de 45 a 65 años (26,1% y 84 personajes) y de las mayores de 65 (9,3% y 30 personajes). Al igual que ocurre con los ascendientes, los programas de época representan el mismo número de personajes femeninos con descendientes (47,5% y 153 personajes) que los programas ambientados en la actualidad (51,6% y 166 personajes). El 0,9% restante corresponde a 3 personajes femeninos que figuran a ficciones sin marcas de localización temporal.

La presencia de hermanas y/o hermanos de los personajes analizados es reducida (23,7% y N = 168) e inversamente proporcional a la edad. Al igual que la representación de los progenitores, la de las hermanas y/o hermanos es más frecuente en las primeras franjas de edad: el 63,2% (N = 12) de las niñas de 4 a 9 años, el 54,5% (N = 6) y de 10 a 14 y el 69,0% (N = 20) de las postadolescentes (15 a 17 años). A partir de los 18 años, la presencia de hermanas y/o hermanos decrece sensiblemente y culmina con la total ausencia de estas figuras entre los personajes femeninos mayores de 65 años. A pesar de la reducida tasa de natalidad actual, el mayor número de hermanas y/o hermanos representados en las historias ambientadas en el presente (58,3% y N = 98) respecto de las ficciones de época (40,5% y N = 68) está determinado en buena parte por la configuración de nuevas estructuras familiares tras la separación o el divorcio.

Tabla 2. Presencia de hermanos de los personajes femeninos analizados

	4-9	10-14	15-17	18-23	24-29	30-45	46-65	+65	Total
No	36,8%	45,5%	31,0%	74,0%	71,3%	78,2%	89,7%	100,0%	76,3%
Sí	63,2%	54,5%	69,0%	26,0%	28,7%	21,8%	10,3%	0,0%	23,7%
Total	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Fuente: Elaboración propia

3.1. Relaciones y problemas familiares

Las relaciones de las mujeres analizadas con sus familiares suelen ser mucho más armónicas (42,9% y 304 personajes) que conflictivas (26,1% y 185 personajes), tanto en las ficciones de época (44,5% y 136 personajes) como en las historias ambientadas en la actualidad (41,9% y 165 personajes), aunque se desconoce el tipo de relación familiar del 31,1% (N = 220) de los personajes, debido a su escasa relevancia en las historias narradas. El apoyo de la familia a los personajes femeninos representa una actitud generalizada en todas las franjas de edad, aunque adquiere mayor relevancia entre las niñas de 4 a 9 años (78,0% y 15 personajes) y de 10 a 14 años (72,7% y 8 personajes). Se trata de una situación coherente con la mayor dependencia de los adultos experimentada por ambos grupos de personajes femeninos, cuyas relaciones con los ascendientes se basan en buena parte en la obediencia. Además, los conflictos derivan principalmente de la confrontación entre los progenitores, sobre todo en los procesos de separación o de divorcio. Por el contrario, una buena parte de las postadolescentes de 15 a 17 años se enfrentan con sus familiares (31% y 9 personajes), fundamentalmente por cuestiones asociadas con la rebeldía propia de esa etapa de la vida. La rebeldía de las postadolescentes también explica que sean los personajes femeninos con un mayor número de conflictos entre hermanos (24,1% y 7 personajes), una problemática de escasa relevancia en la ficción televisiva española (10,4% y 74 personajes), y uno de los dos únicos grupos de edad en los que destacan los problemas generacionales (44,8% y 13 personajes).

Tabla 3. Relación familiar de los personajes analizados

	4-9	10-14	15-17	18-23	24-29	30-45	46-65	+65	Total
Confrontación	15,8%	9,1%	31,0%	23,1%	25,2%	26,5%	27,2%	36,8%	26,1%
Apoyo	78,9%	72,7%	51,7%	42,3%	42,6%	37,4%	43,4%	47,4%	42,9%
Se desconoce	5,3%	18,2%	17,2%	34,6%	32,2%	36,2%	29,4%	15,8%	31,0%
Total	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Fuente: Elaboración propia

Otra de las grandes fuentes de conflictos generacionales es la oposición de los progenitores a las elecciones sentimentales de las hijas en las ficciones de época. En algunos casos, la oposición se convierte incluso en un motivo narrativo de cierta relevancia, tras las huellas de un pasado no tan remoto donde la elección del cónyuge de las hijas y/o hijos obedecía al interés político o socio-económico. A diferencia del drama ambientado en el pasado, las comedias actuales no plantean la oposición al amor de las jóvenes como un problema familiar, entre otras cosas porque el origen humilde de la mayor parte de los personajes no se aborda en clave de clase social. En este último género, la oposición de las familias se convierte en desencadenante de conflictos cotidianos, alejados de dramatismo con el que se aborda en las ficciones ambientadas en el pasado.

La confrontación con la familia de las mujeres de 18 a 65 años es bastante infrecuente. En primer lugar porque, como señalamos antes, generalmente son apoyadas por su entorno familiar; pero también por el desconocimiento de las relaciones familiares de los personajes secundarios, dominantes en las franjas de 46 a 65 años y de más de 65. Las jóvenes de 18 a 23 años (23% y 24 personajes) y 24 a 29 (25,2% y 29 personajes) suelen arrastrar los conflictos de las adolescentes y postadolescentes, aunque generalmente se introducen algunos matices que modifican sensiblemente las relaciones de este grupo de personajes con su familia. Así, es frecuente que estas mujeres combinen la rebeldía de las más jóvenes con los problemas sentimentales, intercalados con otros problemas derivados de los divorcios, los desamores o la precariedad económica de muchas jóvenes adultas.

Los conflictos cotidianos de los personajes femeninos de 30 a 45 años (26,45% y 68 personajes) y de 46 a 60 (27,2% y 37 personajes) son más bien puntos de anclaje de la narración que verdaderas desavenencias, por lo que a menudo se resuelven en el arco de un mismo episodio o, en el caso de los seriales, de un ciclo narrativo de breve duración. Como ocurre con las mujeres más jóvenes, los términos de la confrontación de las mujeres adultas varían sensiblemente en función tanto del género de la ficción como de la época en la que está ambientada la narración.

Las series dramáticas, consecuentes con las emociones que desencadenan, buscan en la tragedia, el sentimentalismo y la catástrofe social el punto de inflexión de sus relatos. En este sentido, el desamor, un motivo narrativo tradicional del drama, se convierte en un desencadenante ocasional del conflicto familiar. También se introducen conflictos derivados de la escasez de dinero, de los problemas surgidos en los negocios familiares y del abandono o desinterés de los padres por sus hijos y/o hijas. Pero, a pesar de la miríada de problemas que salpimentan las relaciones de consanguinidad, lo cierto es que la ficción española tiende a restaurar la armonía familiar hacia final de la narración, sobre todo en el drama.

Finalmente, los personajes mayores de 65 años presentan el porcentaje más elevado de confrontación familiar (36,8% y 14 personajes), otro indicio del escaso atractivo con el que se caracteriza a este grupo de personajes femeninos en la ficción televisiva. Aunque la mujer mayor suele asumir el rol de madre o de abuela consejera, también hay numerosos ejemplos de personajes femeninos mayores de 65 años que suponen una carga o un problema para el resto de su familia. Eso explica que, junto a las adolescentes de 15 a 17 años, las mujeres mayores se vean más afectadas por los problemas generacionales (39,4% y 15 personajes),

una problemática generalmente eludida en la ficción televisiva española (19,1% y 136 personajes).

3.2. El hogar

El escenario doméstico juega un papel determinante en la construcción de las familias televisivas, pues acoge la mayor parte de las escenas vinculadas a este ámbito temático. El 27,9% (N = 198) de las mujeres analizadas realizan tareas relacionadas con el cuidado de los hijos y el hogar, como por ejemplo, limpiar, cocinar, comprar u organizar la casa. Se trata de una actividad determinada en buena parte por la clase social, puesto que el 42,1% de las mujeres de clase baja (N = 61) desempeñan este tipo de actividades, que se reduce al 18,0% (N = 25) de los personajes femeninos de clase alta. Esta diferencia se acentúa en las ficciones ambientadas en el pasado, donde la posibilidad de disponer de servicio doméstico mal pagado, o incluso de esclavas y/o esclavos (en las ficciones ambientadas en el período romano), eran privilegios de las clases medio-alta y alta. Finalmente, cabe señalar que la ficción televisiva española también suele asociar el rol doméstico con las mujeres adultas, puesto que únicamente caracteriza a 14 (23,7%) de las 59 niñas, adolescentes y postadolescentes que integran la muestra de análisis: de 4 a 9 años (15,8%, N = 3), de 10 a 14 años (27,3%, N = 3) y de 15 a 17 años (24,6,0%, N = 8).

Tabla 4. Personajes femeninos que realizan tareas domésticas

	4-9	10-14	15-17	18-23	24-29	30-45	46-65	+65	Total
No	84,2%	72,7%	72,4%	76,0%	74,8%	72,8%	65,4%	65,8%	72,1%
Sí	15,8%	27,3%	27,6%	24,0%	25,2%	27,2%	34,6%	34,2%	27,9%
Total	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Fuente: Elaboración propia

4. Discusión y conclusiones

El análisis realizado revela que la ficción televisiva española proyecta una imagen compleja de la familia, en la que se mezclan tópicos y estereotipos, pero que intenta reflejar la sociedad a partir de la cual se construye. Los diferentes tipos de familia identificados marcan un claro distanciamiento de las familias extensas (Galán, 2007b), sobrerrepresentadas en el pasado por sus múltiples posibilidades narrativas (Carrillo Pascual, 2012), pero carentes de relevancia estadística en la actualidad. Aún así, el 12,9% (N = 92) de los personajes femeninos que conviven con una familia extensa, integrada por padres, hijos y abuelos, supera ampliamente los 396.400 hogares españoles (el 2% del total) que incluyen más de un núcleo familiar en su composición (INE, 2015).

La ficción doméstica del período analizado también intenta superar otros tópicos que contradicen la estructura de los hogares españoles actuales. Contrariamente a los resultados obtenidos por Carrillo Pascual, quien subrayaba en 2012 el liderazgo de la figura masculina en las familias monoparentales, nuestra investigación revela que estas estructuras familiares están encabezadas por un mayor número de personajes femeninos que masculinos, un dato acorde con la realidad de la sociedad española actual (INE, 2015). De hecho, aunque la diferencia estadística entre las familias monoparentales reales, encabezadas por mujeres (82,7%) y por hombres (17,3%), es mucho más elevada que la de las familias analizadas, la situación se invierte en las ficciones de época, probablemente porque el padre viudo facilita la representación de los valores patriarcales del pasado.

Más de la mitad de los personajes femeninos representados no tienen hijos (53,8%, N = 382) y las mujeres que apuestan por la maternidad solo tienen uno o dos (Galán, 2007b). Aún así, los descendientes de las familias actuales tienen un mayor número de hermanos o

hermanas que sus coetáneos de las ficciones de época, por efecto de las nuevas estructuras familiares derivadas de la unión de progenitores divorciados. En paralelo, el análisis realizado revela la reducidísima presencia y el escaso protagonismo de los bebés y de los hijos e hijas menores de 5 años (Martínez Otero, 2006).

El análisis cualitativo evidencia la sobrerrepresentación de determinadas situaciones, como el divorcio, así como la banalización de ciertas actitudes relacionadas con la familia, como las relaciones sentimentales de los progenitores y la fidelidad, constatadas en otras investigaciones españolas (Martínez Otero, 2006: 430-432). La tendencia a desdramatizar la ruptura matrimonial y sus causas se explica, al menos en parte, por la creciente “normalización” del divorcio, dentro y fuera de la pantalla, consecuencia de un aumento progresivo que tan solo en 2014 representaba un crecimiento del 5,6% respecto del año anterior (INE, 2015). No obstante, una buena parte de los problemas de las niñas y adolescentes están relacionados con la separación y/o el divorcio de sus progenitores, que las convierte en víctimas de los problemas de los adultos. La madrastra “malvada” (generalmente más joven que el marido) y las hijas temerosas de perder su herencia y su poder, son asimismo figuras femeninas recurrentes en las historias analizadas.

La reducida presencia de personas mayores en la representación familiar, constatada por estudiosos como Martínez Otero (2006), se añade a los papeles secundarios que detentan (López Téllez & Cuenca García, 2005), lo que revierte frecuentemente en su práctica invisibilidad. Ocasionalmente, los abuelos y otros ascendientes de edad avanzada de la ficción española constituyen un pilar fundamental en la ayuda a sus hijos y el cuidado de los nietos (Rueda Laffond & Guerra Gómez, 2009), o ejercen de consejeros expertos y protectores del entorno familiar (López Téllez & Cuenca García, 2005). Otras veces, en cambio, los ascendientes encarnan oponentes activos, que obstaculizan los planes de otros personajes; o pasivos, que suponen una carga familiar (López Téllez & Cuenca García, 2005). De ahí que un número considerable de los personajes femeninos mayores de 65 años integren uno de los grupos con mayor presencia de problemas familiares y conflictos generacionales.

Los conflictos generacionales constituyen las desavenencias más frecuentes entre padres e hijos, sobre todo entre los personajes femeninos de 15 a 17 años y sus progenitores. Las prohibiciones de los adultos y las mentiras de los hijos e hijas a fin de eludirlas (Montero, 2005), sumadas al mayor valor que otorgan a la amistad respecto de la familia y a sus fuertes deseos de independencia (Guarinos, 2009), configuran un mapa de relaciones familiares con frecuentes desencuentros cotidianos. En este sentido, se puede decir que las actitudes democráticas en el espacio doméstico no han vaciado en absoluto el concepto de conflicto generacional y, con frecuencia, continúan caracterizando las relaciones entre padres e hijos, a diferencia de cuanto afirma Chicharro (2009: 154). Contrariamente a cuanto cabría esperar, las tareas domésticas no son motivo de conflicto, probablemente porque suelen ser asumidas por las mujeres mayores de 30 años.

En general, las postadolescentes de 15 a 17 años son presentadas como desencadenantes de problemas constantes: despreocupadas, irresponsables, egoístas y caprichosas. Las ficciones ambientadas en el pasado también atribuyen el rol de rebeldes a algunas adolescentes, aunque su caracterización suele ser más dramática y su representación radicalmente diferente de las historias ambientadas en la actualidad. En estos casos, ya no suele tratarse de una “rebelde sin causa”, sino de una joven inconforme que desea más de la vida, que no cumple con los cánones de feminidad de su época o que se siente incomprendida por su familia.

Por último, los resultados del estudio corroboran el hecho de que el hogar sigue siendo el “referente simbólico del espacio privado” (Chicharro & Rueda Laffond, 2008: 74) y un escenario recurrente en la representación de las relaciones de carácter afectivo, tanto familiares como sentimentales. Se trata de un espacio simbólico que jugó un papel determinante en las representaciones de la ficción española a lo largo de los años noventa y

sobrevivió a la erosión originada por el auge de las series profesionales, a finales de esa década, para continuar acogiendo las relaciones afectivas y sexuales de sus moradores (García de Castro, 2002 y 2008).

Este trabajo representa una aportación al estudio de la ficción televisiva de producción propia, mediante la aplicación de una metodología original que combina aproximaciones cuantitativas y cualitativas para afrontar el análisis de grandes muestras, una perspectiva poco frecuente en España en este ámbito de estudio. En consecuencia, la mayor dificultad encontrada reside en la comparación de los resultados con los obtenidos en otros estudios realizados a partir de corpus mucho más reducidos.

Referencias

- Al-Sayed, R. & Gunter, B. (2012). How much sex is there in soap operas on British TV? *Communications* 37(4), 329-344. DOI: 10.1515/commun-2012-0019.
- Akass, K. & McCabe, J. (2007). Introduction: Debating Quality. In K. Akass & J. McCabe (Eds.), *QUALITY TV Contemporary American Television and Beyond* (pp. 1-12). New York: Tauris.
- Álvarez Berciano, R. (1999). *La comedia enlatada: de Lucille Ball a Los Simpson*. Barcelona: Gedisa.
- Belmonte, J. & Guillamón, S. (2008). Co-educar la mirada contra los estereotipos de género en TV. *Comunicar* 31, 115-120. DOI: 10.3916/c31-2008-01-014.
- Butsch, R. (1992). Class and gender in four decades of television situation comedy: Plus ça change... *Critical Studies in Mass Communication* 9, 387-399.
- CAC. Consell Audiovisual de Catalunya. (2013). *La representació de les dones a la televisió. Informe sobre la diversitat i la igualtat a la televisió*. Informe 29, Barcelona. Retrieved from http://www.cac.cat/pfw_files/cma/actuacions/Continguts/i29_2013_INFORME_DIVERSITAT_I_DONES.pdf
- Cantor, M.G. (1991) The American family on television: from Molly Goldberg to Bill Cosby. *Journal of Comparative Family Studies* 22(2), 205-216.
- Cantor, P.A. (1999). *The Simpsons: Atomistic Politics and the Nuclear Family*. *Political Theory* 27(6), 734-749.
- Carrillo Pascual, E. (2012). La representación de la familia en la ficción televisiva española. In B. Puebla Martínez, E. Carrillo Pascual & A. Íñigo Jurado (Eds.), *Ficcioneando. Series de televisión a la española* (pp. 135-155). Madrid: Fragua.
- Chesebro, J.W. (2007[1976]). Communication, values, and popular television series: A four-year assessment. In H. Newcomb (Ed.), *Television: The Critical View* (pp. 197-225). Oxford: Oxford University Press.
- Chicharro, M. (2009). Familia y televisión. Algunas representaciones de la familia española en la pequeña pantalla. *Doxa Comunicación* 8, 145-162.

- Chicharro, M. & Rueda Laffond, J.C. (2008). Television and Historical Fiction: Amar en tiempos revueltos. *Communication & Society* 21(2), 57-84.
- Comstock, J. & Strzyzewski, K. (1990). Interpersonal interaction on television: family conflict and jealousy on primetime. *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 34(3), 263-282.
- Crotty, M. (1995). Murphy would probably also win the election: The effect of television as related to the portrayal of the family in situation comedies. *Journal of Popular Culture* 29(3), 1-15.
- Cummings, M.S. (1988). The Changing Image Of The Black Family On Television. *Journal of Popular Culture* 22(2) 75-85.
- Demos, E.V. (Ed.) (1995). *Exploring Affect. The Selected Writings of Silvan S. Tomkins*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Douglas, W. (1996). The fall from Grace: The modern family on Television. *Communication Research* 23(6), 675-702.
- Douglas, W. & Olson, B. (1996). Subversion of the American family: An examination of children and parents in television families. *Communication Research* 23, 73-99. DOI: 10.1177/009365096023001003.
- Freed, R. (1996). The gripes of wrath: Roseanne's bitter comedy of class. *Television Quarterly* 28(1), 30-40.
- Galán, E. (2007a). Construcción de género y ficción televisiva en España. *Comunicar*, 28, 229-236.
- Galán, E. (2007b). *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Cáceres: Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura.
- García, N., Fedele, M. & Gómez, X. (2012). The occupational roles of television fiction characters in Spain: distinguishing traits in gender representation. *Comunicación y Sociedad* 25(1), 349-366.
- García de Castro, M. (2002). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- García de Castro, M. (2008). Los movimientos de renovación en las series televisivas españolas. *Comunicar* 30, 147-153.
- Gill, R. (2007). Postfeminist media culture: elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies* 10(2). Retrieved from <http://eprints.lse.ac.uk/2449/>. DOI: 10.1177/1367549407075898.
- Gill, R. (2009). Supersexualise me! Advertising and the midriffs. In F. Attwood & R. Cere (Eds.), *Mainstreaming Sex: The Sexualisation of Culture* (pp. 93-110). London: Tauris.
- Glennon, L. & Butsch, R. (1982). The family as portrayed on television 1946-1978. In J.B. Lazar, L. Bouthilet & D. Pearl (Eds.), *Television and behavior: ten years of scientific progress and implications for the eighties (vol. 2)*, (pp. 264-271). Washington DC: Department of Health and Human Services.
- Greenberg, B., Buerkel-Rothfuss, N., Neuendorf, K. & Atkin, C. (1980). Three seasons of television family role interactions. In B. Greenberg (Ed.), *Life on television: Content analyses of U.S. TV drama* (pp. 161-172). Norwood, NJ: Ablex.
- Guarinos, V. (2009). Fenómenos televisivos «teenagers»: prototipias adolescentes en series vistas en España. *Comunicar* 33, 203-211.
- Gutiérrez Delgado, R. (2008). La falacia dramática y representación de la familia en la ficción televisiva. Comparativa poética entre *Médico de familia*, *Los Serrano* y *Cuéntame cómo pasó*. In M. Medina (Ed.), *Series de televisión. El caso de Médico de familia, Cuéntame cómo pasó y Los Serrano* (pp. 165-193). Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Huesmann, L.R. (1982). Television, violence and aggressive behavior. In D. Pearl, L. Bouthilat & J. Lazar (Eds.), *Television and behavior: ten years of programs and implications for the 80's* (pp. 126-137). Washington: Government Printing Office.

- Huesmann L.R. (1986). Psychological processes promoting the relation between exposure to media violence and aggressive behavior by the viewer. *Journal of Social Issues* 42(3), 125-139. DOI: 10.1111/j.1540-4560.1986.tb00246.x.
- INE. Instituto Nacional de Estadística. (2015, April 17). Encuesta continua de hogares. Retrieved from http://www.ine.es/inebaseDYN/ech30274/ech_inicio.htm
- Instituto de la mujer. (2007). *Tratamiento y representación de las mujeres en las teleseries emitidas por las cadenas de televisión de ámbito nacional*. Madrid: Instituto de la Mujer. Retrieved from: http://www.inmujer.gob.es/areasTematicas/estudios/serieEstudios/docs/estudios_99.pdf
- Kelly, M. (2010). Virginity Loss Narratives in 'Teen Drama' Television Programs. *The Journal of Sex Research* 47(5), 479-489. DOI: 10.1080/00224490903132044.
- Kim, H.L., Sorsoli, C.L., Collins, K., Zylbergold, B.A., Schooler, D. & Tolman, D.L. (2007). From Sex to Sexuality: Exposing the Heterosexual Script on Primetime Network Television. *Journal of Sex Research* 44(2), 145-157. DOI: 10.1080/00224490701263660.
- Lacalle, Ch. (2013). *Jóvenes y ficción televisiva. Construcción de identidad y transmedialidad*. Barcelona: UOC Press.
- Lacalle, Ch. & Sánchez, M. (2015). La representación de la madre en la ficción televisiva española. In M. Visa (Ed.), *Padres y madres en serie. Representaciones de la parentalidad en la ficción televisiva* (pp. 227-238). Barcelona: UOC Press.
- Landowski, E. (1997). *Présences de l'autre: essais de socio-sémiotique II*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Larson, M.S. (1989). Interaction between siblings in prime time television families. *Journal of Broadcasting and Electronic Media* 33(3), 305-315.
- López Téllez, J.A. & Cuenca García, F.A. (2005). Ficción televisiva y representación generacional: modelos de tercera edad en las series nacionales. *Comunicar* 25, 231-236.
- Martínez Otero, J.M. (2006). Cómo educa la ficción televisiva: trampas en las series españolas de mayor audiencia. *IV Congreso Internacional de Ética y Derecho de la Información*. Valencia: Fundación COSO para el Desarrollo de la Comunicación y la Sociedad, 423-439.
- Mendíbil, A. (2013). *España en Serie. Cada serie cuenta una historia. Todas juntas cuentan nuestra historia*. Madrid: Aguilar.
- Montero, Y. (2005). Estudio empírico sobre el serial juvenil *Al salir de clase*: sobre la transmisión de valores a los adolescentes. *Comunicar* 25. Retrieved from: <http://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=25&articulo=25-2005-070>.
- Moore, M.L. (1992). The family as portrayed on prime-time television, 1947-1990: Structure and characteristics. *Sex Roles* 26(1-2), 41-61.
- Oliver, C. (1994). Family affairs: fashions in family sitcoms swing between nasty and nice. *Reason* 58-59. Retrieved from: <http://www.unz.org/Pub/Reason-1994jul-00058?View=PDF>.
- Olson, B. & Douglas, W. (1997). The family on television: Evaluation of gender roles in situation comedy. *Sex Roles* 36(5-6), 409-427.
- Rueda Laffond, J.C. & Guerra Gómez, A. (2009): Televisión y nostalgia. "The Wonder Years" y "Cuéntame cómo pasó". *Revista Latina de Comunicación Social* 64, 396 -409. DOI: 10.4185/RLCS-64-2009-831-396-409.
- Sánchez Aranda, J.J. (Dir.), Fernández Gómez, E., Gil Gascón, F. & Segado Boj, F. (2011). *Las mujeres en la ficción televisiva española de prime time*. Logroño: UNIR.
- Sandell, J. (1998). The personal is professional on TV: I'll be there for you: *Friends* and the fantasy of alternative families. *American Studies* 39(2), 141-155.
- Scharrer, E. (2001). From wise to foolish: The portrayal of the sitcom father, 1950s-1990s. *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 45(1), 23-40. DOI: 10.1207/s15506878jobem4501_3.

- Semprini, A. (1990). Introduzione. In A. Semprini (Ed.), *Lo sguardo sociosemiotico. Comunicazione, marche, media, pubblicità* (pp. 15-30). Milano: Angeli.
- Skill, T.; Robinson, J. & Wallace, S. (1987). Portrayal of families on prime-time TV: Structure, type and frequency. *Journalism Quarterly* 64(2-3), 360-398.
- Taylor, E. (1989). From the Nelsons to the Huxtabtes: Genre and family imagery in American network television. *Qualitative Sociology* 12, 13-28.
- Tompson, R.J. (1996). *Television's second golden age. From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum.
- Thompson, R.J. (2007). Preface. In K. Akass & J. McCabe (Eds.), *QUALITY TV Contemporary American Television and Beyond* (pp. 1-12). New York: Tauris.
- Tueth, M.V. (2000). Fun City: TV's urban situation comedies of the 1990s. *Journal of Popular Film and Television* 28(3), 98-107.